

Gitanas blancas: Entrevista a Eva Woods Peiró

White Gypsies: An interview with Eva Woods Peiró

María Adell

RESUMEN

La entrevista a la hispanista Eva Woods Peiró aborda los temas presentes en su libro *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musicals*, que estudia algunas de las estrellas femeninas más relevantes del cine folklórico musical español entre las décadas de los veinte y los cuarenta, desde una perspectiva transversal que aborda temas de estrellato, género y, sobre todo, raza. Woods Peiró analiza folklóricas como Raquel Meller o Imperio Argentina, mujeres blancas cuya popularidad se debió, contradictoriamente, a su encarnación en pantalla de personajes femeninos de etnia romaní. El estudio de estas “gitanas blancas” permite a Woods Peiró abordar cuestiones escasamente tratadas en la historiografía del cine español: desde la representación filmica de la raza y el género a la idea del estrellato como narrativa de ascenso social. La autora concluye que estas figuras, a la vez que favorecían un discurso nacional de asimilación racial no problemática, contenían en su interior un componente transgresor al encarnar unos personajes mestizos en filmes extremadamente populares.

PALABRAS CLAVE

Cine español, actriz, estrella, estrellato, folklórica, cine musical, género, raza, Imperio Argentina, Raquel Meller.

ABSTRACT

This interview with Eva Woods Peiró, a scholar specializing in Hispanic Studies, mainly addresses the issues present in her book *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musicals*. The book studies some of the most important female stars of Spanish ‘folkloric’ musical cinema from the 1920s to the 1940s, using a transversal perspective that deals with themes of stardom, gender and, above all, race. Woods Peiró analyzes *folklórica* stars like Raquel Meller and Imperio Argentina, white female stars who gained huge popularity performing female Roma characters on screen. Studying these ‘white gypsies’ allows Woods Peiró to approach issues rarely addressed in the historiography of Spanish cinema: from the filmic representation of race and gender to the idea of stardom as a narrative of social ascent. The author concludes that these figures, while favoring a national discourse of non-problematic racial assimilation, also contained within them a transgressive component by the fact that they portrayed mestizo characters in extremely popular films.

KEYWORDS

Spanish Cinema, actress, star, stardom, *folklórica*, musical film, gender, race, Imperio Argentina, Raquel Meller.

El interés de Eva Woods Peiró, hispanista de raíces vascas afincada en Nueva York, en las figuras de folklóricas como Raquel Meller, Imperio Argentina o Concha Piquer se centra, sobre todo, en el modo en el que estas estrellas canalizaron la identidad racial de los y las espectadoras del cine español entre la década de los veinte y los cincuenta.

En su extensa producción académica¹ predomina, por tanto, el estudio de figuras tan populares como Juanita Reina, Carmen Sevilla o la ya mencionada Imperio Argentina, mujeres blancas que, sin embargo, consiguieron sus mayores éxitos haciéndose pasar por “gitanas” en pantalla o, en palabras de la propia autora, «performing in Gypsy face». El análisis de la influencia, la actuación y los personajes interpretados por estas folklóricas –de estas “gitanas blancas”– en sus películas más representativas permite abordar cuestiones poco habituales en el estudio del cine español: desde el estrellato como narrativa de ascenso social al modo en que, en España, las estrellas y el cine popular ayudaron a conformar una identidad nacional moderna y a canalizar las ansiedades relacionadas con los conflictos raciales.

La siguiente entrevista a Eva Woods Peiró gira, en gran parte, alrededor del libro que condensa la mayor parte de sus artículos sobre estos temas, *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musicals*, publicado en 2012 por la University of Minnesota Press. Hablamos con ella sobre folklóricas, estrellato, raza y también sobre el uso de material extrafílmico, sobre todo revistas de cine, para conocer a fondo la cultura cinematográfica de cualquier período que se investigue.

Lo primero que llama la atención de su libro, *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musicals*, es el enfoque racial, algo poco habitual en la producción académica sobre la historia del cine español. Su análisis del sujeto racializado como protagonista del cine musical folklórico entre los años veinte y cincuenta comprende no solo personajes de etnia romaní sino también de procedencia afrocaribeña, como en el caso de *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1927). ¿Cuándo y cómo empezó a interesarte el enfoque racial sobre la historia del cine español?

Este es el núcleo temático del libro y, esencialmente, su razón de ser. Cuando inicié este proyecto, a mediados de los años noventa, lo único que se podía encontrar de las películas de folklóricas andaluzas eran breves resúmenes de la trama, a excepción de algunas referencias en la obra de Román Gubern o Agustín Sánchez Vidal. No existía nada que explicara, realmente, la increíble popularidad de folklóricas como Imperio Argentina o Juanita Reina, mujeres blancas españolas que se habían convertido en estrellas interpretando

a personajes de etnia romaní o, lo que es lo mismo, haciéndose pasar por “gitanas” (“*performing in Gypsy face*”, como decimos en EE.UU.) en filmes tan exitosos como *Morena clara* (Florián Rey, 1936) o *Canelita en rama* (Eduardo García Maroto, 1943).

Hace unos años, junto a otros colegas, llevamos a cabo un proyecto de Historia Oral del Cine Español² de los años cuarenta y cincuenta. Cuando durante las entrevistas pregunté a los participantes del proyecto –espectadores y espectadoras del cine de esa época– sobre este tema particular tampoco pudieron dar ninguna explicación, y es muy posible que no entendieran por qué era importante la pregunta. Para mí, era una contradicción que actrices blancas españolas se convirtieran en auténticas estrellas interpretando, justamente, a miembros de una etnia tan injustamente denostada como la romaní; pero también lo era que en estos filmes se abordara sin problemas el mestizaje, porque muchos de ellos finalizaban con la unión amorosa entre la “gitana” y un hombre blanco, habitualmente de clase alta.

Una amiga y estudiante de posgrado me animó a seguir trabajando y llegar al fondo de este dilema, y le debo dar las gracias, porque este proyecto ha sido la base de mi carrera académica. Por mi formación y mis circunstancias personales y profesionales, investigar acerca de la cultura española a través de la lente de la política racial era inevitable, e incluso urgente. Como estudiante de posgrado me empapé de los escritos de Hall, Gilroy, Bhabha, Spivak, Davis, Fanon y las subsiguientes elaboraciones de los estudios culturales y postcoloniales que cuestionaban la narrativa de la modernidad desde una perspectiva blanca y anglo-europea. Donde impartí clases, en Vassar College (Nueva York), hemos priorizado la diversidad étnico-racial: estoy rodeada de colegas y amigos que son gente de color, y mi hijo tiene padres de razas distintas. Una posición neutral sobre la cuestión de la raza era imposible, y tampoco era lo que deseaba.

En un par de presentaciones del libro, entre el público se encontraban personas de ascendencia romaní. En ambos casos estas personas se sintieron profundamente ofendidas por el uso de la palabra “gitano” o “gitana”. Cuando nuestra obra gira alrededor de las representaciones de raza debemos ser conscientes de que estamos llevando a cabo un trabajo sobre temas delicados, que han tenido efectos reales en personas reales. Las películas de las que hablo en el libro giran, de forma directa o indirecta, alrededor de la figura del “gitano” o la “gitana”. Estas palabras deben estar necesariamente entre comillas, ya que denotan la representación racializada de las personas de origen romaní pero, de ninguna manera, su realidad.

Por último, creo que en los últimos años ha habido un cambio importante en el análisis y la teorización de la raza y la racialización en varios estudios importantes sobre el cine y la cultura (como los de Susan Martín Márquez, Jo Labanyi, Lou Channon Deutsch, Isabel Santaolalla, Daniela Flesler, Isolina Ballesteros, Rosi Song, Yeon-Soo Kim, Núria Triana Toribio, Rosalía Cornejo-Parriego, Marina López Díaz, Mar Binimelis y muchas otras que habría que mencionar). Creo que hacia donde deberíamos dirigirnos ahora sería hacia los textos producidos por “Otros”, es decir, hacia las películas producidas por personas de origen romaní.

Cada capítulo del libro está dedicado al análisis exhaustivo de un filme en particular, así como de la estrella que lo protagoniza: desde Raquel Meller en *La gitana blanca* (Ricardo de Baños, 1923) a Imperio Argentina en *Carmen, la de Triana* (Florián Rey, 1938). El dedicado a *El negro que tenía el alma blanca* funciona como una excelente transición entre el período mudo y el sonoro y es, además, el único en el que la estrella femenina (Concha Piquer) es evidentemente blanca mientras que es el personaje masculino (Peter Wald) el sujeto racializado. ¿Podría hablarnos de la selección de filmes y de la decisión de incluir el filme de Perojo como obra de transición?

El negro que tenía el alma blanca es, ciertamente, y en muchos sentidos, un filme de transición. Parece ser la respuesta española a *El cantante de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927), aclamada como una película pionera en relación a la introducción del sonido pero también en lo que se refiere a las cuestiones raciales. Sin embargo, también fue, sencillamente, un vehículo estelar para Concha Piquer, la estrella “española” por antonomasia, cuya participación en un filme de aire tan cosmopolita y subido de tono –con alto contenido erótico para la época– fue muy inusual. La película apareció en mitad de la locura que se desató en la década de los veinte en España por la música, los sonidos y los artistas afroamericanos y afrocaribeños. Y también llega pisando los talones al conflicto español en el norte de África. Al mismo tiempo, marca el comienzo del ascenso de la actriz-cantante, o *performing star*, como figura fundamental del *star system* español. Por supuesto que existían otras estrellas masculinas, también actores-cantantes –Antonio Moreno, Angelillo...–, pero ninguno igualaba la popularidad e influencia de las estrellas femeninas. Siempre he lamentado la naturaleza incompleta de este libro, pero espero que otros estudiosos aborden el tema del sesgo heteronormativo implícito en el desarrollo del sistema estelar, en cualquier país. Con esto me refiero no solo a la cuestión de cómo coloca la carga simbólica sobre las estrellas femeninas y, por extensión, sobre todas las mujeres, sino también a la

naturaleza disciplinaria del sistema estelar y los mecanismos de largo alcance con los que orientó la comprensión del género y la raza, ajenos a la idea de interseccionalidad. Simultáneamente, me interesa saber cómo, a pesar de todo, ciertas *performances* interseccionales fueron registradas y sobrevivieron e investigar si estas últimas desempeñaron un papel relevante dentro de los discursos normativos, de poder y nacionalistas, o más bien los subvirtieron, en la línea de las tesis de Hiram Pérez en *A Taste for Brown Bodies: Gay Modernity and Cosmopolitan Desire* (2015).

En cuanto a la selección de textos, uno de los asuntos relevantes es la cantidad de películas disponibles. Si nos fijamos en los años veinte, el archivo existente está en crisis y deteriorándose en la actualidad. Vi todas las películas de esta época que estuvieron a mi alcance y las analicé detenidamente teniendo en cuenta su contenido racial o racializado. Pese a los pocos filmes conservados, los que vi eran tan importantes para comprender cómo se había desarrollado la popularidad de los musicales folklóricos que no pude obviarlos. Este es el motivo por el que toda la primera mitad del libro trata, al final, sobre este período mudo.

Otra cuestión que me convenció de ampliar el análisis de las obras de los años veinte es que se ha prestado muchísima atención académica a las películas de vanguardia de esta época –¿quién no ha oído hablar de Buñuel?– y muy poca a películas populares que, sin embargo, presentaban una puesta en escena vanguardista, experimental o, simplemente, sofisticada, además de un contenido temático fascinante. Hablo de películas tan interesantes e innovadoras como *El negro que tenía el alma blanca*, *La condesa María* (Benito Perojo, 1928), *Malvaloca* (Benito Perojo, 1926), *La Venenosa* (Roger Lion, 1928), *La gitana blanca* o *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930), la cual no analizo pero recomiendo. Por supuesto, las problemáticas representaciones racializadas ya estaban presentes en estos filmes, pero esto no debe afectar a su valor artístico. Del mismo modo, deberíamos poder profundizar en el deplorable contenido sexista y racista de algunas obras de los cineastas de vanguardia más conocidos de la época y no excusarlo como producto de su tiempo, sino confrontarlo para comprender mejor la continuidad que existe entre el pasado y el presente en el modo de pensar y representar el mundo.

El número de películas aumenta en los años treinta, mientras que en los cuarenta y cincuenta la cantidad de películas folklóricas producidas es simplemente abrumadora. Así, con el riesgo de decepcionar a muchos lectores que, seguramente, habrían preferido un análisis más exhaustivo de las figuras de Lola Flores o Carmen Amaya, entre otras, escogí textos que

me permitieran abordar temas específicos como la nostalgia. Afortunadamente otros estudiosos, como Marina Díaz López, han publicado desde entonces excelentes textos que comparan y contrastan folklóricas como Lola Flores y Carmen Amaya. Para acabar, en un principio consideré la posibilidad de organizar el libro alrededor del mito de Carmen, pero eso no me permitía explicar cómo la comedia musical folklórica era un producto híbrido que combinaba la narrativa de Carmen con otras tradiciones relacionadas con el teatro y la actuación musical en España, como la del cuplé y su figura femenina relacionada: la cupletista. Tampoco me permitía relacionar la popularidad de estas películas y sus estrellas con las aspiraciones cosmopolitas tanto de los cineastas como del público español, alimentadas no solo por el auge de la industria cinematográfica sino por uno de sus productos subsidiarios: las revistas de fans. Por último, también quería mostrar cómo incluso temas que parecían alejados de las películas folklóricas –las guerras coloniales españolas en el norte de África o la popularidad de la música y de los artistas afrocaribeños en la España de los veinte– estaban influyendo en estas películas y las condiciones en las que los espectadores las consumían.

Una de las principales tesis del libro, según mi punto de vista, es el modo en el que estas películas ayudaron a construir una identidad nacional moderna y supuestamente libre de problemas raciales a través, justamente, de la figura de la folklórica: estrellas femeninas blancas que interpretaban a personajes “gitanos” felizmente “asimilados” por la cultura hegemónica. Al mismo tiempo, estas películas, usando sus propias palabras, «mapean la comunidad nacional según criterios raciales». ¿Significa esto que, por un lado, intentan reforzar la idea de una nación moderna, capitalista y no racializada pero, por otro, muestran cómo esta idea de nación está profundamente basada en la segregación racial y en la superioridad de la raza blanca sobre las demás?

Sí, efectivamente. En las películas populares españolas las representaciones racializadas eran ciertamente más variadas antes de 1936: en ellas encontramos diferentes tipos de razas y, aunque tal vez no podamos hablar de una postura totalmente abierta en relación al mestizaje, sí hallamos ejemplos muy audaces que muestran que en aquel momento la diferencia racial era algo excitante y que lo exótico era atractivo, aunque muy a menudo se mantenía a una distancia prudencial. Sin embargo, no podemos afirmar que, antes de 1936, la raza no era un tema conflictivo; debemos asumir que en la era de la modernidad capitalista, telón de fondo de la mayor parte de los filmes populares de los veinte y los treinta, los sujetos racializados no podían competir, en última instancia, con los sujetos blancos. Por ejemplo, el final de *María de la O* (Francisco

Elías, 1936) alberga residuos reaccionarios que contrastan con el resto de la película que es, en muchos sentidos, progresista, crítica y moderna. El restablecimiento del orden social, en este caso a través del matrimonio, señala el final de la carrera de María (Carmen Amaya) como bailaora y su aquiescencia a los roles de género tradicionales. Es también un final de romance clásico, en el cual la mujer es “salvada” por la intervención de los hombres de su propia raza que le proponen matrimonio, gesto que simboliza, por un lado, protección pero también, por otro, opresión y la salvaguardia contra el mestizaje.

Otro punto interesante que debe tenerse en cuenta cuando hablamos de filmes que, aparentemente, aprueban la mezcla racial es el modo en el que parecen afirmar que una mujer de ascendencia romaní sería más feliz con un varón no romaní. En una película posterior, *Los Tarantos* (Francisco Rovira-Beleta, 1963), vemos al personaje de Carmen Amaya descrito a través de su relación abusiva y torturada con Antonio, un “gitano”, lo cual refuerza un código de honor asfixiante que culpa a la mujer gitana por su opresión y, en el proceso, estigmatiza más a la comunidad gitana en general. Sin embargo, esta situación no es específica de la comunidad romaní, sino que es dominante no solo en la sociedad española sino en el mundo capitalista occidental, a un nivel histórico. Que se culpe a la comunidad “gitana” de poseer actitudes primitivas hacia sus mujeres es hipocresía del más alto nivel. Esto es lo que nos advierte Slavoj Žižek: culpar al otro racializado es una forma de negación, una fantasía. Es la nación, España, y no solo la comunidad romaní, la que está atravesada por estas ideologías de defensa del honor y de subyugación de las mujeres. Pero la crítica se desvía hacia el chivo expiatorio racial.

En los textos producidos después de la Guerra Civil, como en la versión de *Morena Clara* de 1954 con Lola Flores y dirigida por Luis Lucía, la ambigüedad temática –la aparente, aunque tímida, defensa del mestizaje– todavía puede existir, pero esto se debe sobre todo a las pequeñas fugas que permite la represión franquista y que se resuelven en momentos románticos que viran a la comedia. Lo que necesitaba resolver era cómo esta cuestión del contenido ambiguo existió simultáneamente con la cuestión de una racialización conflictiva, algo que continuamente se interponía en el análisis de cualquiera de estas películas y del contexto en el que se consumieron. A lo que me refiero es que continuamente encontramos en estos filmes narrativas de ascenso social de la protagonista ligadas al estrellato (*Mariquilla Terremoto* [Benito Perojo, 1940], *Morena Clara*), pero el modo en el que se aborda la raza y en el que se hacen continuas alusiones a la identidad de la protagonista como sujeto racial y racializado genera un conflicto que choca con esas aspiraciones de ascenso, con esa esperanza de cambio

A DOLORES DEL RÍO LE HABRÍA GUSTADO NACER GITANA

DOLORES DEL RÍO es una de esas mujeres que han nacido con buena estrella.

Ante su belleza, morena y picante, se han rendido los dioses. Cupido, dispara sus flechas oculto tras los ojos negros y ardientes de esta mejicana.

«Quiero—le dice Dolores al diosecillo del amor—que cobres para mí ese corazón; es buena pieza.»

Y Cupido, obediente, prepara su arco, saca

por

JUAN
DE
ESPAÑA



la flecha más aguda de su carcaj, afirma la puntería y la lanza veloz al espacio. La flecha se clava en el corazón designado por Dolores del Río, y Dolores del Río, después de jugar con él, de hacer añicos aquel juguete humano, lo deja olvidado en un rincón, o, hastiada, lo arroja a la calle con desprecio.

La Fama se ha rendido también a esta extraña mujer.

«¿Qué deseas?», le pregunta la diosa.

«Que tus trompas lleven el eco de mi nombre por todos los rincones de la tierra, que no haya ciudad, pueblo, aldea, cortijo, cabaña, donde mi nombre no sea conocido», responde,

imperativa, la voz de Dolores del Río.

Y este nombre se esparce por el mundo, y es por todos admirado.

Y se le rinde la riqueza con la misma facilidad que el amor y la fama; pero Dolores del Río, insaciable, pide más y más a su buena estrella.

¿Qué puede apetecer ya esta mujer bella y extraña?



Esta pregunta me asaltaba siempre que veía a Dolores del Río. Notaba en ella una tristeza, una protesta, inexplicables para mí.

Como soy curioso, de una curiosidad insatisfecha siempre, me decidí un día a preguntarle a Dolores:

—¿Qué te pasa, mi linda amiga; qué te niega la vida, a ti que lo tienes y lo puedes todo, para que se tiña tu rostro de melancolía?

Y Dolores del Río, sonriendo amargamente, me ha contestado:

—Ay, amigo mío, qué equivocados estáis los que me creéis dichosa!

—¿Pero qué motivos serios tienes para considerarte desgraciada?

Dolores, me dice:

—Espera, ya te lo explicaré; pero antes quiero que pruebes, tú que eres un buen catador de vinos, una manzanilla de Sanlúcar.

Y mientras yo me asombro—¡es tan raro, aquí, poder saborear ese vino español!—Dolores se levanta y a poco vuelve seguida de su doncella, que coloca sobre el velador, en este patio, mezcla de estilo andaluz y castellano, dos vasos y una botella de auténtica manzanilla sanluqueña.

La descorcho yo mismo, emocionado; como los «chatos», le alargó uno a la gentil artista, y alzó el mío en este brindis:

«¡Por tus ojos y por España, Lolilla!»

«¡Por España y por nuestra amistad!», brinda ella.

Y luego, reanudamos la charla.

—Vamos a ver, ¿por qué no te sientes feliz?—insisto machacón.

Y Dolores, Lolilla como yo la llamo a veces, porque me autoriza al diminutivo cariñoso una amistad firme y antigua, me replica muy seria:

—Porque me habría gustado nacer gitana.

Esta súbita declaración, en este patio lleno de macetas con rojos claveles de Granada y ante esta botella de olorosa y dorada manzanilla, no me ha parecido tan sorprendente como en cualquier otro lugar. Sin embargo, como me resulta extravagante, a pesar de todo, le digo:

—Si hubiéramos bebido ya siquiera el tercer «chato», al oírte ahora habría creído que este vino inspiraba tu declaración o que dis-

frabazas tus palabras en mi oído. Y bien, gitana, ya lo eres por el fuego de tus ojos, por el color de tu carne morena, por la gracia y por tu espíritu andariego y rebelde.

Dolores del Río, Lolilla, más Lolilla ahora que nunca, ríe gozosa, y observa aguda:

—Pues yo, oyéndote, escuchando en tu boca esos piropos de pura esencia cañí, creo que este primer trago te ha trastornado un poco. ¿Qué respondes a esto?

—Que apuremos otro «chato» y que me expliques por qué ese deseo de haber nacido gitana.

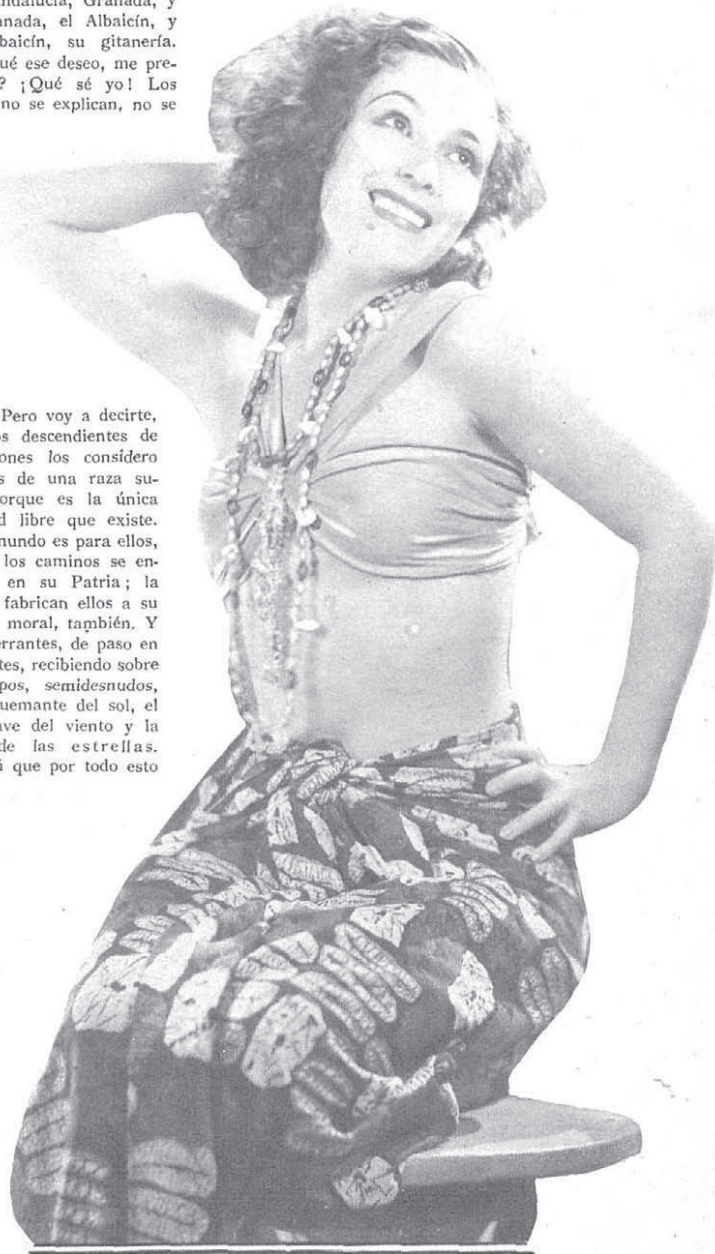
—Gitana y del Albaicín, precisamente —retruca Dolores—. Y no como recuerdo a cualquier cancioncilla cursi de esas que cantan las cupletistas baratas, sino porque de España lo que más me gusta es Andalucía, y de Andalucía, Granada, y de Granada, el Albaicín, y del Albaicín, su gitanería.

¿Por qué ese deseo, me preguntas? ¡Qué sé yo! Los deseos no se explican, no se

no se puede dar la fama, la riqueza y regalar, de paso, toda esa corte de falsos enamorados, de donjuanes pretenciosos, de ridículos Romeos que la siguen a una por todos lados, con la codicia de que nos rindamos a sus miradas? Te confieso, amigo mío, que estoy asqueada, que me subleva la esclavitud esta moderna, disfrazada de civilización, y que anhelo ser de veras libre para vivir una vida más limpia y más humana, en la que uno mismo se fabrica su moral y su ley.

¡Y ahora, otro «chato», por los nietos de los Faraones!

Hollywood, junio de 1932.



razonan. Pero voy a decirte, que a los descendientes de los Faraones los considero individuos de una raza superior, porque es la única de verdad libre que existe. Todo el mundo es para ellos, en todos los caminos se encuentran en su Patria; la ley se la fabrican ellos a su gusto; la moral, también. Y siempre errantes, de paso en todas partes, recibiendo sobre sus cuerpos, semidesnudos, el beso quemante del sol, el azote suave del viento y la sonrisa de las estrellas. ¿Crees tú que por todo esto

de vida. Lo que acabé concluyendo, por tanto, fue que tales narraciones fílmicas partían siempre de la premisa de que solo ciertos sujetos eran merecedores de ese cambio, solo algunos merecían la pena. Como suele sucedernos a los estudiosos de la cultura cinematográfica, los textos nos llevan a menudo a cuestiones sociológicas y filosóficas más profundas.

La narrativa del ascenso social ligado al estrellato está presente en muchas de las películas de las que habla en el libro. El éxito de la folklórica –ya sea dentro de la película, como personaje, o fuera de la misma, como estrella– estaba casi siempre ligado a un proceso de “blanqueamiento” o “asimilación” al orden capitalista moderno. O, en sus propias palabras: la folklórica «performed whiteness», mostrando a los y las espectadoras cómo ser blanco/a. Esto parece claro en los casos de Imperio Argentina, Concha Piquer o Carmen Sevilla... pero ¿qué sucede con las folklóricas auténticamente “gitanas” como Carmen Amaya y Lola Flores? ¿Hay diferencias sustanciales entre las primeras y las segundas?

Sí, por supuesto. En lo que se refiere a Amaya, y como muchos ya han señalado, era diferente, anómala, distinta a las otras folklóricas. De hecho, muchas de las personas que entrevistábamos para nuestro proyecto de Historia Oral del Cine Español nunca la habrían definido como “folklórica”, principalmente por su “raza”. Amaya no tuvo que actuar como si fuera “gitana” porque ya fue catalogada, desde el inicio, como “gitana”. Las folklóricas blancas se ponían y quitaban el atuendo, los gestos y el rostro de “gitana” del mismo modo que los bohemios del siglo XIX podían entrar y salir de los barrios bajos. Esta fue una de las razones por las que no incluí un análisis exhaustivo de *María de la O*. Pero también por los números de baile de Amaya en dicho filme, que eran demasiado sofisticados e ingeniosos para ser incluidos en la fórmula genérica del musical folklórico andaluz. Amaya se adelantó a su tiempo y era demasiado exótica, demasiado racial. Dicho esto, no estoy segura de que se pueda calificar como una estrella con agencia propia y con las riendas de su carrera y su expresión artística, como algunos han sugerido. Su actuación, y en particular, la recepción de su actuación, fue mediatizada por las reglas, la historia y la perspectiva del flamenco. Y es cierto que la imagen de ella bailando honra a la auténtica comunidad romaní, pero también lo es que esta imagen está incrustada en un texto fílmico que, de nuevo, la desprecia y malinterpreta.

Por último, querría comentar una curiosidad que, además, da una buena idea del poder y la popularidad de esa “Gypsy face” que muchas folklóricas blancas se ponían y se quitaban a su antojo: encontré recientemente un artículo en *Popular Film* publicado en los años treinta sobre Dolores del Río y su visita a España; en dicho artículo la estrella mexicana afirmaba

cómo le habría gustado nacer gitana. Lo que es interesante es el modo en que Dolores del Río, que se posicionaba claramente como una mexicana blanca, se aprovechaba del fenómeno de la “Gypsy face” en un momento clave de su carrera.

El libro dedica un capítulo completo a Raquel Meller, la “primera estrella del cine español”. Creo que lo más interesante de ella es, como usted dice, esa «unión de la pureza femenina y la blancura con la vamp y la Nueva Mujer Moderna», que hizo de ella una estrella única, difícil de catalogar. Meller es, como Amaya, distinta, no se encuentra esa mezcla en folklóricas posteriores como Concha Piquer o Imperio Argentina. ¿Es posible ver a Meller como una estrella más transgresora y amenazante que sus sucesoras?

Sí, totalmente. ¡Y espero que se lleven a cabo más investigaciones sobre ella! Hay muchísimo material sobre Raquel Meller, pero también sobre otras estrellas de la misma época, en las revistas de cine del momento, y son fuentes muy interesantes que prácticamente nadie ha investigado. En el caso de Meller, tiene una explicación esa abundancia de material extrafílmico: el momento álgido de su carrera coincidió con el auge de la producción de revistas en España, que fue entre mediados de los veinte y mediados de los treinta. De modo que todo lo que se producía o escribía sobre ella fue consumido de formas muy variadas y prácticamente sin ningún tipo de control, algo que contrasta con las formas de consumo de los productos relacionados con las estrellas después de 1939, cuando no solo el cine, sino también las revistas de cine se encontraban bajo un régimen censor totalmente distinto. Meller, por ejemplo, mostraba en sus películas un cierto erotismo exótico, algo que las folklóricas blancas posteriores nunca pudieron permitirse. Pero, como ellas, Meller también podía entrar y salir de los papeles de “gitana”; algo que, por el contrario, Carmen Amaya o Lola Flores nunca pudieron hacer, ya que los agentes cinematográficos, los directores, los productores o el mismo público, les impedían conseguir papeles fuera del terreno del estereotipo racial.

En mi opinión, el libro es fantástico en el uso de material extrafílmico (periódicos, revistas, fotos publicitarias) y también en el conocimiento transversal de la cultura e historia popular española para el examen de una estrella determinada. En el análisis de Meller, por ejemplo, traza los orígenes, la popularidad y las implicaciones sociales (y sexuales) del cuplé, ya que ella fraguó su fama como cupletista. ¿Podría explicar qué importancia le da al material extrafílmico y al conocimiento de la cultura popular de la época –no solo cine, sino también moda, música, teatro o literatura– para el análisis de una estrella?

Es esencial conocer la cultura cinematográfica del período que vayamos a analizar, y no exclusivamente las películas. Como he mencionado en repetidas ocasiones, las películas son productos mediáticos que existen en una compleja red multimedia que podemos llamar cultura cinematográfica. Hay que tener en cuenta que, además, los productores, los cineastas y los actores estaban también consumiendo cultura, viendo películas, leyendo revistas de cine, periódicos o novelas y, sobre todo, observando muy atentamente los gustos del público. Y estas diferentes formas mediáticas circulaban entre acontecimientos y discursos históricos, políticos y sociológicos. Las películas debían ser, pues, inevitablemente, producto de esa conversación entre estas diferentes interfaces culturales. ¿Cómo podemos evitar analizar estos otros factores en nuestra búsqueda para entender nuestra relación con el cine? Porque no es el cine por sí mismo lo que estamos tratando de entender, sino nuestra relación con él, qué nos provoca, cómo nos hace sentir, cómo nos transforma.

La interfaz cultural más importante del siglo XX, como muchos teóricos han señalado, fue el cine. ¿Qué hacer,

entonces, cuando se ha perdido o desaparecido gran parte de nuestro patrimonio cinematográfico? Creo que una porción importante de la investigación focalizada en las décadas de 1910 a 1930 debería centrarse en las revistas de cine. Son una mina de oro en cuanto a información, imágenes y discursos (muy contradictorios, extremadamente entretenidos, ¡y también problemáticos! Así como, a veces, fabulosamente sofisticados...) y hasta que les hagamos justicia en nuestros análisis de la cultura cinematográfica de este período, simplemente no podremos entenderla en toda su complejidad. Por último, entre mediados de los años veinte y mediados de los treinta, España experimentó una verdadera época de oro en las revistas cinematográficas; justo antes de la Guerra Civil, existían más de 58 revistas de cine cuando los combatientes del bando franquista comenzaron a cerrar imprentas o cuando estas eran simplemente abandonadas debido al conflicto bélico, como explica Aitor Hernández Eguíluz. Las revistas de cine eran como manuales de instrucciones para entender cómo se producía el estrellato y cómo los espectadores debían consumirlo e integrarlo en su vida cotidiana.

NOTAS

1. Se puede encontrar una exhaustiva lista de sus publicaciones en <https://evawoodspeiro.com>

2. Este es un proyecto colaborativo que está aún en proceso de finalización y cuyo título es *Cinema and the Mediation of Everyday Life: An Oral History of Spanish Cinemagoing in the 1940s and 50s*.

MARÍA ADELL

María Adell Carmona (Valencia, 1977). Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona), con la tesis titulada *Una estrella moderna: Jean Seberg, de Preminger a Garrel*. Profesora de diversas asignaturas, como Historia del Cine y Cine español, en ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya), centro adscrito a la Universitat

de Barcelona. Ha participado en congresos internacionales con comunicaciones relacionadas con actrices y estrellas femeninas del cine español (Marisol, Bárbara Lennie...). Ha colaborado en diversos libros colectivos, como *Very Funny Things. Nueva comedia americana o Adam Sandler: la infancia infinita*.

EVA WOODS PEIRÓ

Eva Woods Peiró es profesora asociada y directora de estudios hispánicos en el Vassar College. Es autora de *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musicals* (Minnesota UP, 2012) y coeditora del conjunto de ensayos *Seeing Spain: Vision and Modernity, 1868-1936* (Berg, 2005). Especializada en cine español, ha publicado en revistas como *Journal of Spanish*

Cultural Studies, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, *Letras Peninsulares* y en los libros colectivos *Performance and Spanish Film*, *The Blackwell Companion to Spanish Cinema*, *Burning Darkness: A Half Century of Spanish Cinema*, *Gender and Spanish Cinema*, y *Spanish Popular Cinema*.