

LA MADRE TIERRA, VISIÓN DE LA MUJER ANDALUZA EN *MANUELA* DE GONZALO GARCÍA PELAYO

Por María José Bogas Ríos

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

La cinematografía española ha recurrido de manera frecuente a una serie de estereotipos y arquetipos sobre la mujer andaluza con ciertos fines doctrinales, así mismo se confundió la imagen de la andaluza y de Andalucía con la de la española y la de España. El estudio de la construcción de la identidad andaluza pasa por analizar filmes producidos desde esta comunidad, siendo *Manuela* (1975) de Gonzalo García Pelayo la obra que marca el nacimiento del cine andaluz. En ella se encuentra una resistencia a los arquetipos patriarcales que se venían dando sobre la mujer, vehiculando el discurso a través de los diferentes elementos narrativos y vinculando a su protagonista con el arquetipo de la Madre Tierra.

Palabras clave: estereotipos, arquetipo, Madre Tierra, *Manuela*, andaluzada

INTRODUCCIÓN

«A las mujeres se las representa antes de describirlas o de hablar de ellas, y mucho antes de que ellas mismas hablen. (...), la evolución de este imaginario es una cuestión capital» (Duby & Perrot, 1991:8)

«*Si es que eres gitana, y no me puedo fiar. Si en viéndote el color del rostro, no voy a poder vivir tranquilo*». Esto es lo que le dice Manuel Luna a Imperio Argentina tras pedirle matrimonio en la versión de 1936 de *Morena Clara*.

Estas dos citas hacen referencia a dos de los argumentos que se barajan para realizar este estudio; el primero sería que la imagen y roles de la mujer en el imaginario social es una construcción que ha de ser estudiada, y el segundo que con respecto a la mujer andaluza en concreto se ha configurado un imaginario en la que la cinematografía española tiene mucho que ver.

Y es que, como asegura Jo Labanyi (2003), el género musical de folclóricas estereotipó a la mujer andaluza, hasta convertirla —primero en la II República, llegando al culmen del género bajo el régimen franquista— en el máximo exponente de la mujer española en un proceso de sinécdoque. Las numerosas películas que el star system de la época llevaron a cabo, —Imperio Argentina, Estrellita Castro, Juanita Reina, Lola Flores o Carmen Sevilla— consolidó una forma de representar a la mujer andaluza, tanto a nivel narrativo, como a nivel formal.

A lo largo de la investigación se expondrá cómo el filme de Gonzalo García Pelayo, *Manuela*, en su intento de crear una cinematografía andaluza, huye de los estereotipos tradicionales sobre la mujer andaluza y, por tanto, la hipótesis que se plantea es que en la obra se construye una visión de la mujer alejada de los tópicos paternalistas de la españolada utilizando el arquetipo de la Madre-Tierra tanto en el plano del discurso como en el de la expresión.

OBJETIVOS

Demostrar que la obra *Manuela* propone una construcción sobre la identidad femenina relacionado con el concepto de Madre Tierra o Gran Madre en sus personajes femeninos.

METODOLOGÍA

Para poder desarrollar de manera adecuada el contenido, se ha dividido el trabajo en dos partes; una primera en el que se expondrán de manera teórica las nociones de arquetipo, estereotipo; la idea de Gran Madre como reivindicadora de un régimen matriarcal y los roles y estereotipos con los que se delimitó a la mujer andaluza en la españolada cinematográfica. Y una segunda parte, en la que mediante el análisis textual de la obra, haciendo especial hincapié en los existentes narrativos, esto es ambientes y personajes, en diferentes niveles de representación, llegando así a poder corroborar o refutar la hipótesis planteada.

La fundamentación teórica se centra en bibliografía de referencia para definir conceptos relevantes para la investigación, así como exponer cuales son los rasgos esenciales del arquetipo de la Gran Madre o Madre Tierra.

El análisis textual de la obra escogida vendrá definido por el modelo que proponen Casetti y Di chio (1996) en una aproximación fenomenológica y formal de los existentes narrativos; es decir, se analizará tanto el ambiente y los personajes femeninos desde el contenido de la historia como de la forma en la que el autor presenta y construye la feminidad a través del lenguaje cinematográfico.

MARCO TEÓRICO

1. De arquetipos y estereotipos

La importancia que los arquetipos y estereotipos cobran en el imaginario colectivo es vital para cualquier tipo de narración, puesto que acuden a los lugares comunes en los que los espectadores pueden reconocer en unos pocos minutos el tipo de personaje, el ambiente o el tipo de historia que tienen delante, así como identificarse con ellos.

Según Quin y McMahon (1989), los estereotipos culturales son construcciones sociales referidas a grupos concretos que se realizan mediante unos criterios de selección y recorte de la realidad, basado en los juicios de valor, tanto positivos como negativos, que se tenga acerca de esa comunidad. Es una manera de categorizar por grupos mediante el aspecto o las costumbres; es decir, identificando las características más relevantes del grupo según los juicios de valor, simplificando su identidad y posibilitando el rápido reconocimiento a nivel escópico tal y como propone Bhabha en el capítulo dedicado a la configuración de los estereotipos de *El lugar de la cultura*. (Bhabha, 2002).

La diferencia con el arquetipo estriba en que este último es una «propiedad o condición estructural de la psique» (Jung, 1961:165)¹ que se manifiesta a través de las «imágenes arquetípicas» las cuales hacen referencia a aquellas imágenes de tipo universal que tienen en común las mitologías, leyendas, etc. Además también propone que no son conceptos, imágenes o ideas estáticas, sino que deben entenderse como bien como «la energía, el impulso o la tendencia que precede todo el ámbito representativo, como la posibilidad activa de todo sentido y acción» (Binetti, 2012:147). Y que constituyen ideas básicas del inconsciente colectivo. Es decir, las diosas en tanto que mitos proponen imágenes arquetípicas que se pueden reconocer y rastrear en todas las

¹ También recogida en BINETTI, M.J. (2012). *En el nombre de la madre: hacia un paradigma*

culturas. Los arquetipos son las fuerzas elementales del aparato psíquico y de ellas derivan, *a posteriori*, las representaciones intelectuales de la conciencia. Entre estos arquetipos, “se cuenta el arquetipo materno, cuya presencia y operatividad es una constante psíquica universal”. (Binetti, 2012:147)

Para concluir, se podría decir que los arquetipos acuden a un orden simbólico en una suerte de ordenación mental del mundo y de la sociedad, mientras que los estereotipos son construcciones de un grupo social concreto en base a unos rasgos comunes de esa sociedad. Los primeros se encuentran alojados en el inconsciente colectivo del ser humano, sea cual sea su cultura; y los segundos necesitan del conocimiento y reconocimiento de los referentes sociales para su identificación.

2. La Gran Madre

Como se ha expuesto y recopilando, los arquetipos tienen su ser en lo simbólico y uno de los primordiales es el materno. María J. Binetti (2012) trae la idea de que en la posmodernidad con la caída del Dios patriarcal se ha vuelto al mito de la Gran Madre, símbolo matriarcal por excelencia y del poder matricial, representativa de las comunidades neolíticas y del paleolítico inferior. Ella define “la simbólica de la madre” desde un punto de vista religioso, filosófico y moral; en el que presenta todos los aspectos –tanto positivos como negativos– de la madre. Sus atributos principales serían los de materialidad puesto que todo nace de su propio cuerpo, principio y fin del todo; amor y odio, fecundidad y sexualidad. Es la madre amable y la madre terrible, y de ella derivarán todos los aspectos femeninos del resto de las deidades del panteón occidental, puesto que no se representa como un individuo sino como una “fuerza impersonal, primordial y originaria: la fecundidad femenina, el poder creador, la energía vital, el seno nutricio y protector, lo fértil, el nacimiento, las menses. Esta determinación de lo divino por su función fecunda, vital y nutricia sigue presente en las religiones populares de todo el mundo”.(Binetti, 2012:143-144)

El culto prehistórico de la Gran Madre era realizado por sacerdotisas con la finalidad de “obtener los frutos del vientre materno y de la tierra. Estos cultos religiosos preceden toda racionalización, dogmatización y moralización de lo divino, y coinciden con la veneración de la vida, la tierra, la renovación y sexualidad, mediante ritos orgiásticos o sensuales” (Binetti, 2012:143)

3. Estereotipos y roles de la mujer andaluza

Se pueden distinguir dos grandes grupos en cuanto a las mujeres andaluzas en el cine de los años treinta y cuarenta; las buenas, y las malas. De las buenas las que desempeñan un rol activo están: la rebelde, la resuelta y la dura y fría. Y con un rol pasivo encontramos a la bella inocente, que será uno de los más utilizados en la cinematografía española. También habría otras categorías para los personajes secundarios buenos como son el de la madre, viuda, anciana, amigas, o hermana. (Sánchez Alarcón, 2000)

Para las mujeres malas se dan los arquetipos de mujer-fatal o mujer-araña, son mujeres manipuladoras, ambiciosas y que utilizan a los hombres para sus propios beneficios, su mayor motivación es el dinero. Entre las secundarias estarían las envidiosas y las chistosas. (Sánchez Alarcón, 2000)

Otros rasgos que identifican a la mujer andaluza es el rasgo dialectal y la baja extracción social, así se produce una identificación del andaluz con la incultura. En cuanto a la temática es importante señalar, que la mayoría de las veces son comedias o dramas en los que el componente amoroso es muy fuerte, y en los que el hombre suele ser de clase alta y sin rasgos dialectales, o bien no son andaluces, tan solo se definen a través del lenguaje como andaluces otros hombres de clase social baja, o bien han ascendido de clase social convirtiéndose en toreros. De ahí que los roles femeninos como el de la bella inocente (o doncella) sean para enaltecer aún más la figura masculina.

La mujer andaluza es jacarandosa, alegre, gusta de su tierra, de su acento, sabe cantar y bailar, suele provenir de una clase social baja y suele ser buena, generosa y pasional. Dependerá de la época, del poder imperante en el momento y de la artista que la interprete para que unos valores u otros sean desarrollados, siendo el periodo franquista el de mayor auge en la producción de musical folclórico andaluz. La mirada que se posa sobre ella viene influida por la conveniencia de transmitir unos valores y adoctrinar a la mujer en los roles que el poder político consideraba adecuados para la moral femenina.

Por tanto, hay que entender que la construcción de la feminidad andaluza en la cinematografía vino dada por una visión paternalista del poder político, que además no solo estereotipó a la andaluza, sino que esa imagen trascendió las fronteras del imaginario social hasta convertirse en la imagen de la mujer española. Por lo que en la

década de los setenta, con el auge de los cines de las nacionalidades o cines periféricos en 1973, comienza una reivindicación identitaria y cultural por parte de las comunidades que no se sentían representadas por lo que se conocía como “españolidad”, siendo Andalucía una de ellas.

En este sentido, *Manuela* (1975) de Gonzalo García Pelayo se erige en la historia de la cinematografía andaluza con su film pionero. El cual pone la primera piedra en el intento; tanto de crear una industria cinematográfica, como en el de reivindicar la cultura e identidad andaluzas a través del cine.

CONCLUSIONES

En primer lugar, cabe destacar que son cinco los personajes femeninos con nombre los que aparecen. Son todos personajes activos, es decir, sus actos y decisiones son los que hacen avanzar la trama, aunque impliquen a los masculinos. Se pueden adscribir a dos grupos principales; por un lado Manuela y La Jarapa, su madre; por otro, Pura y Purita, también madre e hija. Hay un quinto personaje que es Gracia, la mujer de Don Ramón, el terrateniente; que es el ejemplo de madre no-fértil.

Con respecto a la trama, hay una principal: la historia de Manuela con Antonio y Antoñillo. Además de esta, se dan diferentes subtramas que no afectan directamente a la principal y que se representarán mediante flashbacks en secuencias independientes de la película.

El tema de la maternidad es una constante en la obra, puesto que Manuela se enamora de Antonio por el amor que profesa a su hijo, el deseo de ser su madre hace que se enamore del padre. En la historia de Pura, también se refleja que la maternidad es el sustento que le hace aguantar su situación hasta que decide irse y llevarse con ella a sus hijos. Gracia, por otra parte, también manifiesta su deseo de ser madre y su frustración por su infertilidad, por lo que decide optar por el celibato.

La fertilidad y la fecundidad de las mujeres, especialmente de Manuela y de Pura, aparece reflejada de manera formal en planos estéticamente evocadores en los que ellas están enmarcadas por la naturaleza, aunque esta es muy diferente en una y otra; puesto que Manuela siempre aparece vinculada a los campos de cultivo, la huerta de su casa, los árboles; todo crece a su alrededor. Mientras que la de Pura es la naturaleza

construida de los jardines y patios, la presentación de Pura se hace mediante una secuencia de planos en los que aparece como una estatua dentro de un patio. También se da esta correspondencia a través de las voces en off que aparecen a lo largo de la historia durante estas escenas en las que se dice de Manuela que “es mujer árbol, mujer fuente, manantial” matizando las imágenes que se están viendo en ese momento. El personaje de Don Ramón también dirá de Manuela en voz en off “el campo, el agua, el viento me hablaron por ti”. Por tanto la fertilidad de Manuela viene representada por la fecundidad del campo andaluz, entrando en una simbiosis en la que el campo y su germen es Manuela y Manuela es el campo.

La sexualidad es otro de los temas importantes con respecto a las mujeres de la obra, puesto que todas viven la sexualidad de una manera abierta y desinhibida, a excepción de Gracia, es la única que presenta rasgos de religiosidad. Tanto Manuela como Pura y Purita desafían a la sociedad, la moral y a la Iglesia. Ambas se rigen por sus propias convicciones, quedando patente en que Manuela reniega de la Iglesia, no quiere asistir a misa e incluso declara “que son pecados mortales cosas que no hacen daño a nadie”. Mantiene una relación incestuosa con su hijastro que se mantendrá al final de la obra, y Pura abandona a su marido, llevándose a sus hijos. A nivel formal se da a través de un interesante plano en el que se puede ver los escarceos de Pura con su amante mientras La Giralda aparece dominando el plano como símbolo de Sevilla y de su sociedad.

También se da en Manuela la capacidad destructora de la Madre Terrible, en su presentación vemos parte de su furia cuando baila sobre la tumba del terrateniente que mató a su padre; ella decide sobre la vida de los ricos, castigándolos, como a Don Angosto o a el alcalde, y dando a los campesinos tierras para labrar. Si el campo es vida y ella es el campo, ella concede la gracia o desgracia, la vida o la muerte.

Hay que decir con respecto al ambiente, que se dan dos: el entorno rural y el entorno urbano, pero desde un principio queda claro que se trata de Andalucía y concretamente de Sevilla, tanto en los rótulos de inicio en los que se explicita dónde se ha rodado, como que durante esos primeros créditos se nos muestra un olivar. Los personajes serán los garantes de estos entornos, Manuela y la Jarapa se vinculan al entorno rural; mientras que Pura y Purita como una de las dos antagonistas se vincula al urbano, mediante la presentación que se hace de ellas. El campo andaluz cobra especial importancia en el film, puesto que además de representar a Manuela, como ya se ha

expuesto; las transiciones entre las diferentes escenas se efectúan a través de imágenes aéreas y panorámicas del campo andaluz. Ganándose así un lugar en el orden simbólico, donde la presencia del entorno rural se hace una dominante en todo el film, el campo andaluz es lo que conecta todas las historias, así como toda la estructura de la obra.

Por tanto, y como conclusión final, se puede decir que la mujer andaluza que propone Gonzalo García Pelayo rompe con la idea tradicional que se da en la españolada, el poliédrica y no plana, como los estereotipos tradicionales. Acude a uno de los roles comunes como es el de madre, pero desde el punto de vista del arquetipo de la Gran Madre, o Madre Tierra en la que la feminidad, la sexualidad, la fertilidad y la maternidad son y proceden del mundo natural, entrando en una simbiosis entre la representación de las mujeres de la obra y sus respectivos entornos naturales.

CRÍTICA AL TRABAJO

Por el contrario, cabe decir que la mayor crítica que le vemos al trabajo, viene dada desde la teoría fílmica feminista, en la que propone una mirada no sexualizada sobre la mujer. No se puede decir que en este caso concreto no se de. Y aunque se de una auge y reivindicación de la diosa, avanzando en la representación de la feminidad –son los personajes los que deciden sobre su sexualidad y cómo vivirla sin ser castigadas por ello, a diferencia de la mujer española propuesta anteriormente–. La mirada sobre la mujer sigue siendo masculina, especialmente en el caso de Purita, la cual aparece desnuda en varias ocasiones. Hay que recordar que históricamente nos encontramos en una época en la que un recurso frecuente eran los desnudos, el cine de destape se encontraba en auge y era una manera fácil de hacer taquilla, máxime para una cinematografía incipiente que busca generar tejido industrial fuerte. Así, encontramos que los primeros filmes andaluces están clasificados como S, en un intento de promover la industria cinematográfica en Andalucía.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

BHABHA, H. K. (2002). La otra pregunta. El estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo. En *El lugar de la cultura* (pp. 91-110). Buenos Aires: Manantial.

BINETTI, M.J. (2012). *En el nombre de la madre: hacia un paradigma pospatriarcal*. Revista de Filosofía Vol.37 nº1 (137-153)

CASETTI, F.; DI CHIO, F. (1996). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

CATEJÓN LEORZA, M. (2013). El cine como fuente para la historia de género. En *Fotogramas de género. Representaciones de feminidades y masculinidades en el cine español (1977-1989)*. Logroño: Siníndice editorial.

DUBY, G.; PERROT, M. (1991). *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo1. La Antigüedad*. Madrid: Taurus.

JUNG, C. G. (1961). *Psicología y religión*. Buenos Aires: Paidós

LABANYI, J. (2000). Miscenegenation, nation formation and crossracial identification in the early Francoist folkloric musical. En Autar Brah y Annie F. Coombes, *Hybridisty and its discontents: Politics, science, culture* (pp. 56-71). Londres: Routledge

LABANYI, J. (2003). *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*. Sevilla: centra: Fundación centro de estudios andaluces

QUIN, R.; MCMAHON, B. (1989). *Historias y estereotipos*. Madrid: Ediciones de la Torre

SÁNCHEZ ALARCÓN, I., MELIVEO NOGUÉS, P., MONTESINOS SOUNDRY, P., POZA PÉREZ, A., RUIZ MUÑOZ, M., & TERUEL RODRÍGUEZ, L. (2000). La recreación de los estereotipos cinematográficos, un condicionante de las mentalidades: el caso de la mujer andaluza en el cine español. En E. Barranquero Texeira, & L. Prieto Borrego (Coords.), *Mujeres en la contemporaneidad: educación, cultura, imagen* (pp. 91-126). Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga.

UTRERA, R. Y DELGADO, J.F. (1980). *Cine en Andalucía*. Sevilla: Argantonio D.L.

