

Gitanes blanques: Entrevista a Eva Woods Peiró

White Gypsies: An interview with Eva Woods Peiró

María Adell

RESUM

L'entrevista a la hispanista Eva Woods Peiró aborda els temes presents en el seu llibre *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musicals*, que estudia algunes de les estrelles femenines més rellevants del cinema folklòric musical espanyol entre les dècades dels vint i els quaranta, des d'una perspectiva transversal que aborda temes d'estrellat, gènere i, sobretot, raça. Woods Peiró analitza folklòriques com Raquel Meller o Imperio Argentina, dones blanques que esdevingueren populars, contradictòriament, per la seva encarnació en pantalla de personatges femenins d'ètnia romaní. L'estudi d'aquestes "gitanes blanques" permet a Woods Peiró abordar qüestions escassament tractades en la historiografia del cinema espanyol: des de la representació fílmica de la raça i el gènere a la idea de l'estrellat com a narrativa d'ascens social. L'autora conclou que aquestes figures, al mateix temps que afavorien un discurs nacional d'assimilació racial no problemàtica, contenien en el seu interior un component transgressor per encarnar uns personatges mestissos en films extremadament populars.

PARAULES CLAU

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.

L'interès d'Eva Woods Peiró, hispanista d'arrels valencianes establerta a Nova York, en les figures de folklòriques com Raquel Meller, Imperio Argentina o Concha Piquer se centra, sobretot, en la manera en què aquestes estrelles van canalitzar la identitat racial dels i les espectadors del cinema espanyol entre la dècada dels vint i els cinquanta.

En la seva extensa producció acadèmica¹ predomina, doncs, l'estudi de figures tan populars com Juanita Reina, Carmen Sevilla o la ja esmentada Imperio Argentina, dones blanques que, no obstant, van aconseguir els seus majors èxits fent-se passar per "gitanes" a la pantalla o, en paraules de la pròpia autora, «performing in Gypsy face». L'anàlisi de la influència, l'actuació i els personatges interpretats per aquestes folklòriques –d'aquestes "gitanes blanques"– a les seves pel·lícules més representatives permet abordar qüestions poc habituals en l'estudi del cinema espanyol: des de l'estrellat com a narrativa d'ascens social fins a la manera com, a Espanya, les estrelles i el cinema popular ajudaren a conformar una identitat nacional moderna i a canalitzar les ansietats relacionades amb els conflictes racials.

La següent entrevista a Eva Woods Peiró gira, en gran part, al voltant del llibre que condensa la major part dels seus articles sobre aquests temes, *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musicals*, publicat el 2012 per la University of Minnesota Press. Parlem amb ella sobre folklòriques, estrellat, raça, i també sobre l'ús de material extrafílmic, sobretot revistes de cinema, per conèixer a fons la cultura cinematogràfica de qualsevol període que s'investigui.

El primer que crida l'atenció del seu llibre, *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musicals*, és l'enfocament racial, una cosa poc habitual en la producció acadèmica sobre la història del cinema espanyol. La seva anàlisi del subjecte racialitzat com a protagonista del cinema musical folklòric entre els anys vint i cinquanta comprèn no només personatges d'ètnia romaní sinó també de procedència afrocaribenya, com en el cas d'*El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1927). Quan i com va començar a interessar-li l'enfocament racial sobre la història del cinema espanyol?

Aquest és el nucli temàtic del llibre i, essencialment, la seva raó de ser. Quan vaig iniciar aquest projecte, a mitjan anys noranta, l'única cosa que es podia trobar de les pel·lícules de folklòriques andaluses eren breus resums de la trama, a excepció d'algunes referències en l'obra de Román Gubern o Agustín Sánchez Vidal. No existia res que expliqués, realment, la increïble popularitat de folklòriques com Imperio Argentina o Juanita

Regna, dones blanques espanyoles que havien esdevingut estrelles interpretant personatges d'ètnia romaní o, el que és el mateix, fent-se passar per "gitanes" ("performing in Gypsy face", com diem als EUA) en films tan reeixits com *Morena clara* (Florián Rey, 1936) o *Canelita en rama* (Eduardo García Maroto, 1943).

Fa uns anys que, juntament amb d'altres col·legues, duem a terme un projecte d'Història Oral del Cinema Español² dels anys quaranta i cinquanta. Quan, durant les entrevistes, vaig preguntar als participants del projecte –espectadors i espectadores del cinema d'aquesta època– sobre aquest tema particular, tampoc van poder donar cap explicació, i és molt possible que no entenguessin per què era important la pregunta. Per mi, era una contradicció que actrius blanques espanyoles es convertissin en autèntiques estrelles interpretant, justament, membres d'una ètnia tan injustament injuriada com la romaní; però també ho era que en aquests films s'abordés sense problemes el mestissatge, perquè molts d'ells finalitzaven amb la unió amorosa entre la "gitana" i un home blanc, habitualment de classe alta.

Una amiga i estudiant de postgrau em va animar a seguir treballant i arribar al fons d'aquest dilema, i li he de donar les gràcies, perquè aquest projecte ha estat la base de la meua carrera acadèmica. Per la meua formació i les meves circumstàncies personals i professionals, investigar sobre la cultura espanyola a través del prisma de la política racial era inevitable, i fins i tot urgent. Com a estudiant de postgrau em vaig submergir en els escrits de Hall, Gilroy, Bhabha, Spivak, Davis, Fanon i les subsegüents elaboracions dels estudis culturals i postcolonials que qüestionaven la narrativa de la modernitat des d'una perspectiva blanca i anglo-europea. Al centre on dono classes, el Vassar College (Nova York), hem prioritzat la diversitat ètnico-racial: estic envoltada de col·legues i amics que són gent de color, i el meu fill té pares de races diferents. Una posició neutral sobre la qüestió de la raça era impossible, i tampoc era el que desitjava.

En un parell de presentacions del llibre, entre el públic hi havia persones d'ascendència romaní. En tots dos casos aquestes persones es van sentir profundament ofeses per l'ús de la paraula "gitano" o "gitana". Quan la nostra feina gira al voltant de les representacions de raça hem de ser conscients que estem treballant sobre temes delicats, que han tingut efectes reals en persones reals. Les pel·lícules de què parlo al llibre giren, de forma directa o indirecta, al voltant de la figura del "gitano" o la "gitana". Aquestes paraules han d'estar necessàriament entre cometes, ja que denoten la representació racialitzada de les persones d'origen romaní però, de cap manera, la seva realitat.

Finalment, crec que en els darrers anys hi ha hagut un canvi important en l'anàlisi i la teorització de la raça i la racialització en diversos estudis importants sobre el cinema i la cultura (com els de Susan Martín Márquez, Jo Labanyi, Lou Charnon Deutsch, Isabel Santaolalla, Daniela Flesler, Isolina Ballesteros, Rosi Song, Yeon-Soo Kim, Núria Triana Toribio, Rosalía Cornejo-Parriego, Marina López Díaz, Mar Binimelis i moltes d'altres que caldria esmentar). Crec que ara hauríem de dirigir-nos cap als textos produïts per "Altres", és a dir, cap a les pel·lícules produïdes per persones d'origen romaní.

Cada capítol del llibre està dedicat a l'anàlisi exhaustiva d'un film en particular, així com de l'estrella que el protagonitza: des de Raquel Meller a *La gitana blanca* (Ricardo de Baños, 1923) fins a Imperio Argentina a *Carmen, la de Triana* (Florián Rey, 1938). El dedicat a *El negro que tenía el alma blanca* funciona com una excel·lent transició entre el període mut i el sonor i és, a més, l'únic en què l'estrella femenina (Concha Piquer) és evidentment blanca mentre que és el personatge masculí (Peter Wald) el subjecte racialitzat. Podria parlar-nos de la selecció de films i de la decisió d'incloure el film de Perojo com a obra de transició?

El negro que tenía el alma blanca és, certament, i en molts sentits, un film de transició. Sembla ser la resposta espanyola a *El cantante de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927), aclamada com una pel·lícula pionera en relació a la introducció del so però també pel que fa a les qüestions racials. No obstant, també va ser, senzillament, un vehicle estel·lar per a Concha Piquer, l'estrella "espanyola" per antonomàsia, la participació de la qual en un film d'aire tan cosmopolita i pujat de to –amb un alt contingut eròtic per a l'època– fou ben inusual. La pel·lícula va aparèixer enmig de la bogeria que es va desfermar a la dècada dels vint a Espanya per la música, els sons i els artistes afroamericans i afrocaribenys. I també arriba immediatament després del conflicte espanyol al nord d'Àfrica. Al mateix temps, marca el començament de l'ascens de l'actriu-cantant, o *performing star*, com a figura fonamental de l'*star system* espanyol. Per descomptat que existien altres estrelles masculines, també actors-cantants –Antonio Moreno, Angelillo...–, però cap igualava la popularitat i influència de les estrelles femenines. Sempre he lamentat la naturalesa incompleta d'aquest llibre, però espero que d'altres estudiosos abordin el tema del biaix heteronormatiu implícit en el desenvolupament del sistema estel·lar, a qualsevol país. Amb això em refereixo no només a la qüestió de com col·loca la càrrega simbòlica sobre les estrelles femenines i, per extensió, sobre totes les dones, sinó també a la naturalesa disciplinària del sistema estel·lar i els mecanismes de llarg abast amb què va orientar la comprensió del gènere i la raça, aliens a la idea

d'interseccionalitat. Simultàniament, m'interessa saber com, malgrat tot, determinades *performances* interseccionals es van registrar i van sobreviure, i investigar si aquestes últimes van exercir un paper rellevant dins dels discursos normatius, de poder i nacionalistes, o més aviat els van subvertir, en la línia de les tesis de Hiram Pérez a *A Taste for Brown Bodies: Gay Modernity and Cosmopolitan Desire* (2015).

Pel que fa a la selecció de textos, un dels assumptes rellevants és la quantitat de pel·lícules disponibles. Si ens fixem en els anys vint, a l'actualitat l'arxiu existent està en crisi i deteriorant-se. Vaig veure totes les pel·lícules d'aquesta època al meu abast i les vaig analitzar detingudament tenint en compte el seu contingut racial o racialitzat. Malgrat els pocs films conservats, els que vaig veure eren tan importants per comprendre com s'havia desenvolupat la popularitat dels musicals folklòrics que no vaig poder obviar-los. Per aquest motiu tota la primera meitat del llibre tracta, finalment, sobre aquest període mut.

Una altra qüestió que em va convèncer d'ampliar l'anàlisi de les obres dels anys vint és que s'ha parat moltíssima atenció acadèmica a les pel·lícules d'avantguarda d'aquesta època –qui no ha sentit parlar de Buñuel?– i molt poca a pel·lícules populars que, no obstant, presentaven una posada en escena avantguardista, experimental o, simplement, sofisticada, a més d'un contingut temàtic fascinant. Parlo de pel·lícules tan interessants i innovadores com *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), que no analitzo però recomano. Per descomptat, les problemàtiques representacions racialitzades ja estaven presents en aquests films, però això no ha d'afectar el seu valor artístic. De la mateixa manera, hauríem de poder aprofundir en el deplorable contingut sexista i racista d'algunes obres dels cineastes d'avantguarda més coneguts de l'època i no excusar-lo com a producte del seu temps, sinó confrontar-lo per comprendre millor la continuïtat que existeix entre el passat i el present en la manera de pensar i representar el món.

El nombre de pel·lícules augmenta als anys trenta, mentre que als quaranta i cinquanta la quantitat de pel·lícules folklòriques produïdes és simplement aclaparadora. Així, amb el risc de decebre molts lectors que, segurament, haurien preferit una anàlisi més exhaustiva de les figures de Lola Flores o Carmen Amaya, entre d'altres, vaig escollir textos que em permetessin abordar temes específics com la nostàlgia. Afortunadament altres estudiosos, com Marina Díaz López, han publicat des de llavors excel·lents textos que comparen i contrasten folklòriques com Lola Flores i Carmen Amaya. Per acabar, al principi vaig

considerar la possibilitat d'organitzar el llibre al voltant del mite de Carmen, però això no em permetia explicar com la comèdia musical folklòrica era un producte híbrid que combinava la narrativa de Carmen amb altres tradicions relacionades amb el teatre i l'actuació musical a Espanya, com la del *cuplé* i la seva figura femenina relacionada: la cupletista. Tampoc em permetia relacionar la popularitat d'aquestes pel·lícules i les seves estrelles amb les aspiracions cosmopolites tant dels cineastes com del públic espanyol, alimentades no només per l'auge de la indústria cinematogràfica sinó també per un dels seus productes subsidiaris: les revistes de fans. Finalment, també volia mostrar com fins i tot temes que semblaven allunyats de les pel·lícules folklòriques –les guerres colonials espanyoles al nord d'Àfrica o la popularitat de la música i dels artistes afrocaribenys a l'Espanya dels vint– estaven influïent en aquestes pel·lícules i les condicions en què els espectadors les consumien.

Una de les principals tesis del llibre, segons el meu punt de vista, és la manera com aquestes pel·lícules ajudaren a construir una identitat nacional moderna i suposadament lliure de problemes racials a través, justament, de la figura de la folklòrica: estrelles femenines blanques que interpretaven personatges “gitanos” feliçment “assimilats” per la cultura hegemònica. Al mateix temps, aquestes pel·lícules, usant les seves pròpies paraules, «cartografiaven la comunitat nacional segons criteris racials». Significa això que, d'una banda, intenten reforçar la idea d'una nació moderna, capitalista i no racialitzada però, d'una altra, mostren com aquesta idea de nació està profundament basada en la segregació racial i en la superioritat de la raça blanca sobre les altres?

Sí, efectivament. A les pel·lícules populars espanyoles les representacions racialitzades eren certament més variades abans de 1936: hi trobem diferents tipus de races i, encara que potser no puguem parlar d'una postura totalment oberta en relació al mestissatge, sí que hi detectem exemples molt audaços que mostren que en aquell moment la diferència racial era una cosa excitant i que l'exòtic era atractiu, encara que molt sovint es mantenia a una distància prudencial. No obstant, no podem afirmar que, abans de 1936, la raça no era un tema conflictiu; hem d'assumir que a l'era de la modernitat capitalista, teló de fons de la major part dels films populars dels vint i els trenta, els subjectes racialitzats no podien competir, en última instància, amb els subjectes blancs. Per exemple, el final de *María de la O* (Francisco Elías, 1936) alberga residus reaccionaris que contrasten amb la resta de la pel·lícula, que és, en molts sentits, progressista, crítica i moderna. El restabliment de l'ordre social, en aquest cas a través del matrimoni, marca el final de la carrera de la María (Carmen Amaya) com a *bailaora*

i la seva aquiescència als rols de gènere tradicionals. És també un final d'amor clàssic, en què la dona és “salvada” per la intervenció dels homes de la seva pròpia raça que li proposen matrimoni, gest que simbolitza, d'una banda, protecció, però també, de l'altra, opressió i salvaguarda contra el mestissatge.

Un altre punt interessant que ha de tenir-se en compte quan parlem de films que, aparentment, aproven la mescla racial, és la manera en què semblen afirmar que una dona d'ascendència romaní seria més feliç amb un home no romaní. En una pel·lícula posterior, *Los Tarantos* (Francisco Rovira-Beleta, 1963), veiem el personatge de Carmen Amaya descrit a través de la seva relació abusiva i torturada amb l'Antonio, un “gitano”, i això reforça un codi d'honor asfixiant que culpa la dona gitana de la seva opressió i, en el procés, estigmatitza més la comunitat gitana en general. No obstant, aquesta situació no és específica de la comunitat romaní, sinó que és dominant no només a la societat espanyola sinó al món capitalista occidental, a un nivell històric. Que es culpi la comunitat “gitana” de posseir actituds primitives cap a les seves dones és hipocresia del més alt nivell. Ens ho adverteix Slavoj Žižek: culpar l'altre racialitzat és una forma de negació, una fantasia. És la nació, Espanya, i no només la comunitat romaní, la que està travessada per aquestes ideologies de defensa de l'honor i de subjugació de les dones. Però la crítica es desvia cap al boc expiatori racial.

Als textos produïts després de la Guerra Civil, com a la versió de *Morena Clara* de 1954 amb Lola Flores i dirigida per Luis Lucía, l'ambigüitat temàtica –l'aparent, encara que tímida, defensa del mestissatge– encara pot existir, però això es deu sobretot a les petites fugues que permet la repressió franquista i que es resolen en moments romàntics que s'acosten a la comèdia. El que necessitava resoldre era com aquesta qüestió del contingut ambigu va existir simultàniament a la qüestió d'una racialització conflictiva, una cosa que contínuament s'interposava en l'anàlisi de qualsevol d'aquestes pel·lícules i del context en què es van consumir. Em refereixo al fet que contínuament trobem en aquests films narratives d'ascens social de la protagonista lligades a l'estrellat (*Mariquilla Terremoto* [Benito Perojo, 1940], *Morena Clara*), però la manera d'abordar la raça i de fer contínues al·lusions a la identitat de la protagonista com a subjecte racial i racialitzat genera un conflicte que xoca amb aquestes aspiracions d'ascens, amb aquesta esperança de canvi de vida. El que vaig acabar concluint, per tant, fou que tals narracions filmiques partien sempre de la premissa que només certs subjectes eren mereixedors d'aquest canvi, només alguns valien la pena. Com sol succeir-nos als estudiosos de la cultura cinematogràfica, els textos ens porten sovint a qüestions sociològiques i filosòfiques més profundes.

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 dioscecillo 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?

Popular film. 30/6/1932



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; colmo los «chatos», le alargo uno a la gentil artista, y alzo 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-

frazaba 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.

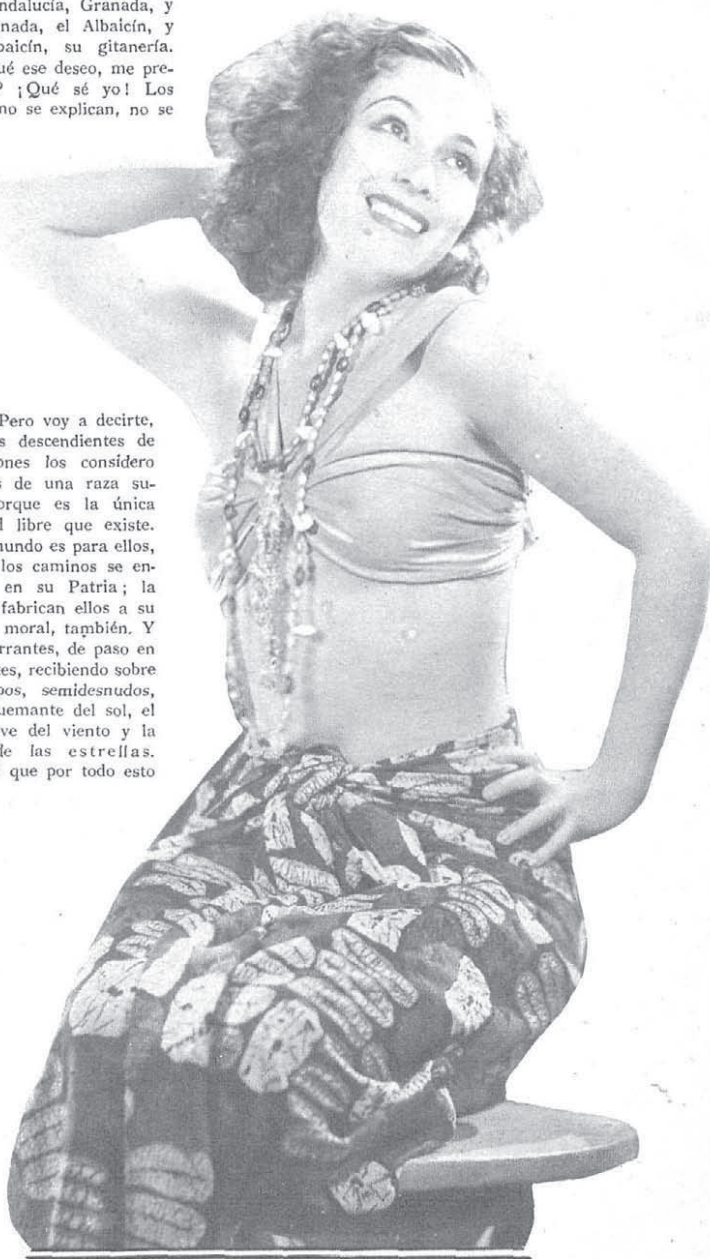
—Gitana y del Albaicín, precisamente —retruca Dolores—. Y no como recuerdo a cualquier cancioncilla cursi de esas que cantan las cupletistas baratas, sino porque de España lo que más me gusta es Andalucía, y de Andalucía, Granada, y de Granada, el Albaicín, y del Albaicín, su gitanería.

¿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.



La narrativa de l'ascens social lligat a l'estrellat està present en moltes de les pel·lícules de què parla en el llibre. L'èxit de la folklòrica –ja sigui dins de la pel·lícula, com a personatge, o fora, com a estrella– estava gairebé sempre lligat a un procés d'“emblanquiment” o “assimilació” a l'ordre capitalista modern. O, en les seves pròpies paraules: la folklòrica «performed whiteness», mostrant als i les espectadores *com ser blanc/a*. Això sembla clar en els casos d'Imperio Argentina, Concha Piquer o Carmen Sevilla... però què succeeix amb les folklòriques autènticament “gitanes” com Carmen Amaya i Lola Flores? Hi ha diferències substancials entre les primeres i les segones?

Sí, per descomptat. Pel que fa a Amaya, i com molts ja han assenyalat, era diversa, anòmala, diferent a les altres folklòriques. De fet, moltes de les persones que entrevistàvem per al nostre projecte d'Història Oral del Cinema Español mai l'haurien definida com a “folklòrica”, principalment per la seva “raça”. Amaya no va haver d'actuar *com si fos* “gitana” perquè ja va ser catalogada, des de l'inici, com a “gitana”. Les folklòriques blanques es posaven i treien els vestits, els gestos i el rostre de “gitana” de la mateixa manera que els bohemis del segle XIX podien entrar i sortir dels barris baixos. Aquesta va ser una de les raons per les quals no vaig incloure una anàlisi exhaustiva de *Maria de la O*. Però també pels números de ball d'Amaya en aquest film, que eren massa sofisticats i enginyosos per ser inclosos en la fórmula genèrica del musical folklòric andalús. Amaya es va avançar al seu temps i era massa exòtica, massa racial. Dit això, no estic segura que es pugui qualificar com una estrella amb agència pròpia i amb les regnes de la seva carrera i la seva expressió artística, com alguns han suggerit. La seva actuació i, en particular, la recepció de la seva actuació, van ser mediatitzades per les regles, la història i la perspectiva del flamenc. I és cert que la seva imatge ballant honra a l'autèntica comunitat romaní, però també ho és que aquesta imatge està incrustada en un text filmic que, de nou, la menysprea i malinterpreta.

Finalment, voldria comentar una curiositat que, a més, dona una bona idea del poder i la popularitat d'aquesta “Gypsy face” que moltes folklòriques blanques es posaven i es treien al seu gust: recentment vaig trobar a *Popular Film* un article publicat als anys trenta sobre Dolores del Río i la seva visita a Espanya; en aquest article l'estrella mexicana afirmava que li hauria agradat néixer gitana. El que és interessant és la manera en què Dolores del Río, que es posicionava clarament com una mexicana blanca, s'aprofitava del fenomen de la “Gypsy face” en un moment clau de la seva carrera.

El llibre dedica un capítol complet a Raquel Meller, la “primera estrella del cinema espanyol”. Crec que el més interessant d'ella és, com vostè diu, aquesta «unió de la puresa femenina i la blancor amb la *vamp* i la Nova Dona Moderna», que va fer d'ella una estrella única, difícil de catalogar. Meller és, com Amaya, diferent, no es troba aquesta mescla en folklòriques posteriors com Concha Piquer o Imperio Argentina. És possible veure Meller com una estrella més transgressora i amenaçadora que les seves successores?

Sí, totalment. I espero que es duguin a terme més recerques sobre ella! Hi ha moltíssim material sobre Raquel Meller, però també sobre altres estrelles de la mateixa època, a les revistes de cinema del moment, i són fonts molt interessants que pràcticament ningú ha investigat. En el cas de Meller, aquesta abundància de material extrafilmic té una explicació: el moment àlgid de la seva carrera va coincidir amb l'auge de la producció de revistes a Espanya, que va ser entre mitjan anys vint i mitjan anys trenta. De manera que tot el que es produïa o escrivia sobre ella fou consumit de formes molt variades i pràcticament sense cap mena de control, i això contrasta amb les formes de consum dels productes relacionats amb les estrelles després de 1939, quan no només el cinema, sinó també les revistes de cinema, es trobaven sota un règim censor totalment diferent. Meller, per exemple, mostrava a les seves pel·lícules un cert erotisme exòtic, quelcom que les folklòriques blanques posteriors mai no es van poder permetre. Però, com elles, Meller també podia entrar i sortir dels papers de “gitana”; quelcom que, per contra, Carmen Amaya o Lola Flores mai no van poder fer, ja que els agents cinematogràfics, els directors, els productors o el mateix públic els impedien aconseguir papers fora del terreny de l'estereotip racial.

En la meua opinió, el llibre és fantàstic en l'ús de material extrafilmic (diaris, revistes, fotos publicitàries) i també en el coneixement transversal de la cultura i història popular espanyola per a l'examen d'una estrella determinada. A l'anàlisi de Meller, per exemple, traça els orígens, la popularitat i les implicacions socials (i sexuals) del *cuplé*, ja que ella va forjar la seva fama com a cupletista. Podria explicar quina importància dona al material extrafilmic i al coneixement de la cultura popular de l'època –no només cinema, sinó també moda, música, teatre o literatura– per a l'anàlisi d'una estrella?

És essencial conèixer la cultura cinematogràfica del període que analitzis, i no exclusivament les pel·lícules. Com he esmentat en repetides ocasions, les pel·lícules són productes mediàtics

que existeixen en una complexa xarxa multimèdia que podem anomenar cultura cinematogràfica. Cal tenir en compte que, a més, els productors, els cineastes i els actors estaven també consumint cultura, veient pel·lícules, llegint revistes de cinema, diaris o novel·les i, sobretot, observant molt atentament els gustos del públic. I aquestes formes mediàtiques diverses circulaven entre esdeveniments i discursos històrics, polítics i sociològics. Les pel·lícules havien de ser, doncs, inevitablement, producte d'aquesta conversa entre diferents interfícies culturals. Com podem evitar analitzar aquests altres factors a la nostra recerca per entendre la nostra relació amb el cinema? Perquè no és el cinema per si mateix el que estem tractant d'entendre, sinó la relació que hi tenim, què ens provoca, com ens fa sentir, com ens transforma.

La interfície cultural més important del segle XX, com molts teòrics han assenyalat, va ser el cinema. Què fer, doncs, quan s'ha perdut o ha desaparegut gran part del nostre patrimoni

cinematogràfic? Crec que una porció important de la recerca focalitzada en les dècades de 1910 a 1930 hauria de centrar-se en les revistes de cinema. Són una mina d'or quant a informació, imatges i discursos (molt contradictoris, extremadament entretinguts, i també problemàtics! Així com, de vegades, fabulosament sofisticats...), i fins que no els fem justícia a les nostres anàlisis de la cultura cinematogràfica d'aquest període simplement no podrem entendre-la en tota la seva complexitat. Finalment, entre mitjan anys vint i mitjan anys trenta, Espanya va experimentar una veritable època d'or en les revistes cinematogràfiques; just abans de la Guerra Civil, existien més de 58 revistes de cinema, quan els combatents del bàndol franquista van començar a tancar impremtes o quan aquestes simplement s'abandonaven a causa del conflicte bèl·lic, com explica Aitor Hernández Eguíluz. Les revistes de cinema eren com manuals d'instruccions per entendre com es produïa l'estrellum i com els espectadors havien de consumir-lo i integrar-lo a la seva vida quotidiana.

NOTES

1. Es pot trobar una exhaustiva llista de les seves publicacions a <https://evawoodspeiro.com>

2. Aquest és un projecte col·laboratiu que encara està en procés de finalització i que es titula *Cinema and the Mediation of Everyday Life: An Oral History of Spanish Cinemagoing in the 1940s and 50s*.

MARÍA ADELL

María Adell Carmona (València, 1977). Doctora en Comunicació Audiovisual per la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona), amb la tesi titulada *Una estrella moderna: Jean Seberg*, de Preminger a Garrel. Professora de diverses assignatures, com Història del Cinema i Cinema espanyol, a l'ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya), centre adscrit a la Universitat

de Barcelona. Ha participat a congressos internacionals amb comunicacions relacionades amb actrius i estrelles femenines del cinema espanyol (Marisol, Bárbara Lennie...). Ha col·laborat en diversos llibres col·lectius, com *Very Funny Things. Nueva comedia americana* o *Adam Sandler: la infancia infinita*.

EVA WOODS PEIRÓ

Eva Woods Peiró és professora associada i directora d'estudis hispànics al Vassar College. És autora de *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musicals* (Minnesota UP, 2012) i coeditora del conjunt d'assaigs *Seeing Spain: Vision and Modernity, 1868-1936* (Berg, 2005). Especialitzada en cinema espanyol, ha publicat en revistes com *Journal of Spanish Cultural*

Studies, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, *Letras Peninsulares* i en els llibres col·lectius *Performance and Spanish Film*, *The Blackwell Companion to Spanish Cinema*, *Burning Darkness: A Half Century of Spanish Cinema*, *Gender and Spanish Cinema*, i *Spanish Popular Cinema*.