

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS,
DE JUAN DE ORDUÑA A JOSEFINA MOLINA
Catherine Berthet-Cahuzac⁽¹⁾
Université Paul-Valéry Montpellier 3, Francia

La obra de teatro de los hermanos Machado, *La Lola se va a los puertos*, es una defensa del arte flamenco. Está idealizada la protagonista, artista excelsa y mujer totalmente dedicada al cante. Se niega a entablar relación amorosa para preservar la pureza de éste, de modo que la cuestión del deseo es central. Las adaptaciones filmicas, de Juan de Orduña y Josefina Molina, introducen variaciones en el argumento pero sin quitar la interrelación entre deseo y cante. El propósito es múltiple y ha sido objeto de muchos estudios. Está en juego el lugar que le corresponde al flamenco, y por ende la visión que se quiere dar de Andalucía en la medida en que esta forma artística es un marcador identitario fuerte⁽²⁾. Este planteamiento resulta revitalizado por el cine, mediante las «andaluzadas». Las adaptaciones de Juan de Orduña y Josefina Molina corresponden a contextos y finalidades muy distintos. Cada una de estas obras corresponde a un hito en la historia española: la obra de los Machado se estrena en 1929, año de la Exposición iberoamericana de Sevilla, en los últimos tiempos del primoriverismo, la de Juan de Orduña en 1947, durante el primer franquismo, y la de Josefina Molina en 1993, año de la Exposición Universal, con los socialistas al poder en la España democrática. Con que las reescrituras que se imponen al relato transcriben los retos de sus respectivas épocas de producción. La caracterización de la cantaora se modifica pero queda marcada por la dialéctica entre seducción y castidad. La intriga se fundamenta en esta vinculación particular entre copla y amores y lleva a replantear el estatus de la mujer, objeto y/o sujeto del deseo.

I- Tres jalones históricos

Las tres obras coinciden con momentos históricos diferentes. El año de 1929, notable por la celebración de la Exposición Iberoamericana, está marcado por la dialéctica entre afirmación de la peculiaridad andaluza y apertura a lo foráneo. Esta dialéctica se trasluce en la obra de los hermanos Machado, a nivel estético y a nivel social. La obra termina con la marcha de Lola y Heredia a América, con un desenlace ambivalente, que señala el reconocimiento internacional del flamenco⁽³⁾ pero también el desarraigo de los artistas⁽⁴⁾. Las repetidas manifestaciones de la admiración de los criados para con Lola demuestran el carácter auténticamente popular del cante. Los diálogos no dejan de ensalzar el cante *jondo*, como expresión castiza de Andalucía. El señorito José Luis es seducido por la voz de la cantaora. Sin embargo, es un arte amenazado por la evolución de las costumbres de la oligarquía. En la alegoría inventada por Heredia, San Pedro lamenta que *todo se americaniza*, que lo

castizo se acaba y habla de *yanquilandia* ⁽⁵⁾. La acotación escénica inicial indica que la fiesta organizada por don Diego es un *lunch*. Lola observa su desfase con la buena sociedad en que su *cante ya no está de moda*⁽⁶⁾. Se insinúa así una crítica del cosmopolitismo de una parte de los terratenientes⁽⁷⁾. La afición al flamenco es una primera línea divisoria entre los personajes : Rosario se opone a Lola por su desprecio por *esas canciones/ tan tristes, tan angustiosas/ desgarradas*⁽⁸⁾. Las largas tiradas de Heredia revelan la necesidad de librarse de los prejuicios de algunos. El guitarrista no deja de afirmar su profesionalidad y la de Lola, apela al reconocimiento de su estatus como verdaderos artistas. El mismo Don Diego es un personaje dual, sinceramente aficionado pero que no consiente que los criados vengán a disfrutar del cante de Lola: *Y éstos, ¿qué hacen aquí ahora?*⁽⁹⁾. Al introducir una diferencia clasista impide la función cohesiva que se le atribuye al flamenco. Se evoca pues una situación compleja. El propósito de la obra de teatro es dignificar el arte flamenco apartándolo de las formas degradadas que se van multiplicando a partir de la segunda mitad del XIX. Félix Grande subraya que la obra se estrena *en plena crisis del flamenquismo*⁽¹⁰⁾. El relato se contrapone a la estereotipización perjudicial y el menosprecio manifestado por los discursos surgidos a raíz del 98: *Efectúan los Machado una defensa del casticismo legítimo, apartándose de las topificaciones al uso llevadas a cabo por la literatura popular del momento y otros medios de expresión como el cine*⁽¹¹⁾.

La apuesta de Juan de Orduña es totalmente distinta, desde este punto de vista. Participa de la elaboración del cine musical folclórico español, que está en boga en la época de su adaptación de *La Lola...* (1947). Angeles Cruzado Rodríguez ofrece una muy buena síntesis de la evolución del género y su significación. Señala que el musical folclórico *concentra un mayor número de tópicos en torno a lo andaluz en general, y a la mujer andaluza en particular y vive su época dorada entre los años treinta y cuarenta*⁽¹²⁾. Lo comprueba el ejemplo de Orduña, quien introduce los estereotipos andaluces que la obra de teatro procuraba evitar. Con los Machado el amor entre José Luis y Lola no se concretaba cuando, en la película de Juan de Orduña, su amorío vertebraba el relato. Esta adaptación integra los componentes del melodrama, dando otra tonalidad a la obra por la efusión de los sentimientos y las peripecias (la escena de ruptura, la traición del padre, la sugerencia del adulterio ...). Se transfiere el relato en el periodo isabelino, en 1860 precisamente, lo cual permite vestir a los personajes a lo andaluz, con trajes de volantes, mantilla o flores en el pelo para las protagonistas. Se superpone la figura del torero a la de la cantaora. Obligado a ganarse la vida después de romper los lazos con su padre, José Luis se hace torero y conoce un triunfo inmediato. Nos quedamos en un mundo de ensueño, desconectado de las contingencias materiales. Se observa un paralelo entre la secuencia de la corrida de toros y la fiesta en el cortijo. En ambos casos, la fiesta reúne a todos, es el *factor cohesivo*, el marcador identitario mencionado por Juan Toledano⁽¹³⁾. Si la crítica social resultaba poco presente en la obra machadiana y consistía en unas pocas alusiones, desaparece del

todo en el filme de Orduña. En la fiesta en el cortijo acuden todos, señores y criados, a disfrutar del cante. Los criados felices, los campesinos que se llevan bien con el señorito José Luis dan a ver una sociedad armoniosa, fundada en los valores comunes de la casta, sin segregación social. La única excepción viene de Guillermo (*tío Willy*) y Rosario, despectivos con el hijo de campesino, pero se presenta como un desvío personal más bien que como un problema estructural. Tío Willy es un personaje caricaturesco. La influencia de lo extranjero parece más circunscrito que en la obra machadiana y ha de ser superada con la toma de conciencia del personaje. El arte es el depósito de los valores castizos. Se opone el espectáculo destinado simplemente a divertir o a lucir en la alta sociedad (el can-can, la ópera) al arte auténtico. Se promueve la *españolidad*, por contraposición a la *españolada*, que sería la imagen falsificada creada por el extranjero⁽¹⁴⁾. Se exaltan los valores promovidos por el sistema franquista, entre ellos el nacionalismo, el heroísmo y el catolicismo⁽¹⁵⁾. Así se explica la inserción del relato en un contexto netamente religioso. La devoción del personaje de Lola pasa a ser motor de la acción. La relación de amor se inicia en el ermitaño y se concluye en Semana santa, por la promesa hecha a la Virgen de renunciar a José Luis. Julio Diamante considera el filme de Juan de Orduña como *un ejemplo típico de andaluzada* en la medida en que *se utilizó una España de pandereta para disfrazar la miseria y mediocridad de la vida española, presentada como diferente*⁽¹⁶⁾. El pilar de esa *diferencia* era que todo debía quedar *dentro de la normas y consignas del Movimiento, con acatamiento al dogma y a los fundamentos morales del sentido católico tradicionalmente español*⁽¹⁷⁾.

Josefina Molina se aproxima más a la obra original, a pesar de los añadidos. Vuelve a la contextualización inicial, con un leve cambio de fechas. Sitúa la acción entre 1930 y 1931. El relato está enmarcado de modo explícito, con un plano inicial en el cartel de la Exposición iberoamericana y el rótulo que introduce la escena final (*Buenos Aires 1931*). La acción pasa en una Sevilla empobrecida por los gastos de la Exposición : *Aquí no hay dinero, Lola. Parece que la Exposición se lo llevó todo*, constata Heredia⁽¹⁸⁾. Está claro el parecido con la situación contemporánea del rodaje, en la Sevilla de 1993. Partiendo del paralelo sugerido entre las dos exposiciones, la Iberoamericana de 1929 y la Universal de 1992, Cordero Sánchez analiza cómo el pasado sirve de *prisma* para el presente⁽¹⁹⁾. Josefina Molina añade en el relato referencias a la cuestión social, con el incendio de la maquinaria agrícola del terrateniente por unos anarquistas o la huelga. Al volver de su espectáculo, por la noche, Lola y Heredia se cruzan con un barrendero, prototipo del trabajador pobre y anciano. Con el supuesto estreno del Himno andaluz por Lola, la directora asocia en la misma escena a Federico García Lorca, representante del andalucismo cultural, con Blas Infante, promotor del andalucismo político. Como lo observa Sanchez Cordero, la reivindicación de justicia social e independencia tiene resonancia en el espectador de los 90. J. Molina expresa *su descontento con el*

gobierno socialista (política laboral, endeudamiento, los gastos públicos excesivos) y su satisfacción por el reconocimiento de la autonomía andaluza en 81⁽²⁰⁾.

Las analepsis precisan la condición social de Lola y explican su solidaridad con los anarquistas que huyen de Rosario. Josefina Molina denuncia más abiertamente el sistema caciquil. La figura de don Diego es homóloga de otra que, en el pasado fue responsable con total impunidad de la muerte del novio y la afasia del padre. El terrateniente andaluz aparece como una forma extremada del patriarcado. Los esfuerzos de Lola por mantener su independencia reflejan las problemáticas de género actuales. Lola reivindica su condición de mujer emancipada, capaz de mantenerse a sí misma por su trabajo: *(la lápida) la pagaré con mi trabajo*⁽²¹⁾. El don Diego de Francisco Rabal encarna de modo más unívoco el poder del dinero. Se suprime la escena de redención del personaje que conducía al desenlace de las dos obras precedentes. La salida final para América se debe a la presión del prócer que no deja otra escapatoria a los dos artistas : despiden a Lola del café cantante ; proponen un contrato a Heredia, en Madrid, y lo deshacen, por influencia de don Diego. A diferencia de la salida triunfal de la Lola de 1947, los dos artistas se van solos, cargando con una pobre maleta.

En conformidad con una tendencia del cine español que se puede observar a partir de los 80, Josefina Molina recupera el género del musical folclórico pero con una visión distanciada, huyendo de la andaluzada. Su posición estética se adecúa a la de los Machado en la medida en que éstos ya se oponían al flamenquismo, cuyos tópicos nutrieron la andaluzada. Desde este punto de vista Molina se aparta netamente de la adaptación de Juan de Orduña. La diferencia es ideológica. El « nacionalcatolicismo » perceptible en el filme entronca con lo que Claver Esteban define como un *costumbrismo conservador*⁽²²⁾.

II. Exorcizar a Carmen

Lola es el prototipo de la mujer del Sur, indómita. Es una mujer independiente, fuerte, activa. La acción gira en torno a ella. Su atractivo parece no tener límite. La Lola de Juan de Orduña seduce a todos, a don Diego y su hijo como a Panza Triste y Heredia. El paralelo entre la secuencia inaugural y la secuencia final señala la repetición sin fin del enamoramiento nada más verla y oírla: son análogos el primer plano en José Luis, en la primera secuencia, y el primer plano en otro joven, en la secuencia final. En la obra de teatro se precisa el origen gitano de Lola: *vive entre la gente del bronce*⁽²³⁾. El parentesco con el personaje de Carmen llamó la atención de todos los estudiosos. Como lo recuerda Claver Esteban, Carmen es un *referente indiscutible de lo costumbrista cinematográfico andaluz*⁽²⁴⁾ : ha encontrado con la ópera de Bizet y todavía más con el cine, un instrumento de difusión que la ha elevado al nivel de mito universal. Pero Lola es seductora sin ser fatal. Los tres textos hacen hincapié en su honra y su decencia, características que la diferencian de Carmen. Apoyándose en los trabajos de Washabaugh y Mitchell, Bonaddio observa cómo se vinculan dimensión moral y dimensión

cultural con el fin no solo de legitimar el arte flamenco sino de *depurarlo*⁽²⁵⁾. El arte flamenco tiene una dimensión espiritual, mueve los sentimientos más hondos del hombre. Pero posee también una fuerte dimensión corpórea puesto que se crea la comunión de los espíritus progresivamente, a través de la fiesta, el vino, el baile... A partir de mediados del XIX, la fiesta popular se convierte en espectáculo comercial, con los cafés cantantes. Se generaliza la práctica de las *juergas de señoritos*, de ambiente turbio, frecuentadas por hombres que vienen no solo para beber vino y escuchar cante sino también para comprar sexo⁽²⁶⁾. A esta realidad refiere Josefina Molina desde la primera secuencia. Comparó Bonaddio la dos secuencias inaugurales, de 1947 y 1993. La escenificación de Orduña ensalza la figura de la cantante, triunfal, admirada por todos, mientras que Josefina Molina instala a su heroína en un ambiente más disfórico, nocturno, en que se encaran los varones clientes y las artistas sometidas a su mirada no desprovista de concupiscencia. La Lola de Orduña ejercía más bien una fascinación como mágica. Un personaje, presente en la secuencia inicial y la secuencia final, interviene recitando la totalidad del poema de Manuel Machado *La Lola*, que precedió *La Lola se va a los puertos* y en el que se elogiaba el arte supremo de la cantaora. El efecto de teatralización, la repetición del mismo texto conecta estrechamente el desenlace de Orduña con la obra de los Machado, que se concluía con los primeros versos del poema, cantados en off, suspendiéndose mientras tanto la caída del telón. En ambos casos el personaje está desrealizado explicitándose su origen ficcional. Es precisamente esto el blanco de Josefina Molina, cuya película tiende a desmentir la fetichización de la mujer. Como lo apuntó Laura Mulvey, reducir la mujer a una función de *icono*, es una manera de limitar su papel social, manteniéndola en el estatus de objeto del deseo, sin posibilidad de llegar a ser sujeto del deseo⁽²⁷⁾.

La Lola de los hermanos Machado y de Juan de Orduña se asemeja a una vestal del flamenco que acepta denegar su propio deseo. La obra de teatro sugiere repetidas veces que es ésta la condición necesaria para alcanzar la transcendencia : *no puedo tener/ siendo yo el propio querer/ un querer particular*⁽²⁸⁾. La itinerancia, símbolo del desprendimiento de parte de una mujer que rechaza todas las solicitudes culmina con el viaje para América, en el que se puede ver también la manifestación del rechazo definitivo del amor carnal. Lola opta por quedarse con Heredia, limitándose a una unión platónica. Por motivos diferentes, las adaptaciones fílmicas modifican el relato insertando la concretización del amorío con José Luis, sin que esta peripecia acabe con la figuración de una vestal. La posible contradicción con la divinización de la cantaora se resuelve mediante el sacrificio al que se compromete Lola. La intriga respeta la programación enunciada por la misma Lola : *si nace la mujer muere la cantaora*⁽²⁹⁾. El amorío aparece como una paréntesis, un tiempo en que se interrumpe la actividad profesional de Lola. La ruptura con José Luis marca la vuelta a la situación inicial, con Heredia. El planteamiento de Josefina Molina es totalmente distinto. Pone en escena un deseo físico legítimo. Llamaron la atención escenas inéditas en que invierte la representación habitual del

reparto de los roles entre hombre y mujer. El cuerpo desnudo ofrecido a la mirada del espectador es el cuerpo masculino. José Luis desnudo, indefensa, se enfrenta a una Rosario embravecida, montada a caballo, que le da azotes. Es Lola quien acaricia el cuerpo de su amante, pasivo. Ya tuvo la cantaora un novio y su soledad no se debe a la devoción al cante sino a la opresión de los próceres. Sin embargo el mismo esquema narrativo se repite. Lola termina organizando el restablecimiento de la pareja formada por José Luis y Rosario y deja Sevilla para América con Heredia, al que impone una unión platónica. Desde un punto de vista estructural permanece la incompatibilidad entre el cante y el deseo femenino. Si Utrera Macías habla de *exorcizar* a Carmen, es que sigue dual la representación de la protagonista. Enfatiza en que *hacer dependiente el cante de la castidad de la mujer* no suprime la dialéctica entre la santa y la puta sino que la transcribe⁽³⁰⁾. La cuestión moral se cruza con la cuestión del estatus de la mujer.

De hecho, Lola ocupa una situación ambivalente. Domina a todos por su atractivo y su talento artístico pero es de clase baja : son recurrentes fórmulas como *tú no eres mujer para él* o *yo no nací para Pepe Luis*. Se establece una dialéctica entre *la casta* y *la clase*: *eres de su casta pero no de su clase*. Su presencia en el mundo de los terratenientes desestabiliza el orden social. Se desata la rivalidad entre padre e hijo, José Luis rompe el noviazgo con Rosario. La decisión final de irse a América resuelve el disturbio que ha provocado restableciéndose la situación inicial, con la vuelta a las dos parejas iniciales : Rosario y José Luis por una parte, Lola y Heredia por otra parte. El sacrificio en el que consiente la heroína estaba ya enunciado en la obra de los Machado pero de paso, en una acotación escénica⁽³¹⁾; aquí motiva el intertexto formado por *La Dama de las camelias* y su adaptación operística, *La Traviata*. Después de Carmen, Marguerite Gautier/ Violetta es otra heroína romántica con un destino fatal, marcada por la dialéctica entre emancipación y supeditación al orden patriarcal. Se puede leer en Bonaddio un análisis detallado que subraya la similitud de la trama narrativa, a la luz del estudio que hizo Roland Barthes acerca de *La Dama de las camelias* : José Luis y Lola se aíslan del mundo burgués para vivir su amor en una *casita*. La heroína se sacrifica sometiéndose a las normas sociales⁽³²⁾. Barthes dedicó un capítulo de *Mitologías* a la novela de Dumas, en el que equipara el sacrificio de Marguerite Gautier con una forma de reintegración. Por su abnegación la mujer busca reconocimiento social de parte de la clase dominante. El intertexto crea tensiones discursivas : superpone la imagen de la cortesana en un personaje modélico que encarna las virtudes de la mujer española. Y también narra una forma de manipulación por el patriarca, que utiliza la bondad de la mujer para someterla, que la califica de *ángel consolador* y *corazón noble* en el momento en que la sacrifica a sus intereses⁽³³⁾. Lola niega el paralelo con Marguerite Gautier (*yo no soy como la Dama de las camelias [...] soy andaluza*) y sin embargo se verifica la similitud y por lo tanto la prevalencia de la clase sobre la casta. Para Claver Esteban el cine nacionalcatólico participa de un *costumbrismo*

conservador, es decir una corriente que inventa una tradición cultural apta para servirle a la clase burguesa de *coartada ideológica*³⁴.

III. La reificación y el eterno femenino

Pierre Bourdieu nos enseñó que el gusto es producto del campo social. Para él, se *distinguen* las diferentes clases sociales por *la disposición objetivamente requerida por el consumo legítimo de las obras legítimas* [...] (las cuales) *están designadas para admiración de aquéllos que han aprendido a reconocer los signos de lo admirable*⁽³⁵⁾. De modo que *la ideología del gusto natural* [...] *naturaliza las diferencias reales*⁽³⁶⁾. En la sociedad burguesa, a partir del XIX, el campo artístico goza de una autonomía relativa. Ocupa una posición paradójica puesto que manifiesta un distanciamiento del campo económico gracias a un reconocimiento social, una legitimación, que le otorga un estatus *privilegiado*: para Bourdieu, la burguesía ha forjado la oposición entre *lo gratuito* y *lo oneroso*, entre *el mundo de la necesidad económica y el mundo de la libertad artística, eximido, por el poder económico, de dicha necesidad*⁽³⁷⁾. Es lo que expresa la oposición entre Rosario y José Luis, al encontrarse con Lola: para Rosario, *¿Ellos/ no viven de su trabajo? ¡Pues se les manda cantar;/ se les paga y terminado!* mientras que su primo sostiene que *no hay quien pague/ las cosas bellas*⁽³⁸⁾. Cada una a su modo, las tres versiones de *La Lola se va a los puertos* cuenta un proceso inconcluso de conquista de la autonomía, debido al control social por la oligarquía, lo cual obliga a los artistas a huir al extranjero. Cantaora y guitarrista parecen como en resistencia contra el poder corruptor del dinero. Para el cacique, la mujer se reduce a su valor de cambio. Lola rechaza el trato poniendo de manifiesto el intento de reificación : *Don Diego, ¿usted me vende o me compra ?*⁽³⁹⁾. El poder económico afecta a todas las esferas de la sociedad. Don Diego pretende *indemnizar la empresa* que contrató a Lola, hace que Madrid acepte un contrato ventajoso para Lola y Heredia o al contrario impide que los contraten. Pasa igual con la actividad taurina: el personaje de Orduña amenaza con oponerse a que contraten a José Luis. Se nota una omnipresencia del campo léxico de lo mercantil, que se extiende hasta el campo de lo gratuito. Los billetes que se ofrecen a Heredia son reconocimiento de la *amistad*, de una casa que ha sido *honrada*. La propuesta amorosa es una *oferta*. Al reemprender Dios creación de una mujer libre del pecado (que no ha de dejarse seducir otra vez por la serpiente), se utiliza la expresión *mujer de lujo* para decir que será casta: *Haré una mujer de lujo/ que todo el mundo la quiera/ y no quiera ser de nadie*⁽⁴⁰⁾.

Juan de Orduña borra la diferencia de clase, pero crea así una tensión entre el diálogo, que conserva muchas de las tiradas machadianas, y la imagen. Nos da a ver a una estrella, que vive en condiciones lujosas. El desprendimiento de los valores materiales que ostenta Lola resulta problemático y recuerda la paradoja apuntada por Bourdieu. Al contrario, Josefina Molina vincula la reflexión sobre el estatus del artista con la cuestión social en la Andalucía latifundaria. Igual que los jornaleros que

manifiestan por la calle o el barrendero con quien se cruzan en la calle, Lola y Heredia son unos trabajadores pobres, precarios. Viven de pequeños contratos, difíciles de conseguir. Un detalle señala la oposición, a este propósito, entre las dos adaptaciones : mientras que la Lola de 1947 lleva vestidos suntuosos, la Lola de 1993 vuelve a casa después del espectáculo, llevando en las manos el traje flamenco que lucía y que obviamente le estorba. Aún más, se rechaza la idea del desprendimiento de las cosas materiales. Esta Lola acepta regalos de don Diego. Su preocupación por el dinero es constante mientras queda en Sevilla. Solo al llegar a América parece adquirir la capacidad de *distanciarse de las necesidades*, según la expresión de Bourdieu.

A diferencia del personaje de Orduña, La Lola de Josefina Molina tiene conciencia política. De modo que no ella se sacrifica para obtener reconocimiento de la clase dominante sino que renuncia: porque prevé los estragos del tiempo. En el momento del rodaje, Rocío Jurado es una actriz de edad madura, cuando Juanita Reina era una joven. Josefina Molina acentúa la diferencia de edad: se dice que Heredia y ella trabajan juntos desde hace 20 años ; eran 10 años en las versiones precedentes. El film de 1993 no cita explícitamente *La Dama de las camelias* o *La Traviata* pero sigue sin embargo el paralelo. El diálogo entre don Diego y Lola reproduce otro aspecto de la confrontación entre Marguerite/ Violetta y el padre de su amante. Es que la heroína de Dumas o Verdi cede cuando su interlocutor alega la inconstancia del hombre, que la ha de abandonar cuando desaparezcan los encantos de la juventud⁽⁴¹⁾. *¿Se piensa que no lo sé ?*, le contesta Lola a don Diego. Tenemos aquí otra característica del sistema patriarcal. En este tipo de sociedad, la ancianidad impacta más la condición social de la mujer que la del hombre, apunta Simone de Beauvoir. Para la filósofa, *la vejez no tiene la misma significación ni las mismas consecuencias para los hombres y para las mujeres*⁽⁴²⁾. Considera que esta desigualdad viene de la condición que se le impone a la mujer, como objeto erótico. El cuerpo de ésta se convierte en una como mercancía cuyo valor se reduce cuando pierde su belleza. Para Beauvoir, *la vejez no es solo un hecho biológico sino un hecho cultural*⁽⁴³⁾. Su análisis de la vejez es la prolongación de su reflexión acerca de la mujer en *El segundo sexo: Mientras que éste (el hombre) envejece progresivamente, la mujer se ve bruscamente despojada de su feminidad; todavía joven pierde el atractivo erótico y la fecundidad que le procuraban, a los ojos de la sociedad y a los suyos, la justificación de su vida y sus oportunidades de felicidad*⁽⁴⁴⁾. De hecho tienen conexión, desde un punto social, la ancianidad y su contrario, el eterno femenino, en la medida en que éste es un instrumento de invisibilización de las mujeres de edad madura.

El cante expresa la fatalidad del destino de la mujer-artista, obligada a renunciar a la vida amorosa. Concluye Josefina Molina con la misma canción que Juan de Orduña, en la que se expresa la herida íntima de la estrella, destinada a ser objeto ofrecido al deseo de todos sin posibilidad de ser ella misma sujeto del deseo : *a nadie le importa si ríe o llora este corazón*. La diferencia es que Josefina Molina es la única que continúa el relato después del cruce del Atlántico, relacionando ascenso social y

aislamiento. El vestido lujoso, el decorado sugieren el acceso al estatus de estrella glamour. El medio artístico es ambiguo, entre teatro y cine. Lola está actuando en es un escenario de teatro, pero no hay espectadores. Por su importancia, el montaje refiere al medio cinematográfico. Estamos ante una puesta en abismo. La imagen fílmica plasma el atractivo de la mujer, la convierte en icono del eterno femenino. Además la escena desmiente la unión indisoluble de la guitarra y el canto que se había reiterado antes del viaje: *yo te quiero en tu sitio, a mi lado, como siempre, yo al canto, tú a la guitarra*⁽⁴⁵⁾. En la secuencia final, el canto está acompañado por una orquesta en off, sin que se pueda reducir a una simple convención cinematográfica puesto que se intercala un plano en Heredia que contempla a Lola desde las tramoyas, llevando de la mano la guitarra sin utilizar. Literalmente la mujer pasa de una mirada masculina (don Diego, secuencia inicial) a otra (Heredia, escena final). Sin considerar la diferencia de calidad de las dos miradas, me detendré en la estructuración en anillo, de un espectáculo a otro, con una mujer objeto de la mirada. Se reproduce el proceso de cosificación de la estrella de cine, bien explicitado por Annette Kuhn:

« La construcción cultural de la mujer ideal —joven, con buen tipo, vestida y maquillada cuidadosamente, a la moda, atractiva— podría ser considerada en sí misma como "opresiva", porque ofrece una imagen con arreglo a la cual muchas mujeres sienten que es importante vivir y que, sin embargo, es inalcanzable para la mayoría. [...] tales imágenes [...] cosifican a las mujeres: es decir, legitiman y constituyen el soporte social de una construcción ideológica que presenta a las mujeres como objetos»⁽⁴⁶⁾.

La andaluzada es una doble idealización engañosa de Andalucía y España por una parte y de la mujer del Sur por otra parte. De ahí la maleabilidad del argumento de *La Lola se va a los puertos*. La obra de teatro pretendía dignificar el flamenco, revisar un costumbrismo enajenante, sin renunciar a una forma de sublimación del personaje femenino. El folclórico musical hizo suyo el relato, volviendo al *costumbrismo conservador*. Este cine amplificó la difusión de la andaluzada, perpetuando la asimilación de España a Andalucía, porque permitía plasmar la imagen de un país *diferente*, exótico y festivo. La meta no era únicamente de propaganda sino que también era comercial pues el género fue altamente exportable y procuró muchos ingresos a la industria del entretenimiento. A continuación de Eva Woods, Gallardo Saborido nota la recurrencia *del viaje triunfante a América*. Recuerda que muchas películas concluyen con este motivo, entre ellas *La Lola se va a los puertos*. Esto vendría de *un intento general del cine nacionalista español de colonizar los cines latinoamericanos*⁽⁴⁷⁾. Sin embargo Orduña no puso en escena el triunfo en América. Como en el texto original de los hermanos Machado, se para en el momento de la salida para el Nuevo Continente, evitando poner de manifiesto lo que Eva Woods llama *las narrativas del estrellato*, que promueven un modelo de mujer activa e independiente en contradicción con un modelo femenino desinteresado o pasivo. Josefina Molina

reintegra dentro del relato imágenes de un posible éxito pero con una mirada distanciada, como lo hizo a lo largo de la película. No opone los dos modelos femeninos vehiculados por el cine musical sino que considera su conexión. En ambos casos se da a ver a una mujer sometida a una concepción del mundo andocéntrica. El discurso fílmico cobra dimensión reflexiva: el musical participó de un cine que sublimó a la mujer, convirtiéndola en el foco de las miradas de los espectadores, haciendo de ella el objeto del deseo de todos sin otorgarle la posibilidad de venir a ser sujeto del deseo.

Referencias bibliográficas:

- BARTHES, R. (1957): «La Dame aux camélias», *Mythologies*, Paris, Seuil, 167-170.
- DE BEAUVOIR, S. (1949): *Le second sexe*, Paris, NRF.
- DE BEAUVOIR, S. (1970): *La Vieillesse*, Paris, Gallimard.
- BONADDIO, F. (2003): «Idealizing Lola: Two Film Adaptations of the Machado Brothers' Play, *La Lola se va a los puertos*», *Bulletin of Hispanic Studies* 80.1, Liverpool, 69-82.
- BOURDIEU, P. (1979): *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit.
- CLAVER ESTEBAN, J.M. (2012): *Luces y rejas: estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces.
- CORDERO SANCHEZ, L.P. (2018): «La Lola y las exposiciones sevillanas de 1929 y 1992. Del teatro machadiano al cine de Molina», *Imagen, escenografía y espectáculo en la exposición iberoamericana*, Amparo Graciani García y Mónica Barrientos-Bueno coord., vol. I, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 79-94.
- CRUZADO RODRIGUEZ, A. (2010): «La imagen de la folclórica como máscara de la feminidad española en el cine, desde el nacimiento del séptimo arte hasta los años cincuenta», *Máscaras femeninas (ficción, simulación y espectáculo)*, Mercedes Arriaga dir., Sevilla, Arcibel, 371-394.
- DIAMANTE, J. (2009): *Andalucía y el cine durante la guerra civil y la dictadura franquista. Una aproximación*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces.
- DUMAS, A. (1848): *La Dame aux camélias*, Bibliothèque électronique du Québec. Disponible en: <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Dumas-fils-camelias.pdf> Consultado el 20/ 12/ 2018
- GALLARDO SABORIDO, E.J. (2010): «Para problematizar las batas de cola: ideología en identidad en el musical folclórico andaluz», *¿ Quién está detrás de la cultura?*, Jornadas Prácticas artísticas-políticas-poéticas, hacia la experiencia de lo común, Sevilla. Disponible en <http://ayp.unia.es/dmdocuments/comr0812.pdf> Consultado el 10/ 01/ 2019.
- GRANDE, F. (2010): «Lo flamenco en *La Lola se va a los puertos*», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 38, Sevilla, 341-370.
- KUHN, A. (1991): *Cine de mujeres: feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 19-20.

LLANO, S. (2019): *Discordant Notes: Marginality and Social Control in Madrid, 1850-1930*, Oxford, Oxford University Press.

MACHADO, A. y M. (1929): *La Lola se va a los puertos*, Madrid, La Farsa.

MARTINEZ VICENTE, B. (2017): «Las adaptaciones cinematográficas de *La Lola se va a los puertos*. Corazón por escenografía y mar por escenario», V Congreso Internacional de Historia y Cine: *Escenarios del cine histórico* (Getafe, 2016). Gloria Camarero Gómez, Francesc Sánchez Barba eds., 1315-1330.

MULVEY, L. (1993): «Plaisir visuel et cinéma narratif», *Cinémaction, 20 ans de théories féministes sur le cinéma*, 67, Paris, 17-23.

TOLEDANO, J. (2006): «*La Lola se va a los puertos*. Una ficción fundacional andaluza», *Hispania*, 89-2, Madrid, 248-258.

UTRERA MACIAS, R. (2001): «*La Lola se va a los puertos*: una obra teatral con dos versiones cinematográficas», *Anales de la literatura española contemporánea*, 26.1, *Teatro y Cine: La Búsqueda de Nuevos Lenguajes Expresivos*, Philadelphia, 147-173.

UTRERA MACIAS, R. (2007): «*La Lola se va a los puertos*», *Literatura y cine, adaptaciones I. Del teatro al cine*, Sevilla, Cuadernos de Eihceroa, 121-145.

(¹) Catherine Berthet-Cahuzac, Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France

(²) Juan Toledano considera que intelectuales y políticos hicieron del flamenquismo *la fuerza unificadora sentimental* de Andalucía, a falta de otro elemento cohesivo. TOLEDANO, J. (2006): «*La Lola se va a los puertos*. Una ficción fundacional andaluza», *Hispania*, 89.2, Madrid, 253.

(³) Véase CORDERO SANCHEZ, L.P. (2018): «*La Lola* y las exposiciones sevillanas de 1929 y 1992. Luis Pascual Cordero Sánchez propone un panorama esclarecedor en que cuestiona el marco temporal de cada obra. Pone de relieve la vinculación concreta con las dos exposiciones y el juego de eco entre *La Lola* de los Machado y la adaptación de Josefina Molina. Apunta el carácter intrínseco de la cuestión de la internacionalización del flamenco, por lo que concierne la obra de teatro: la actriz que inspiró a los Machado, Lola Membrives, era argentina e hizo una gira triunfal por Argentina. Del teatro machadiano al cine de Molina», *Imagen, escenografía y espectáculo en la exposición iberoamericana*, Amparo Graciani García y Mónica Barrientos-Bueno coord., vol. I, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 79-94.

(⁴) Véase MARTINEZ VICENTE, B. (2017): «Las adaptaciones cinematográficas de *La Lola se va a los puertos*. Corazón por escenografía y mar por escenario», V Congreso Internacional de Historia y Cine: *Escenarios del cine histórico* (Getafe, 2016). Gloria Camarero Gómez, Francesc Sánchez Barba eds., 1320. Benito Martínez Vicente ve en esta obra *una metáfora de la pérdida de los cantos*.

(⁵) MACHADO, A. y M. (1929): *La Lola se va a los puertos*, Madrid, La Farsa, 46.

(⁶) *Ibid.*, 21.

(⁷) A este propósito véase el análisis de Bonaddio: BONADDIO, F. (2003): «Idealizing Lola: Two Film Adaptations of the Machado Brothers' Play, *La Lola se va a los puertos*», *Bulletin of Hispanic Studies* 80.1, Liverpool, 69-82.

(⁸) *Ibid.*, 21.

(⁹) Machado, op. cit., 38.

(¹⁰) GRANDE, F. (2010): «Lo flamenco en *La Lola se va a los puertos*», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, Sevilla, 360.

- (¹¹) UTRERA MACIAS, R. (2001): «*La Lola se va a los puertos: una obra teatral con dos versiones cinematográficas*», *Anales de la literatura española contemporánea*, 26.1, Teatro y Cine: La Búsqueda de Nuevos Lenguajes Expresivos, Philadelphia, 155.
- (¹²) CRUZADO RODRIGUEZ, A. (2010): «La imagen de la folclórica como máscara de la feminidad española en el cine, desde el nacimiento del séptimo arte hasta los años cincuenta», *Máscaras femeninas (ficción, simulación y espectáculo)*, Mercedes Arriaga dir., Sevilla, Arcibel, 374.
- (¹³) Toledano, op. cit., 253.
- (¹⁴) Cruzado Rodríguez, op.cit., 376.
- (¹⁵) Martínez Vicente, op. cit., 1328. Más precisamente enumera *nacionalismo, heroísmo, folclorismo y cristianismo preconciliar*.
- (¹⁶) DIAMANTE, J. (2009): *Andalucía y el cine durante la guerra civil y la dictadura franquista. Una aproximación*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 48.
- (¹⁷) *Ibíd.*, 8.
- (¹⁸) Véase BONADDIO, F. (2003): "Idealizing Lola: Two Film Adaptations of the Machado Brothers' Play, *La Lola se va a los puertos*", *Bulletin of Hispanic Studies* 80.1, Liverpool, 78.
- (¹⁹) Cordero Sánchez, op. cit., 91.
- (²⁰) *Ibíd.*, 91.
- (²¹) MOLINA, J. (1993): *La Lola se va a los puertos*, 1:11:10.
- (²²) CLAVER ESTEBAN, J.M. (2012): *Luces y rejas: estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces., 23.
- (²³) Machado, op. cit., 22.
- (²⁴) Claver Esteban, op. cit., 58.
- (²⁵) Bonaddio, op. cit., 71.
- (²⁶) Véase un estudio detallado de este fenómeno en: LLANO S. (2019): *Discordant Notes: Marginality and Social Control in Madrid, 1850-1930*, Oxford, Oxford University Press.
- (²⁷) MULVEY, L. (1993): «Plaisir visuel et cinéma narratif», *Cinémaction, 20 ans de théories féministes sur le cinéma*, 67, Paris, 20.
- (²⁸) Machado, op. cit., 60.
- (²⁹) DE ORDUÑA, J. (1947): *La Lola se va a los puertos*, 47:30
- (³⁰) Utrera Macías, op. cit., 156.
- (³¹) *Rosario- (Sospechando que Lola realiza un sacrificio)* : Machado, op. cit., 53.
- (³²) Bonaddio, op. cit., 76.
- (³³) Germont, en *La Traviata*, acto II, escena 1
- (³⁴) Claver Esteban, op. cit., 22.
- (³⁵) BOURDIEU, P. (1979): *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 41. Traduce la autora. Texto original: *Il n'est rien qui distingue aussi rigoureusement les différentes classes que la disposition objectivement exigée par la consommation légitime des œuvres légitimes [...], sur des objets [...] désignés à l'admiration de ceux qui ont appris à reconnaître les signes de l'admirable.*
- (³⁶) *Ibíd.*, 73. Traduce la autora. Texto original: *L'idéologie du goût naturel [...] naturalise les différences réelles.*
- (³⁷) *Ibíd.*, 58. Traduce la autora. Texto original: *la bourgeoisie [...] a constitué l'opposition entre le payant et le gratuit, [...] entre le monde de la nécessité économique et le monde de la liberté artistique, arraché, par le pouvoir économique, à cette nécessité.*
- (³⁸) Machado, op. cit., 27.
- (³⁹) *Ibíd.*, 13; Molina, 25:20.
- (⁴⁰) Machado, op. cit., 47.
- (⁴¹) La misma idea se repite de una obra a otra : *A l'âge des passions succède l'âge où l'homme, pour être respecté, a besoin d'être solidement assis dans une position sérieuse* (A. Dumas, 418); *bella voi siete e giovine/col tempo [...] ma volubile sovente è l'uom* (Verdi, II,1); *Feliz mientras durara el amor. Y después, desgraciado que echaría de menos lo que perdió por un fuego de juventud* (Orduña, 1:27;39) *El niño seguirá adulado más o menos tiempo y luego pfff te echará a volar.* (Molina, 1:07:00)

(⁴²) DE BEAUVOIR, S. (1970): *La Vieillesse*, Paris, Gallimard, 93. Traduce la autora. Texto original: *La vieillesse n'a pas le même sens ni les mêmes conséquences pour les hommes et pour les femmes.*

(⁴³) *Ibid.*, 19. Traduce la autora. Texto original: *La vieillesse n'est pas seulement un fait biologique mais un fait culturel.*

(⁴⁴) DE BEAUVOIR, S. (1949): *Le second sexe*, 399. Traduce la autora. Texto original: *Tandis que celui-ci (l'homme) vieillit continûment, la femme est brusquement dépouillée de sa féminité; c'est encore jeune qu'elle perd l'attrait érotique et la fécondité d'où elle tirait, aux yeux de la société et à ses propres yeux, la justification de son existence et de ses chances de bonheur »*

(⁴⁵) MOLINA, J. (1993): *op. cit.*, 1:35:05

(⁴⁶) KUHN, A. (1991): *Cine de mujeres: feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 19-20.

(⁴⁷) GALLARDO SABORIDO, E.J. (2010):): «Para problematizar las batas de cola: ideología en identidad en el musical folclórico andaluz», *¿ Quién está detrás de la cultura?, Jornadas Prácticas artísticas-políticas-poéticas, hacia la experiencia de lo común*, Sevilla, 12.