

LAS TRADICIONES POPULARES EN EL CINE DE LA ESPAÑA AUTÁRQUICA

MANUEL JESÚS GONZÁLEZ MANRIQUE

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE, UNIVERSIDAD DE GRANADA

1.- CONFIGURACIÓN DE LO TRADICIONAL EN ESPAÑA

Para abordar las bases de la temática popular en el cine franquista, debemos remontarnos, mínimamente, hasta el siglo XIX. En un principio, es obligatorio tener en cuenta que en el ochocientos llega a España el paisaje romántico inglés, fruto de la simpatía que este país nos profesaba por encontrarnos en lucha contra Napoleón, y que se difunde en los libros de viajes cuyas litografías dan una visión romántica de España.

Esta pintura influye prontamente en una *"Andalucía provinciana, a causa del centralismo borbónico, pobre, atrasada y pintoresca"*^[1] donde lo popular impera ante la escasez de clases sociales ascendentes. Los pintores, reflejan de Andalucía sus aspectos festivos o cotidianos, sin ánimo crítico alguno, iniciando lo que hoy consideramos en el cine como *"españolada"*. Estos cuadros, caracterizaban a España como un país entre medieval y oriental, lleno de tipismos, donde verbeneaban guerrilleros, bandidos, bailarinas o toreros heredados de la aún superviviente "leyenda negra", que veremos proyectados en el cine de la posguerra.

El centralismo borbónico situó el poder y la administración en el centro; la superestructura cultural, las costumbres, etc. de las regiones no habían sido casi tocadas sustancialmente, haciendo "propaganda" de España como un país de cultura uniforme, sin reparar en la diversidad cultural del mismo, como observan los nuevos viajeros extranjeros que durante el siglo XVIII y XIX recorren la Península, asombrados ante la variedad hispana. En las zonas menos pudientes se pone de manifiesto la independencia folklórica y costumbrista para ocultar la dependencia económica y política; se exaltan los valores del pasado, privilegios y fueros tradicionales. El centralismo promociona el folklorismo siempre que de problemas superestructurales se trate, cuando sea inofensivo, inocente e ingenuo, pero dejará de hacerlo cuando ese folklore, en lugar de moverse en el vacío, se apoye en unas fuerzas reales: entonces el mismo folklore variará y el centralismo lo rechazará acusándolo de separatismo. Este mismo uso lo volveremos a ver en el cine de los años 40, que sigue tomando lo popular como humorístico, ingenuo y pintoresco.

Otro de los temas que con mayor asiduidad se representa en el cine franquista, la temática histórica, es también desarrollado durante el siglo XIX. No es de extrañar, que un régimen como el franquista, apoye una cinematografía dedicada a la exaltación patriótica si tenemos en cuenta que en las academias, la pintura de historia correspondía a la más alta jerarquía, dirigiéndose a ella los premios. Del mismo modo, la intención es la misma, exaltar las glorias de un país e ilustrar a las gentes. De hecho, podemos observar, cómo los temas principales representados en la pintura de historia del romanticismo español, la Guerra de la Independencia y la Edad Media, también son reflejados en el cine de formación del franquismo, así como coinciden otras actitudes, como la predilección obsesiva por la muerte en ambos medios de representación gráfica.

La imagen burguesa es tarea, en principio de la literatura que se ha llamado costumbrista. Aparece a finales del siglo XVIII y principios del XIX en publicaciones como *"El regañón general"* —Madrid, 1803-1804—, que tienen como raíz temática artículos sobre las modas y las costumbres, primando en ellos lo pintoresco y lo anecdótico.

Frente a la heterogeneidad encontramos un tema común, la conciencia nacional, la identidad de España. Su idea no es nueva, proviene de la Ilustración, cuando empieza a detectarse una nueva sensibilidad ante la Historia y ante la Historia de las Bellas Artes.

En este cambio de sensibilidad vemos elementos ajenos a las artes, como la filosofía, el nuevo concepto de Patria y de Historia. Importancia vital en este campo la tiene Winckelmann, cuyo representante español sería Antonio Rafael Mengs, estableciéndose en toda Europa una "contienda" entre las naciones para encontrar personajes de prestigio nacional. Se inicia una búsqueda de mitos, y el arte va a funcionar con una enorme fuerza para definir las características de un proyecto nacional, en defensa de España, se produce una literatura artística que exalta a la Patria, principalmente al Siglo de Oro.

Ante el panorama histórico, los intelectuales se muestran pesimistas, necesitan una nueva escala de valores, unas señas que habían estado perdidas, por ello se agiliza la investigación, recurriendo a las costumbres, el folklore... con el fin de dibujar nuestra idiosincrasia.

Así mismo, la moda costumbrista, pintoresca y anecdótica es heredada por el periodismo del Trienio Liberal, teñido grandemente de estas características. Se puede decir que la burguesía estaba descubriendo el país, y que el tipismo fue norma constante de su mirada^[2].

Una vez llegado el fin de siglo las obras artísticas valoran los rasgos regionales o sus contrarios, los específicamente nacionales, pudiendo ser la razón de su aparición los cambios sociales burgueses y, principalmente, de una burguesía ligada a propietarios latifundistas, que reivindicaba el pasado y rechazaba la innovación; aunque debemos tener en cuenta que el nacionalismo también reivindica las "esencias" de la tradición aunque a nivel nacional.

Todas estas ideas desembocan en la Institución Libre de Enseñanza, heredera del krausismo y capitaneada por Giner de los Ríos. Para ellos, la regeneración de España venía a consecuencia de la educación, para encontrar nuestra personalidad, y para iniciar ese conocimiento es necesario buscar en las costumbres, el folklore..., así se busca en la tradición histórica un estilo nacional.

La Generación del 98 nace con la pérdida de Filipinas y Cuba, caracterizándose por una enfermiza preocupación por España, lo que nuevamente suscita la búsqueda del ser de España, buscando movimientos de nuevo nacionalismo capaces de renovar al antiguo. Por ello esta generación se preocupó por seleccionar del país lo que lo diferenciaba del resto, lo que lo hacía autóctono, original. Así encontramos en la cima de este planteamiento a Unamuno y a Ortega, sin olvidar a Azorín y la reivindicación del paisaje, las pinturas de Zuloaga o el regionalismo costumbrista de Blasco Ibáñez. Todos ellos propiciaron la aparición de una "alta cultura regionalista" que, si recurría a lo popular, sólo era como recurso y justificación, como folklore[3].

En la posguerra, la postura de los más filiales al régimen será de actitud totalmente crítica al 98. Aunque pronto se recupera por parte de los principios más tradicionalistas: tema de la conciencia nacional o repensar España para sacarla de la crisis que arrancaba desde el siglo XVIII con la Ilustración. Esta visión será fruto de una nueva revisión de la historia de España, visión que casa bien con el nacionalismo del régimen. Hallamos la presencia de unas constantes que se mantienen, diferenciando la historia española de la europea[4]. Renace el interés por las artesanías y la arquitectura popular. También se mira hacia la Edad Media y vemos una recuperación de la escolástica, desembocando en un sentimiento antiindustrialista, antipositivista.

Se intenta configurar una pseudocultura popular que tenga éxito en las masas, el arte como propaganda, y de todos es sabido el poder de la cinematografía una vez entrado el siglo XX.

La ruptura con el período republicano no es total, si el tema del paisaje sirvió como enlace pictórico con el período republicano, el tema folklore lo hizo como enlace cinematográfico.

En España, un instrumento básico es la Iglesia, con la que desde el principio se crean fuertes alianzas, lo que se denomina "*psicosis de las masas*", utilizando el miedo, el temor al desorden que pudiera producirse con el poder de la clase obrera o al posible peligro a un enfrentamiento bélico. En contrapartida utiliza una serie de mensajes, siendo la comunicación de estos grupos unidireccional, se apoya en valores incuestionables, el orden, el respeto, respeto a las tradiciones pequeñoburguesas, Dios, la Patria, la familia, la raza...

Por lo tanto, los más cercanos nexos serían la Generación del 98, los tradicionalismos de principios de siglo y, relacionado con este ámbito vemos la continuidad con el noucentisme de Eugenio D'Ors y, como cuarto bloque, las ideas conservadoras de los años 30. Todo ello se utiliza para legitimar determinados presupuestos franquistas, dando lugar a lo que Feijoo llamaba "*patriotismo mal compuesto*", es decir, defender lo suyo por ser lo suyo.

2.- LA REPRESENTACIÓN DE LO POPULAR EN EL CINE DE LA POSGUERRA

El cine español de posguerra creó unas constantes temáticas que, transformadas en "géneros" tenían, como columna vertebral, una constante ideológica de sus "mensajes" y de los planteamientos morales de sus temas. El tema popular entra conscientemente y como algo necesario, como dijo Fernando Méndez Leite, senior, en *Historia del cine español* en el capítulo dedicado a 1939: "*El cine debe ser reflejo de sanas costumbres populares, no de malas pasiones plebeyas. Reflejo, si acaso, del puro colorido del folklore, no brochaza chillón de pandereta. espejo de la raza, no de pintoresquismo callejero...*"[5].

El cine de temática tradicional y popular ha sido a la vez, uno de los más realizados y también uno de los más criticados, sirva como ejemplo el texto en el que García Escudero describe una supuesta conferencia que encabezaría con un cartel en el que se leyera "*Réquiem por el cine español*", y continúa "*Sacaría después de las maletas y pondría sobre la mesa a quienes lo han matado: unas castañuelas, una gola, un abanico isabelino; nuestro gran cine folklórico, nuestro gran cine histórico... Y seguiría sacando: panderetas, espadas de torero, chambergos, pelucas, manzanilla, bureo, cuplés...; ese carrusel zafío, ese tosco carrusel de pueblo, ese abigarrado escaparate para turistas, ese plato pintoresco de los festivales que llamamos cine español*"[6].

Claro está que una vez terminada la Guerra Civil, quienes pueden hacer películas o estuvieron siempre o se han colocado del lado de los vencedores; las películas que se producen rehuyen todo planteamiento conflictivo y oscilan entre el cine de exaltación histórico-patriótica, la comedia popular y un cierto tipo de sainete, tan de moda en la España anterior a la Guerra Civil.

El final de una guerra determina la necesidad en los vencedores de propagar y hacer conscientes los valores por los que lucharon; más aún en una guerra civil, donde vencedores y vencidos pertenecen a un mismo país.

Con este fin se marcan aquellos pasajes en los que pueda existir un paralelismo que permita publicitar los principios de la nueva era. Así, en España se destaca la Edad Media como lucha contra el infiel, los Reyes Católicos como germen de la unidad del territorio español, el siglo XVI como culmen del Imperio, siendo España acreedora de los demás países por haberles llevado la cultura y la religión que podía "redimir la humanidad", y la Guerra de la Independencia, como país fuerte, heroico y valiente unido contra el extranjero, que lucha sin ayuda, con sus propias riquezas nacionales: la religión, el honor y la hidalguía. Por último, la Guerra Civil, configurando el devenir histórico como el continuo enfrentamiento de dos fuerzas antagónicas: moros/cristianos, españoles/franceses, religiosos/ateos, en resumen bien/mal. Estos tres periodos responden a una tipología común, el centralismo de sus políticas. Una característica básica de este género era la sutileza con que se expresaban conceptos más implícitos y vitales. En el cine de historia nunca había épocas de paz, la ambición era el germen de las discordias y el devenir histórico iba determinado por la postura de un único personaje. La colectividad no aparece en el cine histórico más que como un coro de fondo, postura opuesta al cine soviético, donde el protagonista es la masa.

El regreso de épocas remotas sirvió de justificación para la exaltación de una moral aún más conservadora que la que preconizaban los films del día. Si el pasado inmediato era rechazable a priori, el remoto era intocable, puesto que en él

se apoyaban los slogans imperiales. La comedia, por lo general, se sitúa en la provincia, o en el centro con clara contraposición a la misma.

Como ocurre en otras épocas donde el centralismo es columna vertebral de la política, existe una inevitable ligazón entre el poder y las realizaciones artísticas, por lo tanto, teniendo en cuenta el carácter mass mediático del cine, es lógico que el poder tuviese atención especial hacia él con el fin de evitar una posible influencia "negativa" hacia las masas.

Las provincias son, por otra parte, un marco esencial en el cine español de los años 40, tanto temática como económicamente, ya que el cine español se alimenta, en gran medida, del público de las mismas. Debemos tener en cuenta que el hecho de que el cine acapare el ocio, está justificado por la escasa receptividad de amplias zonas de la periferia española en cuanto a costumbres y diversiones, la carencia de unos cauces de fomento cultural, etc..., lo que hace que el público de provincias considere el cine como la diversión moderna, capaz de producir la catarsis dentro del decadentismo en el que está sumergido el país[7].

El reflejo de lo popular en el cine español, parte de dos fórmulas de partida:

Un cine que no se hace en provincias sólo puede tener en el mejor de los casos, una conexión muy vaga e imprecisa con las características y los intereses reales de estas.

La provincia se limita a funcionar como "decorado" en las producciones del cine español[8].

Cuando se plasma lo popular en el cine, se sostiene a base de tópicos, una tipificación rutinaria y pseudofolklorica. En el caso de exponer las duras diferencias entre el centro y la periferia, se estructura en situaciones cómicas y, evidentemente, ocultando tanto el germen real del problema como la posible causa/efecto. Por otra parte, la provincia, idílicamente, se ve como un reflejo humano y colectivo, frente al centro, que se ilustra como un lugar hostil donde solamente una vía de escape individual o la posibilidad de anonimato, son sus ventajas. Esto, en parte, intenta hacer ver a los ciudadanos de provincias que su situación es de auténtico privilegio respecto al centro.

De todas formas, cuando el cine español tiene en cuenta la diversidad territorial tiende a negar las diferencias existentes, reafirmando la "uniformidad de los hombres y tierras de España". Las diferencias se utilizan como "publicidad turística", neutralizando toda posible carga crítica y en el mejor de los casos, opta por realizar una descripción fenomenológica o superficialmente crítica. Aún así, niega todas las diferencias que entrañen una auténtica especificidad regional de tipo cultural[9].

Si pensamos cómo los espectadores de provincias no protestan ante el engaño, debemos pensar que, para el espectador "medio", los productos cinematográficos siguen poseyendo un carácter lejano, extraño, desprovisto de cualquier referencia directa. La aureola casi mística creada conscientemente a su alrededor, determinan una especie de ruptura fáctica entre cine y realidad. Este fenómeno, tan eficaz para la manipulación ideológica, se acentúa aún más tratándose del espectador de provincias, dada su absoluta desconexión con el proceso productivo de los films. Realmente, el ciudadano español de la época, está condicionado para no efectuar nunca una conexión consciente entre lo que le enseñan y lo que vive.

A pesar de la afinidad entre la ideología del Régimen y su producción cinematográfica, no todos los teóricos estaban de acuerdo, en una parte o en otra, con estas producciones. De hecho, Alfonso Sánchez, en *Primer Plano*, a principios de los 40 afirmó: "No es que pretendamos, aunque ello sería una parte exigible, que nuestro cine consuma su tarea en trasladar a la pantalla gloriosos episodios de la Cruzada, pero sí que absolutamente toda la cinematografía española esté empapada del concepto de vida por el que se luchó y murió en los campos de batalla: que se abandone para siempre esa zona de populachería soez, único horizonte de tanta producción nacional"[10]. Y continúa diciendo, "No creo que quepa hablar de una disidencia con respecto al pensamiento oficial de la dictadura franquista, al menos en un sentido estricto. Pero es evidente que este cine de antihéroes no se ajusta a los principios más exaltados del mismo. En el número 7, 1 de diciembre de 1940, la revista oficial *Primer Plano* publicó un editorial titulado "¡Ni un metro más!" donde se denunciaba lo que debía ser el cine español y se reclamaba en cambio: "...un cine que exalte los hechos y las hazañas de los que combatieron y dieron su vida por la misión y la grandeza de su Patria, con un espíritu y una actitud vital solamente hispana [...]. Queremos, en cambio, un cine que exalte el cumplimiento y el acatamiento de la disciplina y al quehacer común en la marcha militar del Estado"[11].

Se llega, incluso a pedir la negación de material para rodar:

"... el mal vivir de las gentes, al borde de la miseria, para entretenimiento de plácidos burgueses y fomento del resentimiento de aquellos para quienes la vida no es otra cosa que una lucha constante contra la adversidad.

Para poner en ridículo, bajo la costra de una gracia burda, nuestras propias costumbres, cuando hay que exaltar tanta belleza, todavía inédita para nuestras cámaras de cine.

Para contarnos las estúpidas gracias de una exaltación de vagos, de cochambre y frentepopulismo, frente a todo aquello que signifique autoridad, norma y medida.

Queremos, en cambio, un cine que exalte el cumplimiento y el acatamiento a la disciplina y al quehacer común en la marcha militar de Estado"[12].

2.1.- LA IMAGEN DEL HOMBRE

En el cine de los 40 se configura, remitiéndose al pasado y a los valores éticos, políticos y morales de la dictadura, un prototipo tradicional de hombre que resultará ser el ambicionado por ambos sexos durante la época.

En el cine histórico, como ya hemos comentado, la figura individual ensombrece a la comunidad, por ello se determina un tipo de hombre con unas características que lo hagan "digno" de portar la "sangre española", siendo la honorabilidad, la dignidad, la valentía y el arrojo características comunes de estos personajes, siempre sazonadas con un indiscutible amor hacia la Patria y una rígida religiosidad. Como ejemplo citaremos a los protagonistas de la película de Sáenz de Heredia, *Raza* (1941), donde los varones de la familia Churruca responden matemáticamente a estas características[13].

En la continuidad del cine histórico, que sería el llamado cine religioso, se van masticando las premisas que configuran la moral del cine español. Al margen de las enseñanzas directas propias del género[14], aparecen ya determinadas algunas constantes de interés, como que el hombre debe conformarse con su suerte y tratar de servir, desde su puesto, a la mejora de la Patria, y que sólo desde el mundo de la fe es posible considerarse un "buen español".

Al margen del heroísmo del sacerdote, la fuente principal de inspiración se encontraba en la tradición milagrosa española, lo cual entroncaba con la idea franquista de una tierra única y una raza insuperable, evidentemente elegida por Dios, por lo que los españoles, al lado del Caudillo, no tenían nada que temer, ayudando al maltrecho y haciendo prevalecer el sentido de justicia social.

El sacerdote respondía a una hierática y ampulosa generosidad, dando como resultado heroico su muerte al final del film, sin necesidad de que dicha muerte fuese provocada por violencia alguna, y en muchos casos, sin estar ésta relacionada con el argumento.

Por otra parte, en el cine de la Autarquía, el sexo es intocable, lo que da lugar a la creación de unos personajes de cera lejos de tener cualquier instinto o necesidad biológica. Con la comedia costumbrista y el cine folklórico, aunque nunca se llegó a sus máximas posibilidades, se dejó entrever la posibilidad de que los españoles no fueran asexuados o no se encontraran en una situación de indiscutible felicidad como en los demás géneros. De esta forma, tanto sexo como picaresca fueron expuestos, el primero porque el "malo" podía ambicionar físicamente a la folklórica, manifestándose en tanto varón a sus alicientes eróticos, lógicamente nunca al revés. El "malo" también podía ser el marido infiel que abandona el hogar por una mujer de "moral distraída", aunque casi siempre volviera compungido y transformado en decente, al haber aprendido la lección de que "el cielo está dentro de casa"[15].

En la comedia costumbrista, el prototipo es el apuesto, simpático y trabajador chico y la honesta, buena y bella muchacha, que se enamoran y tienen que superar una serie de dificultades, pero al final consiguen casarse[16], finales todos que podemos encasillar dentro de una versión española del famoso *happy-end* norteamericano.

Aprovechando la comicidad de estas películas, se le da una vuelta a la moral, y al hombre se le permite de vez en cuando ser "juerguista" —sabido es que en nuestro país, hasta hace poco, el código que define la moral femenina es distinto al de la masculina—, sin llegar a excesos, y a condición de que acabe de mala manera o de que al final sea redimido por el amor de una buena y sacrificada muchacha que, desde el principio le amaba en la sombra[17].

Como ejemplo citaremos dentro de la mítica pareja Amparo Rivelles-Alfredo Mayo, que él siempre portaba un "machismo simpático" que hacía que sus aventurillas se le perdonaran. El "machismo" se ha presentado, no como algo sometible a debate, sino como algo que es, que *existe*, y ante lo que no hay siquiera por qué tomar postura.

Respecto al mundo laboral, los oficios, si es que no son nobles o aristócratas, son siempre populares, con una evidente proyección sobre un ambiente común, nunca marginales y, ni mucho menos, rechazables desde un punto de vista ético o moral, estos trabajos definen de manera decisiva, en la jerarquía social establecida, a los tipos de estos personajes. Debemos destacar aquí la figura del torero, como ejemplo de sacrificio, arte, arrojo y hombría del español, que responde a estas características sustituyendo al soldado en tiempos de paz.

2.2.- LA IMAGEN DE LA MUJER

La mujer es novia, esposa o madre, aunque de vez en cuando aparezca —casi nunca en papeles de protagonista—, alguna que otra "vamp", obligatoriamente rubia —para evidenciar su extranjería— y, si es posible, con nombre extranjero o extranjerizado[18].

El tema de la mujer sacrificada es el habitual, presentándose su sacrificio no como una anomalía, sino casi como la propia esencia de la condición femenina[19]. Sacrificadas serán las novias de los héroes en los films bélicos, sacrificadas las protagonistas de las comedias "finas" —equivalentes a las llamadas "alta comedia" teatral— y las de los sainetes. En el cine histórico, las mujeres serán ilustres y heroicas, cargando, en muchos casos, de tintas masculinas este heroísmo, como inmediata referencia a la madre Patria, defensora de la familia y del hogar en peligro, siempre por la vía de la abnegación y la renuncia.

Aunque también haya entre las figuras de la época algunas mujeres "malas" o, al menos demasiados "modernas"[20]. Pero incluso las "malas"/"modernas" alternaron sus personajes habituales con otros más "positivos"; a fin de poder mantener su condición estelar frente a las "buenas" por definición[21].

En los demás casos, las "mujeres malas" nunca son las protagonistas. Son Lily Vicenty, Marta Flores, característica representante de la mujer "con un pasado" que forma parte, a su vez, del "pasado" del protagonista, machismo que arraiga en la población y que aún podemos observar en algunas zonas.

Teniendo en cuenta la doble moral, una para el hombre y otra para la mujer, debemos ver cómo en la mítica pareja Amparo Rivelles y Alfredo Mayo, ella, a consecuencia de su machismo simpático, le perdonaba sus aventurillas, ella es de lozana juventud, su aspecto moderno sin extralimitaciones y sus dotes para el desplante cuando aquél se hacía preciso[22].

En *Locura de amor* (1948), de Juan de Orduña, no debemos olvidar que los desvaríos de la reina en cuestión —Juana la Loca—, motivados por los devaneos de su esposo, lo estaba, ante todo, por los que tenían como "partenaire" a una bella sarracena, interpretada por Sara Montiel, en el cine histórico, la mujer aparece como víctima sacrificada, lo que no suponía, por ello, que el "macho" fuera el verdugo.

Un intento de "democratizar" el cine histórico sería el cine religioso. Cuando sus protagonistas eran femeninas, monjas, respondían a una característica común, eran las que proporcionaban la alegría cotidiana, siendo un medio de acercamiento al público, ya que le suavizaban las rígidas normas religiosas que vivían a diario.

Evidentemente, estas monjas nunca dudaban de su vocación y, frente a la rectitud y la seriedad propia del sacerdote, ellas, como madres tolerantes, ejercían su misión de servidoras de la causa entre sonrisas y canciones, convirtiéndose este género en una versión de ineludible catolicismo del cine folklórico típico de la época. Estructuralmente observamos que al melodrama tradicional de la película de sacerdotes, la de las monjas añade un matiz folletinesco, con lo que el acercamiento al público está asegurado.

La mujer no monja no tiene otro fin en la vida que el de la maternidad o, como mínimo, el del sacrificio con respecto al esposo. El pasado turbulento de una monja, el hecho de haber estado enamorada en tiempos pretéritos a los votos, servía para exigirle rectitud, como si de una purga se tratase. En el caso contrario, cuando el amor llega a su vida una vez ingresada en el convento, la novicia sabrá retirarse a tiempo bien del enamorado, bien de los votos, ejemplificando con su conducta una actitud digna, sacrificada y honesta, sin menoscabo de la alegría vital que la caracteriza.

A la eventual dureza del sacerdote, la monja ofrece una caridad infinita. Quizá sea la superiora del convento la que responde a gestos más "viriles", disculpables por la enorme responsabilidad que conlleva su cargo. En última instancia esa madre superiora sabrá sonreír y participar de la alegría de sus novicias[23].

La monja "folklórica" ofrece un ángulo picaresco de singular significación, esto se comprendía así, porque en la mayoría de los casos provenía del pueblo, aún teniendo una educación burguesa.

En el cine folklórico aparecen dos nuevos ingredientes: la picaresca y el erotismo. El segundo se sacaba a relucir porque el "malo" podía ambicionar físicamente a la folklórica, sirva como ejemplo el señorito que se "beneficiaba" del amor de la folklórica para dejarla más tarde, aunque el esperado fin sería la recuperación de la folklórica al descubrir las delicias del amor y la irresistible humanidad de la folklórica. Estas películas hacen una versión restringida del amor.

Las folklóricas eran, por definición jóvenes solteras. A ninguna le faltaba carácter, evidentemente afín a la tradición moral y ética del régimen.

Podía despertar pasiones violentas, pero sin excesos, y el matrimonio o el convento acabarían por ser su sino, como debería serlo el de cualquier "mosita" de la época, según las reglas morales que el cine se encargaba de expandir.

En las folklóricas no hubo parejas estelares, como lo hubo con las "big-stars", ellas eran protagonistas absolutas de sus films y sus galanes no tenían un auténtico peso definitivo. No eran mujeres bravías, y mucho menos independientes, sino simplemente, cuidaban, eran continentes, de su virginidad amenazada y nunca perdida, a su cualidad de "allumeuses", como se establecía su mito y su personaje.

"Eran, a la vez, mujeres-objeto y mujeres-sujeto; eran, sobre todo, mujeres en un sentido en el que quizá sólo haya utilizado el cine español, es decir, en el sentido no de seres humanos pertenecientes a uno de los dos sexos en que la especie se divide, sino de criaturas a la vez por encima y por debajo de lo humano, y desde luego en ningún caso equiparables, ni menos iguales, al hombre"[24].

3.- CONCLUSIÓN

La tradición popular nos llega a través de diversos filtros, lo que conlleva a una distorsión considerable de lo que realmente sería el folklore. En principio, vemos cómo es la sobre explotación de la imagen idílica importada desde el extranjero y absorbida como método eficaz propagandístico por los españoles de cara al exterior.

En todas las épocas, el pseudofolklore se ha utilizado por el centralismo como medio de difusión turística y, obviamente, evitando toda posibilidad crítica de estas zonas hacia el centro. Esta acelerada revisión de las señas de identidad del país provoca la recuperación de estereotipos, de personajes que supuestamente encarnaban el prototipo de español o española y que, como hemos comentado, filtrados por los turísticos ojos de los viajeros, reclaman una postura determinada, conservadora y reaccionaria de lo que románticamente se consideraban estas figuras.

La producción de un cine plagado de características populares es arropada por dos necesidades: industriales, al ser preciso formar un público que defendiera y rentabilizara la industria; e ideológicas, cuyo principal fin sería el adoctrinamiento de la población media-baja, por lo que el uso de lo popular directamente, o la creación de mitos "afines" al régimen, era fundamental.

Las referencias a lo tradicional provocan a su vez una arraigado machismo y una dualidad moral, una para hombres y otra para mujeres, que pretende hacer ver unos valores antirrevolucionarios y pasivos que aseguraban, en cierto modo, y teniendo en cuenta el poder del cine como mass-media, la legitimidad y pervivencia del Régimen.

NOTAS

[1] GÓMEZ MORENO, María Elena (1996): *La pintura española en el siglo XIX*. Madrid: Summa Artis, Espasa Calpe.

[2] BOZAL, Valeriano (1977): *Historia del Arte en España (II). Desde Goya hasta nuestros días*. Madrid: Istmo, pp. 34-35.

[3] BOZAL, Valeriano (1977): *Op. cit.*, p. 106.

[4] Este espíritu lo podemos encontrar en los volúmenes de Calvo Serrer, editados en *Arbor* en el año 1945.

- [5] GALÁN, Diego (1975): "El cine "político" español", en AA. VV.: *7 trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: Fernando Torres, p. 91.
- [6] GARCÍA ESCUDERO (1962): *Cine español*. Madrid, Rialp, pp. 19-20.
- [7] Recordemos, cómo en España, al entrar la televisión como medio de manipulación ideológica, ésta sustituye al cine y determina la "televisación" masiva del territorio propuesta y fomentada desde el poder. En el cine, tanto la censura como el NODO, realizaron estas funciones de adoctrinamiento.
- [8] PÉREZ MILLÁN (1975): "La provincia española y el cine", en AA. VV. (1975): *7 trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: Fernando Torres, p. 212.
- [9] PÉREZ MILLÁN (1975): *Op. cit.* PP. 212-216.
- [10] RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (1997): *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante, p. 74.
- [11] RÍOS CARRATALÁ, J. A. (1997): *Op. cit.*, p. 73.
- [12] RÍOS CARRATALÁ, J. A. (1997): *Op. cit.*, pp. 73-74.
- [13] SEBASTIÁN, Jordi (1995): "Raza: la historia escrita por Franco", *Film-Historia*, n. 2-3, pp. 160-169.
- [14] Apología del deber, el honor, del sacrificio y de la "hombria de bien".
- [15] GALÁN, D. (1974): *Op. cit.*, pp. 101-102.
- [16] RÍOS CARRATALÁ, J. A. (1997): *Op. cit.*, p. 21.
- [17] ROMÁN, Manuel (1995): *Los cómicos. Los que fueron a Hollywood. Los años de la postguerra*. Barcelona, Royal Books, p. 123.
- [18] ESPAÑA, Rafael de (1991): "Introducción: la guerra fría en el cine español", *Film-Historia*, n. 3, pp. 164-170.
- [19] ANGULO, Jesús (1997): "Algunas malas del cine español", *Nosferatu*, nº 23, pp. 64-69.
- [20] Entre las "malas" estarían Mercedes Vecino, y entre las "modernas" Mery Martin.
- [21] Como sería el ejemplo de Amparo Rivelles, hasta Blanquita de Silos, pasando por el intermedio que supone Anita Mariscal.
- [22] SANTOS FONTENLA, Cesar (1974): "Amor y desamor, sexo, antiterrorismo y represión en el cine español", en AA. VV.: *7 trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: F. Torres, p. 115.
- [23] GALÁN, Diego (1975): *Op. cit.*, p. 99.
- [24] SANTOS FONTENLA, Cesar (1975): *Op. cit.*, p. 122.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1975): *7 trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: Fernando Torres.
- AA.VV.: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- AÑOVER DÍAZ, Rosa: "Censura y guerra civil en el cine español (1939-1945)", *Historia* 16, n. 158, pp. 12-20.
- BARRACHINA, Carles (1995): "Dossier Franco en el cine español", *Film-Historia*, n. 2-3, pp. 147-159.
- BOZAL, Valeriano (1977): *Historia del Arte en España (II). Desde Goya hasta nuestros días*. Madrid: Istmo.
- CABERO, Juan Antonio (1949): *Historia de la cinematografía española (1896-1949)*. Madrid: Gráficas Cinema.
- ESPAÑA, Rafael de (1991): "Introducción: la Guerra Fría en el cine español", *Film-Historia*, n. 3, pp. 164-170.
- ESPAÑA, Rafael de (1992): "España y América: 500 años de Historia a través del Cine", *Film-Historia*, n. 3, pp. 189-219.
- FALQUINA, Ángel (1975): "El teatro, cantera inagotable para el cine español (I)", *Estafeta Literaria*, n. 577, pp. 23-25.
- GARCÍA ESCUDERO, J.M. (1962): *Cines español*. Madrid: Rialp.
- GÓMEZ MORENO, María Elena: *La pintura española en el siglo XIX*. Madrid: Espasa Calpe.
- GOBERN, Román (1995): *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- RÍOS CARRATALÁ (1997): *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ROMÁN, Manuel (1995): *Los cómicos. Los que fueron a Hollywood. Los años de la postguerra*. Barcelona: Royal Books.
- SADOUL, Georges (1977): *Diccionario del Cine. Cineastas*. Madrid: Istmo.
- SEBASTIÁN, Jordi (1995): "Raza: La historia escrita por Franco", *Film-Historia*, nº2-3, pp. 160-169.
- TORRES, Augusto M. (1994): *Diccionario del cine español*. Madrid: Espasa Calpe.