

UNA ESPAÑOLA FRENTE A LA ESPAÑOLADA ROSARIO PI, *EL GATO MONTÉS*, 1936

ALET VALERO

Université Blaise Pascal (Clermont II)

En un ámbito muy limitado, que es el de una directora y de una película, el presente estudio se inserta en una historia de las representaciones sociales en las que el cine ocupa un lugar destacado. Un trabajo reciente de Noël Burch y de Geneviève Sellier sobre *La extraña guerra de los sexos en el cine francés, 1930-1956*, ha puesto de manifiesto lo que podía aportar a la historia de las representaciones sociales, una reflexión sobre las relaciones entre los sexos en una cinematografía determinada¹. Muchos puntos de la introducción de este libro se podrían repetir aquí. Felizmente, en cierto modo, la elección de Rosario Pi también viene explicada por los autores citados que legitiman la elección del período que han escogido indicando que «salvo algunas obras maestras, tanto los cinéfilos como los profesores conocen mal el cine francés anterior a la *Nouvelle Vague* o le tienen poca afición»². La afirmación también vale para el cine español a pesar de que existen trabajos cuya perspicacia — es la impresión que tenemos — no se ha desmentido con el tiempo.

Además, reflexionar sobre lo que puede significar *filmar en femenino*, es preguntarse, en determinado momento, si existe una especificidad y de qué manera se expresa mejor (temas, técnica, recursos, etc.). En ese sentido Rosario Pi presenta un atractivo especial y singular porque es la primera creadora y porque se revela como productora al principio de la II

1 Noël Burch, Geneviève Sellier, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, Paris, Editions Nathan, 1996.

2 *Ibid.*, p. 12.

República y como directora casi al final. No vamos a insistir en la importancia del período de entreguerras en Europa, tampoco en la España de los años 30. Indicaremos tan sólo que la definición del papel de cada sexo empieza a convertirse, para algunas formaciones, en tema de programas políticos. En 1931, de forma todavía tímida¹. En febrero-marzo de 1933, los objetivos de la C.E.D.A, incluyen un extenso apartado sobre la familia y otro dedicado a un programa femenino² mientras que en octubre, el programa electoral del partido comunista anuncia unas «medidas revolucionarias [...] para las mujeres trabajadoras»³. En mayo de 1936, el Congreso de la C.N.T. reunido en Zaragoza incluye en su concepto confederal del comunismo libertario una nueva definición de «la familia y las relaciones sexuales»⁴.

En este contexto y cuando emerge en la creación cinematográfica una mujer, parece necesario buscar una relación posible entre aquél y ésta, así como unos instrumentos para no caer en simplificaciones excesivas. Para

1 Miguel Artola, *Partidos y programas políticos, 1808-1936, t. II, Manifiestos y programas políticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1991. En 1931, el programa parlamentario del P.S.O.E. indicaba sintéticamente entre sus objetivos : «Quinta. Declarar la igualdad de derechos de uno y otro sexo y establecer el divorcio vincular» (p. 450). Por estas mismas fechas, el Partido galeguista era más conservador y propugnaba tan sólo : «VIII. Problemas jurídicos. [...] 2. Igualdade de derechos civies pra a muller casada no caso de emigración do marido.», (p. 444).

2 Miguel Artola, *Ibid.*, p. 391-393 : «VI. Familia. 1. Defensa de la institución familiar contra todo intento de disolución y de corrupción : Mediante la lucha contra la pública inmoralidad ambiente. Formando el espíritu cristiano de los esposos [...]. Combatiendo todas aquellas leyes que, como la del Matrimonio civil y la del Divorcio [...]. 3. Establecimiento gradual y con exquisita prudencia de aquellas medidas que tiendan a establecer la igualdad jurídica entre los sexos, sin destruir la armonía y la autoridad de la familia. [...] 6. Defensa de la fecundidad del hogar [...] 7. Defensa de los derechos de la familia y de la autoridad familiar : Frente a las corrientes de disolución y de anarquía que invaden el hogar. [...] 8. Interdicción de la patria potestad cuando ésta sea mal ejercida. [...] VIII. Programa femenino. Derechos civiles de la mujer. 1. Las desigualdades de las leyes en materia civil y económica entre los sexos deben gradualmente desaparecer, sin perjuicio de la autoridad marital y de la jerarquía familiar. [...]».

3 *Ibid.*, «Igualdad de derechos políticos y civiles para las mujeres desde los dieciocho años. A igual trabajo, igual salario. Seguro de maternidad, a cargo del Estado y los patronos [...] Derecho al aborto. Amnistía inmediata de todas las mujeres condenadas por este motivo. Derecho de las mujeres para no asistir seis semanas antes y seis después al trabajo y recibir el salario íntegro, con el puesto respetado. [...]», (p. 480).

4 *Ibid.*, p. 468-469 : «La revolución no deberá operar violentamente sobre la familia, excepto en aquellos casos de familias mal avenidas, en las que se reconocerá y apoyará el derecho a la disgregación [...]. Se entiende, por tanto, que los dos sexos serán iguales, tanto en derechos como en deberes. El Comunismo Libertario proclama el amor libre, sin más regulación que la voluntad del hombre y de la mujer [...]». Se añaden unas consideraciones sorprendentes, que Javier Tusell juzga pintorescas (*Manual de historia de España*, Diario 16, p. 387), sobre la manera de resolver los conflictos amorosos y morales engendrados por la libertad sexual (verbigracia : «Para el que quisiera amor a la fuerza o bestialmente, si no bastara el consejo ni el respeto al derecho individual, habría de recurrirse a la ausencia.»)

N. Burch y G. Sellier, en el cine francés de los años 30, «la situación más típica es aquélla en que un hombre de edad madura mantiene una relación amorosa más o menos explícita con una mujer muy joven»¹. Según los autores esta «pareja incestuosa» simboliza «las prerrogativas del padre, cuyo poder sobre las mujeres se confunde con su poder sobre los hijos, manteniéndolas, al igual que el código civil, en idéntica sumisión». En la sociedad francesa habría que esperar la «debacle» de 1940 y la doble humillación de la segunda guerra mundial para desestabilizar profundamente la relación entre los sexos y asistir a la afirmación de una visión misógina («la mujer como criatura diabólica», *Panique*, 1946), a la derrota del varón («hombre afable convirtiéndose en víctima», *Manèges*, 1949), y también a la aparición de una corriente feminista.

En esta relación posible entre historia y representación, es interesante intentar comprobar si las variaciones de la historia tienen repercusiones en las representaciones correspondientes. Ya que España no participó en la primera guerra mundial ¿qué es de «la pareja incestuosa»? Una sola película no permite contestar, pero sin embargo, se la puede cuestionar en ese sentido. Además, tratándose de un tema tan tradicional como la española y que tanto exalta las representaciones varoniles o redunda en su provecho, ¿qué aporta este cine dirigido, en 1935, por una mujer?

ROSARIO PI DESCONOCIDA

Los historiadores del cine han subrayado sobre todo que Rosario Pi era la primera directora española. Comentando la profunda transformación que pudo representar la llegada del sonoro en la producción española al principio de los años 30, Román Gubern señala que «la productora nueva que resultó, con mucho, ser la más interesante, fue la Star Film» fundada en 1931 por Rosario Pi y Pedro Ladrón de Guevara «con aportación capitalística del financiero mexicano Emilio Gutiérrez Bringas»². Esta empresa se encargó de producir un cortometraje de J.-M. Beltrán (1932) y cinco largos, dirigidos por E. Neville (1931), B. Perojo (1932), Richard Harlan (1933), F. Delgado (1934) y, por fin, R. Pi con la película, *El Gato montés*, (1935).

1 N. Burch, G. Sellier, *La drôle de guerre...*, *op. cit.*, p. 14.

2 Román Gubern, «El paso del mudo al sonoro en el Cine Español», *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, 1993, Ed. Complutense, p. 22.

También son escasísimos los datos biográficos que se han podido reunir. La filmografía es hartamente reducida y la crítica poco prolija. A mi entender, la síntesis de Javier María Caparrós Lera es, en la actualidad, la más completa y fidedigna¹. Permite saber que antes de gestionar una productora, Rosario Pi tenía una casa de modas con María Mercader, futura esposa de Vittorio de Sica. Del testimonio recogido (Biadiu) sobresale que «de temperamento fuerte, mantuvo durante casi todo el rodaje — iba a caballo en las escenas de exteriores — unas trifulcas impresionantes con el maestro Penella»². Con distancia significativa Fernando Mendez-Leite la define como «una mujer de alientos varoniles»³.

Pero el mérito de Rosario Pi no iría mucho más lejos. Miquel Porter i Moix indica que «malgrat algunes guspises del que podríem anomenar "feminisme larvat", l'obra es quedà en un intent d'escapar dels excessos folklòrics, però sense aconseguir—ho suficientment»⁴. En un párrafo dedicado «al clima de liberalidad moral — concretamente erótica —» que, a pesar de todo, pudo conocer el bienio derechista, J. M. Caparrós Lera señala los problemas que Xavier Güell pudo tener con el Gobernador Civil pero, de modo legítimo, no indica ninguna audacia de este tipo en *El Gato montés*⁵. El esquema que propone R. Gubern no parece convencer a J. M. Caparrós Lera y, según él, «la verdadera significación del film habrá que buscarla mejor en su toque romántico-costumbrista que se concreta en ese espléndido prólogo [...]» y en la «parodia del mundillo del cine, tan influyente por aquellas fechas»⁶. Salvo estos toques e indirectas, el papel de la mujer seguiría en una línea tradicional.

La película fue un fracaso comercial. Miquel Porter-Moix precisa que «el resultat no fou pas el que la directora-productora esperava. Potser això fos causat pel fet que la cinta es va estrenar pel març de 1936, en un clima ciutadà crispat per la situació política, després de l'èxit de les esquerres del Front Popular»⁷. Pero, al contrario de lo que afirmaba F. Méndez-Leite, Rosario Pi no marcó realmente ninguna pausa y, en 1936, dirigió su

1 José María Caparrós Lera, *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Barcelona, 1981, Universidad de Barcelona, Ed. 7 1/2, p. 122.

2 *Ibid.*, p. 124.

3 Fernando Mendez-Leite, *Historia del cine español*, Madrid, Ediciones Rialp, t. 1, p. 372.

4 Miquel Porter-Moix, *Història del cinema a Catalunya 1895-1990*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1992, p. 201.

5 J.M. Caparrós Lera, «El cine catalán durante la Renaixença», Sergi Alegre et alii, *El cine en Catalunya. Una aproximación histórica*, Barcelona, PPU, 1993, p. 26.

6 J.M. Caparrós Lera, *Arte y política...*, op. cit., p. 126-127.

7 Miquel Porter-Moix, *Història del cinema a Catalunya 1895-1990...*, op. cit., p. 201.

segunda película, *Molinos de viento*, adaptación de una zarzuela de Pascual Frutos y Pablo Luna¹. La película salió al finalizar la guerra civil. Luego se pierde la huella de Rosario Pi. Magí Crusells y Jordi Sebastián dan una última pista que queda por verificar : «Algunos historiadores [¿?] le han atribuido la dirección en Italia de *Fuerza bruta* (1940), film realizado por Carlo Ludovico Bragaglia. Su vida y actividades posteriores siguen siendo un misterio»².

Al fin y al cabo Rosario Pi constituye una excepción muy notable no sólo en el cine español. Si comparamos con la producción francesa, en particular con la serie estudiada por N. Burch y G. Sellier, sólo encontramos a Marie Epstein que realiza *Hélène*, en 1936, y además, en este caso, se trata de una colaboración con Jean -Benoît-Lévy³. Hay que esperar 1946 para que Jacqueline Audry dirija *Les Malheurs de Sophie*, luego *Gigi* (1948) y después *Minne, l'ingénue libertine* (1950)⁴.

El visionado de *El Gato montés* proporciona cierto desconcierto que, de manera espontánea, se atribuye «a la mala calidad de la película»⁵. De hecho, existe primero el problema de la cinta. No hay que descartar posibles cortes de los films conservados y diferencias de una versión a otra : por ejemplo, en la conversación que, según palabras de J.M. Caparrós Lera, «la protagonista tiene con el sacerdote amigo de la familia del torero»⁶. En este diálogo el crítico indica que el cura «recomienda [a Soleá] deje al gitano, mientras ella llorando afirma que *no quiere, pues ha de respetar la tradición, las costumbres de la casta*». No he oído lo que viene en cursiva sino lo siguiente :

PASTOR.- A una gitanilla quiero
 Y esa gitanilla es mía
 El que quitármela quiera

1 F. Mendez-Leite, *Historia...*, op. cit., p. 372 : «Rosario Pi, primera realizadora española, decidió de momento no seguir actuando como tal después de la suerte adversa corrida por *El gato montés* [...]».

2 Magí Crusells, Jordi Sebastián, *Diccionario de directores de cine en Cataluña*, Barcelona, 1995, p. 191.

3 N. Burch, G. Sellier, *La drôle de guerre...*, op. cit., p. 32.

4 *Ibid.*, p. 238.

5 En un artículo como el presente cómo no agradecer a Catherine, mi esposa, por las horas nocturnas y diurnas pasadas ante todo tipo de televisor, canal o programa para intentar grabar correctamente películas anunciadas, retrasadas, «publicortadas» o suprimidas.

6 *Ibid.*, p. 127.

- Quie una pena de la vida [o Tie una pena
en la vida]
- CURA.- ¿Oyes chiquilla ? ¡hasta la copla lo va
pregonando!...Tiesque olviar a ese hombre.
- SOLEÁ.- No puedo, pare cura.
- CURA.- Pues has de poder. Pa eso m'ha llamao la
seña
Frasquita.
No vayas a dejarme mal, muchacha, piensa que este
querer va a ser tu perdición.
- SOLEÁ.- Y aunque lo sé. *Dende niños nos
queremos y así hemos de querernos hasta la hora de
la muerte*¹.

También hay que manifestar la mayor cautela con algunos diálogos casi inaudibles. Lo cual confirmaría que primero se había rodado la película en mudo y luego se sonorizó. Sin embargo, estos defectos técnicos no parecen alterar el sentido general, ni parecen acrecentar las vacilaciones que contiene. En efecto, al lado de las incertidumbres señaladas y de otras que se podrían enumerar, existen algunas “incoherencias” que, una vez consideradas, ofrecen una interpretación algo diferente de la que se suele dar. El interés aumenta cuando, precisamente, se considera que la directora es mujer. Estaríamos entonces ante una película de mujer «incomprendida» lo que, para un varón, no deja de procurar, sin duda, una satisfacción ambigua.

MÁSCARAS Y «FALLOS»

¿Quién es el *Gato montés*?

Se ha repetido hasta la saciedad que la película pertenece al subgénero de la españolada. Esta opinión, casi unánime — véase J.-M. Caparrós Lera —, es perfectamente fundada si consideramos una serie de elementos habituales del género. Empezando por el título, pasando por la evocación

¹ En la transcripción de los diálogos, de la letra de las canciones o del libreto hemos intentado reflejar la fonética pero, evidentemente, no de manera estricta y científica debido a la mala calidad del sonido. Cuando la comprensión lo exigía, hemos corregido algunas características del habla popular y/o andaluza.

del mundo gitano y de la corrida, pasando por la zarzuela, la Cruz de mayo, el paso de Semana Santa, el énfasis de algunos planos, la atracción por lo popular con sus ribetes populistas, etc., y acabando por la muerte, más allá del melodrama, del bandido de la sierra. Evidentemente, como modista, productora y directora, Rosario Pi conoce el gusto del público, aunque no exista ninguna garantía como lo demuestra el poco éxito taquillero de la película.

Sin embargo, a pesar de que existe esa isotopía muy aparente que permite incluir la película en el subgénero de la españolada, también se manifiestan, de manera más subterránea, una serie de indicios que nos empujan hacia otros planteamientos. El protagonismo de la película es uno de ellos. Si consideramos la acción, los actantes son tres, o sea, por orden de aparición : la pareja de niños, Juanillo-Soleá, a la que se suma, en la etapa adulta, el torero Macareno. El título incita a centrar el interés sobre el personaje de Juanillo, que en un momento determinado de la diégesis, y debido a su actuación como bandolero, recibe el apodo de «gato montés». Este personaje ocupa una posición central pero no es cierto que sea el personaje principal a lo largo de la película. En las secuencias que evocan la niñez de la pareja Juanillo-Soleá, sí es protagonista y, tras unos planos de identificación del mundo gitano, tanto la cámara como la escenificación le confieren un lugar especial. También asume el papel principal en las últimas secuencias. Pero, ya en ellas, es difícil imaginar otra posibilidad puesto que Soleá y Macareno han muerto. Incluso se podría discutir si el cuerpo idealizado de Soleá muerta no le quita cierto protagonismo a Juanillo y si la actuación de éste no es una consecuencia directa de la muerte de la gitana.

En la etapa adulta, la situación es diferente y Juanillo deja de asumir el papel principal. El dúo lírico que abre esta etapa sirve de transición. En ella los amantes cantan su felicidad. Han alcanzado la dicha y viven una unión libre que, en una visión utópica, se supone que la ley gitana y la de Dios autorizan :

PESUÑO.-	Niños, si os hace falta un cura aquí estoy yo.
SOLEÁ.-	Je...je.
JUANILLO.-	Y no nos vendría mal.
SOLEÁ.-	Y nos queremos mucho, tío Jesús.

PESUÑO.- Pues na... A quererse como Dios manda y a trabajar cada uno en lo suyo que mañana nos tenemos que llevar todos los monises de la feria [...].

De manera algo extraña asistimos aquí a un final feliz, tipo de desenlace que, según la opinión de J. M. Caparrós Lera, es precisamente lo que faltó a la película para tener éxito cuando se estrenó:

Aún así, *El gato montés* falló en la taquilla. Estéticamente superior a los comentados *El relicario* y *Rosario la cortijera*, pese a sus deficiencias técnicas, fracasó comercialmente. Pienso que una de las razones por las cuales no "funcionó" la cinta — aparte de la proximidad de la contienda fratricida— se debería a su final no-feliz. La carencia de un *happy-end* repercutió en la capacidad de respuesta de los espectadores de la época, de un público que ya estaba sufriendo demasiados avatares dramáticos fuera de las salas de proyección¹.

Las secuencias de la niñez de los gitanos funcionan a modo de prólogo y parte de él, el sueño de los dos niños en la carreta, viene repetido al final como un epílogo. Este *flash-back*, ya señalado por la crítica, confiere a la película una estructura circular en el sentido en que, al final, "el destino de los dos gitanos" parece haberse cumplido. Lo cual está en perfecta coherencia con lo que Soleá confesaba al sacerdote (véase supra — diálogo Cura-Soleá—). Hasta cierto punto, y más allá de la vida, el desenlace es feliz ya que los dos gitanos están reunidos. Sin embargo, con la muerte de la pareja, el espectador no puede tener la sensación de asistir a un *happy-end*. En términos de felicidad, lo que constituye el cuerpo de la película, o sea la etapa de los gitanos adultos, no aporta nada que no exista ya en la etapa de la niñez. Es lo que veremos más adelante en «El mito de la infancia feliz».

De momento, queremos indicar que la etapa adulta abre como una nueva película dentro de la anterior. Desde el punto de vista de los actantes, esta parte es algo ambigua. Tendría que legitimar el título ya que el apodo de «Gato montés» surge en ella. Sin embargo, este personaje no asume el protagonismo de esta etapa en la que domina el personaje de Soleá. La mujer se muestra un poco ensimismada, independiente, casi

¹ Citado por J. M. Caparrós Lera, *Arte y política...*, op. cit., p. 128.

inalcanzable en una serie de situaciones en las que el estereotipo gitano tiende a diluirse (Soleá a la señora Frasquita, madre del Macareno : *Eso quisiera yo que fuera usted... mi madre*) a favor de un personaje que confiesa que : «Yo ya no sé ni lo que quiero. Quisiera morirme para que se acabaran de una vez todas mis penas»¹. Ahora, si hay gato montés, en sentido literal, ya no es realmente Juanillo, sino Soleá, personaje solo y aislado.

El bandolero conserva su figura romántica de enamorado pero se ha convertido en simple elemento dinámico de la tragedia. Su dolor sirve para precipitar la acción y provocar, con su amenaza, la muerte del torero. La española se ha convertido en puro mecanismo mientras emerge una figura más auténtica — o sea más humana y permeable a la identificación del espectador — que es Soleá, mujer perdida entre deseos contradictorios. De ahí, sin duda, la impresión recogida en *Films Selectos*²: «lo pintoresco se soslaya — sin evitarlo porque es necesario — y se ofrece al público por su idea real, no por lo espectacular». Este extraño desvío hacia una pintura de lo real (*lo pintoresco se ofrece por su idea real*), coloca a la gitana en el centro de la acción mientras Juanillo y Macareno se presentan como una doble alternativa. Cada uno conserva su tonalidad pintoresquista de larga tradición: el bandolerismo y la tauromaquia. Se podría añadir aquí, el atractivo especial del canto lírico.

A pesar de las afirmaciones de Fernando Méndez-Leite, Rosario Pi logró integrar con acierto el canto en la ficción. Sobre este particular, es lástima que no sepamos exactamente cuáles fueron los motivos de disputa entre el maestro Penella y la directora porque parece que el acoplamiento de la música y del guión obedece a dos lógicas diferentes. Algunas veces, el canto está perfectamente integrado a la acción. Los ejemplos son numerosos. Así, en el prólogo, en la escena inicial del campamento gitano. Es un estereotipo pero el tratamiento es sobrio. Un poco más lejos, más original y lograda es la secuencia de la mujer que vuelve de la fuente con su cántaro. La adecuación entre canción e imágenes es acertada y la escenificación se diluye en la acción misma. Se nota así una tendencia a introducir más sencillez en el estilo, entendido como modalidad enunciativa. Al otro extremo, el ritual lírico se manifiesta con toda su pompa aunque ésta consista en vestirse de popular, gitanismo o bandolerismo. Las secuencias como el dúo lírico de los gitanos, el llanto

¹ Secuencia entre El Macareno, su madre y Soleá, inmediatamente anterior a la gran corrida.

² Citado por J.M. Caparrós Lera, *Arte y política...*, *op. cit.*, p. 125.

del Gato montés que desde la sierra contempla el cortijo del torero o también la saeta de Soleá durante la procesión del Viernes Santo, son momentos de gran intensidad dramática en los que las convenciones artísticas son mucho más aparentes y contribuyen a crear cierta distancia. De un modo general, la lírica favorece a los personajes femeninos (Soleá, Lolilla) o a la pareja Soleá-Juanillo.

Unidos al gitanismo de Soleá, estos géneros o subgéneros son abundantemente utilizados, pero, en el fondo, además del atractivo estético que podían tener para cierto público de la época, quizás su función fuera ofrecerle unos sistemas semióticos reconocibles y fáciles de entender para poner de relieve aspectos de mayor preocupación. Si el escritor tiene que recurrir a convencionalismos para «designar con el dedo la máscara que lleva puesta»¹, también el director ha de utilizar los tópicos vigentes para manifestar su sinceridad: «La sinceridad necesita aquí signos falsos, claramente falsos, para durar y ser consumida». Lo curioso en esta película de Rosario Pi es que hay momentos en que defectos técnicos, sensación de naturalidad y énfasis del arte se superponen, confiriendo al propósito cinematográfico cierta sinceridad de experimento o de trabajo artesanal. Como si, más allá del tópico y de la conciencia de utilizarlo, asomara una inquietud verdadera, y quizás, en aspectos determinados, unos brotes de inconformismo. En este trasfondo, fallos y vacilaciones de cierta índole adquieren una coherencia significativa.

Fallos o vacilaciones

La película, por ejemplo, sirve de pretexto para manifestar posturas de humor que se refieren a problemas del momento. J.M. Caparrós Lera señala que el plano-detalle del cartel de toros que dice «Precio: entrada tres reales. A los que lleven garrote 1 peseta. Quedan prohibidas las armas de fuego» (sic) refleja el ambiente que podía reinar en Barcelona a partir de noviembre de 1935 «cuando ya había finalizado el bienio radical-cedista y se había forjado la unión del Frente Popular»². Pero Caparrós no indica en qué sentido se puede interpretar, si de rechazo o de nostalgia del llamado bienio negro. Aquí, en tono jocoso, se manifiesta al parecer una postura conciliadora, exhortando a la tranquilidad y condenando el alboroto. Pero

1 Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions Gonthier, 1964, p. 37 : «la sincérité a ici besoin de signes faux, et évidemment faux, pour durer et être consommée».

2 J. M. Caparrós Lera, *Arte y política...*, op. cit., p. 125.

parecen existir otras alusiones a acontecimientos de 1935. El desnudismo es uno de ellos¹. Otro es cuando Soleá sale de la cárcel : en la pared se puede entrever, «Amnistía». Referencia sin duda a las medidas represivas que siguieron la rebelión de octubre de 1934, esencialmente en Cataluña y Asturias². Pero esta “solidaridad” manifestada no revela una audacia excepcional, menos aún en Cataluña.

Tampoco son muy atrevidas las opiniones que, en la cueva, intercambian Pesuño y Juanillo tras la evasión de éste. Al considerar que tienen que formar una partida para resistir, aluden al paro que era una lacra de la época y evocan la figura del bandolero justiciero. Pero también reproducen argumentos de quienes denuncian a los supuestos falsos parados.

PESUÑO.-	Dos hombres son poco.
JUANILLO.-	Ya encontraremos más. Sobran hombres sin trabajo y sin ganas de trabajar, tampoco faltan.
PESUÑO.-	Hay que buscarlos y si roban que roben pero que roben a los ricos y too pa ellos, yo no necesito na. Yo no quiero más que <i>el juicio de la justicia</i> ³ y vivir para verla a ella.

Por fin, en las escenas de corrida, la película mezcla fragmentos de documental y secuencias o planos de ficción, lo que contribuye a situar al espectador en un complejo entramado de correspondencias entre las convenciones artísticas de todo tipo y las alusiones directas a la actualidad. Por supuesto que no se trata aquí de conferir a la película una función mimética de la realidad. La diégesis tiene sus leyes internas que, en el caso de *El Gato montés*, se nutre de la superposición de una serie de convencionalismos recurrentes en la españolada. Sin embargo, en esta

1 Véase *supra* lo que se refiere a Xavier Güell.

2 En Barcelona la iniciativa separatista de Companys fue castigada con una suspensión del Estatuto catalán y la sustitución del presidente y consejeros por un gobernador general. Las agrupaciones republicanas de Cataluña buscaron entonces la anulación de la ley suspensiva y el restablecimiento de la normalidad constitucional : «En julio la coalición [de las fuerzas republicanas de izquierdas] era un hecho y el programa común pedía amnistía , restauración del estatuto, oposición a la reforma constitucional [...]». Miguel Artola, *Partidos y programas políticos, 1808-1936*, t.1. *Los partidos políticos*, op. cit., p. 646.

3 El diálogo en cursiva es hipotético.

trama de muchos hilos, se entrelaza una isotopía en la que aparece sin duda la voz de Rosario Pi. Este juego con la ficción tiene su expresión máxima en los momentos graciosos que, conforme a los códigos, corre a cargo de los criados. Por ejemplo, muerto el Macareno, se encuentra Lolilla con el Gato montés que la monta a caballo; entonces ella exclama: «Esto sí es una película». En la misma línea, Gireles, su amante paródico, se dirige al espectador: «—¡Va a hacerse una prueba para el cine!». Entre parodia, gracejo y revelación, el juego de los graciosos consiste en parte en desenmascarar la ficción. En ese marco, el personaje de Lolilla pasa constantemente de la ingenuidad a la expresión del deseo femenino. De ahí que, a pesar de las perspectivas que abre, me parezca reductora la opinión de Caparrós: «Otro aspecto capital de la voluntad de expresión de los autores — no incorporado en la opereta original — es aquél que se refiere a la parodia del mundillo del cine [...]»¹. La preocupación de Lolilla por el cine, en una película dirigida por una mujer, es un indicio que va más allá del gracejo de la simple indirecta. Sobre todo cuando el personaje de Soleá somete a dudas, vacilaciones y, por fin, al fracaso, el esquema habitual de la española.

LA CUEVA O EL CORTIJO

Ya en 1977, Román Gubern señaló «el conflicto interclasista» que *El Gato montés* compartía con otros clásicos de la española del período republicano. A pesar del escepticismo manifestado por José-María Caparrós Lera, que opone un juicio de Rotellar al análisis de Gubern, el esquema de éste me parece válido. Evidentemente no hubo «un esquema previo» entre *El relicario* (1933), *Rosario la Cortijera* (1935) y *El Gato montés* (1935) pero el concepto de «conflicto interclasista», entendido como fase crítica durante la que una mujer tiene que escoger entre un pretendiente pobre y otro más rico, parece pertinente en *El Gato montés*.

La noción de clase es quizás la que se podría discutir, pero no como lo hace J. M. Caparrós Lera a propósito de *Rosario la cortijera*². En efecto, en el caso de *El Gato montés*, también se podría decir «que todos son de la misma clase social, [que] no se sienten privilegiados» porque tanto Juanillo como Macareno pertenecen a los pobres. En la secuencia del

1 J.M. Caparrós Lera, *Arte y política...*, op. cit., p. 127.

2 *Ibid.*, p. 122.

primer encuentro entre Soleá y Macareno, el torero está comiendo con tres compañeros y lamentan sus escasos recursos:

MACARENO.- Si los toros no tuvieran cuernos no saldría yo a torear.[...] Para ganar el dinero hay que jugarse la vida [...] Esto no es vivir, porque no hay quien coma a gusto pensando que no tenemos más que 35 céntimos entre los cuatro.

Por lo menos al principio de la película, y usando la terminología de Gubern, todos son «plebeyos». Juanillo pertenece al mismo mundo pero con el agravante de que es gitano. Sin embargo, la diferencia entre los dos aumenta con la fama adquirida por Rafael Ruiz El Macareno. Las señales de riqueza se multiplican a cada aparición del personaje: el coche, el cortijo, la prensa, la plaza monumental después del ruedo de pueblo, el patio sevillano, etc. Por el contrario, Juanillo se hunde en la marginación tras la pendencia, la prisión y la fuga. De modo que llega un momento en que el Macareno está perfectamente integrado en la clase acomodada y dominante mientras que Juanillo se encuentra perseguido por la justicia y obligado a constituir su propia partida para poder resistir. Las tensiones sociales de la República encuentran aquí un eco simplificador.

Entre la Cueva y el Cortijo, la disposición espacial es simbólica. Primero la belleza del lugar. Las imágenes son espléndidas, se pasa de lo oscuro de la gruta a la luz solar que enciende las frondosidades. La caverna no es un antro lóbrego, es un refugio en las entrañas de la tierra. El ambiente es romántico y lírico. Juanillo ha deseado esta soledad. Es aquí plenamente el Gato montés, héroe solitario confesando su dolor a la madre naturaleza. Un plano de conjunto muestra primero como su dolida figura se destaca en el paisaje, a contraluz y sobre la roca. El ritual de la ópera enfatiza los sentimientos. Una lenta panorámica capta la magia de la luz que hace transparentes las hojas de los árboles del barranco. La cámara se detiene en un plano de gran conjunto que abarca todo el valle. El Gato montés domina el solemne paisaje. Un plano medio corto frontal hace descubrir su profundo pesar y su sinceridad y se justifica aquí enteramente el recurso a Pablo Hertogs, barítono belga, que desempeña el papel de Juanillo. El esfuerzo motivado por el canto lírico embellece la pasión expresada por la letra del libreto. Un plano de conjunto muestra al héroe de tres cuartos y la línea de su figura viene recortada por un rayo de luz.

Mientras tanto la música alcanza el más crecido lirismo. La orquesta confiere elevación. Es uno de los momentos claves de la participación del maestro Penella.

Con esta belleza romántica, estamos más allá del toque romántico-costumbrista que sería la «verdadera significación del film»¹. Entre el bandolero y el torero, la estética y la emoción inclinan al espectador hacia el primero. A pesar de la osadía del torero y de su destino trágico, su función en la película no alcanza la elevación que tiene el Gato montés que en eso asume el papel de protagonista declarado por el título. Los recursos filmicos empleados para caracterizar a los dos personajes son casi demasiado significativos. El Gato montés viene asociado a una acumulación de signos líricos y poéticos mientras que el Macareno se encuentra relacionado con elementos materiales, ostentosos o de un realismo de documental. Estéticamente, la película confiere más relieve al Gato montés. En el conflicto Cueva-Cortijo, la sensibilidad del espectador es orientada hacia la Gruta. La estrategia filmica valora la figura del bandolero y reduce a una función de protector afable el personaje del torero. Sin embargo, la actuación de Soleá no confirma esta tendencia. Y el interés del esquema — al fin y al cabo sencillo — de la española es que permite poner de manifiesto las variaciones en la actitud del personaje de la mujer. Lo cual, me parece, no ha sido suficientemente subrayado por la crítica.

DE LA AGRESIÓN A LA MELANCOLÍA

Un panorama de las agresiones

El tema de la mujer se repite a lo largo de la película hasta proponer un panorama de las agresiones a las que las mujeres están sometidas. En cierta medida se repite aquí el esquema de *Abus de confiance*, 1936, de Henri Decoin:

Tout au long de la première partie du film [...] Darrieux, étudiante en droit et orpheline, est exposée, de manière presque didactique, aux agressions diverses des hommes. Cela va du souteneur qui rôde autour du cimetière où elle vient d'enterrer sa dernière parente, jusqu'au patron d'hôtel qui entend récupérer «en

¹ *Ibid.*, p. 126.

nature» le loyer qui lui est dû ; de l'employeur prospectif qui préfère à la super-dactylo polyglotte mais obèse, la jolie Danielle «pour venir travailler chez lui le soir», jusqu'au gentil étudiant qui veut profiter du dénuement de sa camarade pour la saouler et l'amener à l'hôtel¹.

Empieza ya en el prólogo en el que sale una gitana que lleva en brazos a un niño. Más adelante tenemos el plano de la vieja gitana y, aún después, el encuentro de Juanillo niño con la mujer que regresa de la fuente, canta una canción de mujer y sufrimiento y se deja engañar por un niño que se inventa la agonía de una madre. En el mundo de los gitanos, presentado sin embargo como ideal, Juanillo prepara los animales para la feria, mientras Soleá tiene que aprovechar su poder de seducción para ganar alguna peseta:

PESUÑO.-	Y tú Preciosa a ver cómo te comportas con los payos que gracia no te falta.
SOLEÁ.-	Descúidese que no me vendré de vacío.

Hasta el final de la película tenemos así una serie de planos, situaciones o réplicas que esbozan un panorama de la condición de las mujeres. En un contexto unas veces gracioso otras veces violento, las agresiones de las que son víctimas constituyen un aspecto recurrente. En la plaza de pueblo un niño se burla de una gitana haciéndole creer que su vecino de asiento tiene ademanes poco decorosos. Durante la fiesta de la Cruz de Mayo, un hombre borracho, presentado como «el amo» o «el marqués», importuna a todas las mujeres que están a su lado, insulta a Soleá y provoca la reyerta en la que pierde la vida y Juanillo la libertad. Lolilla tiene que ponerse fuera de alcance del manoseo de Gireles, gracioso que, sin embargo, se muestra muy pródigo a la hora de formular recomendaciones y advertencias morales. El objetivo de este personaje queda perfectamente claro y Gireles se ofrece como una parodia de pretendiente del que Lolilla intenta salvarse con audacia y tesón.

1 Noël Burch, Geneviève Sellier, *La drôle de guerre...*, op. cit., p. 28.

Incierto destino

Román Gubern ha mostrado que en algunas películas, la protagonista tiene que elegir entre un plebeyo y otro personaje cuya posición es más elevada. El caso más extremo es el de *María de la O*, película de Francisco Elías en que «es notable el descaro con que se presenta el tema del ascenso social de María en función de una escala plutocrática (el Torero desbanca al humilde Plebeyo, pero el Torero es desbancado a su vez por el todavía más rico Padre), pasando la protagonista de mano en mano [...]»¹. En *El Gato montés*, comprobamos una serie de incoherencias que conducen a situaciones en las que Soleá también tendría que elegir. Mientras Juanillo está encarcelado por haber matado al marqués que agredió a Soleá, ésta encuentra a Macareno y la conversación es muy ambigua :

- | | |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|
| MACARENO.- | No me llames señor, ya háblame de tú. |
| SOLEÁ.- | No puedo darle la confianza que usted me pide, ni siquiera he debido entrar aquí. |
| MACARENO.- | No te arrepentirás de haber entrado. Necesito hablar contigo. Pero antes has de decirme una cosa. |
| SOLEÁ.- | Lo que usted quiera. |
| MACARENO.- | ¿Me dirás la verdad? |
| SOLEÁ.- | La verdad le diré. |
| MACARENO.- | Dime : ¿tienes novio, tú? |
| SOLEÁ.- | Uno tuve y ya no lo tengo. |
| MACARENO.- | ¿ Con quién vives ? |
| SOLEÁ.- | No tengo a naide en el mundo. |
| MACARENO.- | ¿ Dónde vas así, sola por la vida ? |
| SOLEÁ.- | Ande me lleve el destino. |
| MACARENO.- | Eso no pue ser. Tú necesitas quien te ampare y quien te defienda. |
| SOLEA.- | ¡ Ya me defiendo yo ! |
| MACARENO.- | Eres muy bonita. Si tu quisieras serías la reina de mi cortijo. |
| SOLEÁ.- | ¿Tiene usted un cortijo? |
| MACARENO.- | La Gloria se llama, está dos leguas de Sevilla. Rosario, ahí tengo a mi madre. |

1 Roman Gubern, *El cine sonoro en la II República*, 1929-1936, Lumen, p. 132.

Mi madre es gitana como tú [...] se casó
con un torero y fue muy feliz [...]

Se podrían aportar explicaciones «socio-culturales» o «dramáticas» para explicar algunas réplicas sorprendentes. Por ejemplo cuando afirma que «ya no tiene novio». Se podría pensar que, en rigor, no se trata de una traición sino que, en aquella época, la mujer no puede quedar sola sin el amparo de alguien y, precisamente en ese momento, Juanillo está encerrado desde hace un año. O también que en este momento dramático, asistimos al paso de un pretendiente a otro más adinerado. Pero no. Entre el Gato montés y el Macareno, Soleá no escoge. Hasta cierto punto se deja llevar por el destino siempre que éste la mantenga en la indecisión. De ahí una serie de «desaciertos». Ve al Macareno cuando tendría que esperar la salida de Juanillo, se refugia en el cortijo cuando Juanillo se escapa a la sierra, acepta que Juanillo la requiebre en la misma reja del cortijo del Macareno y, cuando oye la copla cantada por el pastor, confiesa que su corazón está unido al de Juanillo desde la infancia. Cuando muere el Macareno, dejando el campo libre al Gato montés, Soleá se extingue de melancolía y el Gato montés no se le acerca sino cuando ella ya ha fallecido y es imposible alcanzar la felicidad.

Durante la etapa adulta, Soleá vacila entre el bandolero y el torero, paradigmas de situaciones opuestas pero unidas, a los ojos de la mujer, por la misma insatisfacción. Si en el caso de *María de la O*, acaban por converger la seguridad y el deseo, en *El Gato montés* la elección no se produce. Lo admirable es que no hay violencia. Esta imposibilidad de escoger condena a los tres personajes sin que en ningún momento se produzca un enfrentamiento real. Por el contrario, en un contexto en que la hombría es ontológica y los celos el corolario dramático, el Gato montés y el Macareno no se enfrentan directamente. Cuando, una noche en el cortijo, ha venido Juanillo a desafiar al Macareno en combate singular, Soleá se interpone. Ella mantiene un equilibrio que, de hecho, disuelve la manifestación de la fuerza y neutraliza a los personajes que se oponen.

Al final, ninguno de los dos consigue ganarla. Siguiendo un ritmo pendular, asistimos a una serie de tentativas del uno y del otro que acaban todas por un fracaso. El Macareno no logra que Soleá siga el destino de su madre, gitana convertida en ama de casa después de casarse con un torero. Es que Soleá está fuera de las normas vigentes. La joven no sabe nada de las labores domésticas y, a pesar de las recomendaciones de doña Frasquita,

se abandona a la melancolía. Tampoco Juanillo logra ganar a la mujer como lo había declarado a Pesuño. Aquel diálogo mantenido en la cueva establecía una diferencia entre la posesión y la conquista:

- | | |
|------------|-----------------------------------------------------------|
| PESUÑO.- | Lo tendrás, que lo que hay en España es de los españoles. |
| JUANILLO.- | Esto no puede decirse cuando se quiere a una mujer. |
| PESUÑO.- | Las mujeres no se roban, hay que ganarlas. |
| JUANILLO.- | Yo la ganaré. |

Pero, a menudo, la distinción se borra. La copla de Juanillo reza que la gitanilla es suya y el bandolero repite esa posesión cada vez que encuentra al Macareno. Pero, de todos modos la mujer no acepta ni lo uno ni lo otro. Ella sale de la esfera de lo que se puede poseer o conquistar y, de hecho, sólo ella se atribuye el poder de elegir o más exactamente de no-elegir. Luego interviene la madre del Macareno que exhorta al Gato montés a que renuncie a su amor por amor a Soleá. Es una manera barroca de truncar la relación Juanillo-Soleá y dinamizar la relación opuesta. Hasta cierto punto, y es la solución elegida por la señora Frasquita, el destino de Soleá sería convertirse en reina del Cortijo. A diferencia de *La femme du boulanger*¹, 1937, ni un solo momento se deja tentar Soleá por la aventurera vida del Gato montés sino que sigue al Macareno en su acomodada hacienda. En esto se cumple el esquema interclasista de Gubern que encuentra notables ecos en la cinematografía francesa. A la isla del idilio de la película francesa corresponde la cueva, y al horno caliente, el ostentoso cortijo. Pero *El Gato montés* de Rosario Pi no acepta este equilibrio. Soleá está en el Cortijo pero «su corazón está encerraíto» en la Cueva como el pájaro en la jaula del dúo lírico. Se repite a nivel de la estructura dramática el tema de la prisión y, por derivación, de la libertad necesaria, desarrollado emblemáticamente en el prólogo. La imposibilidad diegética de un final feliz se debería al sentimiento de la imposibilidad de una alternativa para la mujer de los años de la pre-guerra civil.

1 «L'abri précaire évocateur de robinsonnades où a eu lieu l'idylle entre le berger et la fugueuse, s'oppose de façon significative à l'intérieur confortable du boulanger : le film rappelle que si les hommes mûrs ne sont pas «une affaire», ils offrent quand même aux jeunes femmes de condition modeste une sécurité que les hommes de leur âge ne peuvent leur assurer», *Ibid.*, p. 43.

¿Son la Cueva y el Cortijo rechazados del mismo modo? Parece que no. Tal vez se pueda interpretar el rapto del cuerpo sin vida de Soleá como una señal de adhesión al bandolerismo del Gato montés, metáfora de la marginación y del activismo político de los represaliados por la justicia o la guardia civil. Pero, en este caso, esta simpatía *post mortem* tendría el valor del sacrificio. Si la Caverna y el Gato montés tienen un evidente poder de seducción, que la estética fílmica exalta de manera mágica, no pasan del encanto. Para Soleá, la Cueva es, en vida, una solución imposible.

¿Alternativa graciosa o desesperada?

El personaje de Lolilla podría ofrecer una alternativa a ese desenlace imposible.

- GIRELES.- Te va a perder el carácter.
LOLILLA.- Lo que a mí me va a perder es que no puedo con esa vida perra. Yo no he nacido pa fregar platos.
- GIRELES.- Tú has nacido pa que te quiera yo.
LOLILLA.- Ya te he dicho mil veces que yo no he de casarme nunca.
- GIRELES.- ¿ Te vas a meter a monja ?
LOLILLA.- ¡ Me voy a meter a peliculera !
GIRELES.- Pero ¡otra vez!
LOLILLA.- ¡ Como te lo digo ! Dentro de un mes me has de ver en el cine, trabajando.
- GIRELES.- Será de acomodadora.
LOLILLA.- ¡ Será de estrella ! Y ya luego me marchó a Jolibud y me enredo con un francés pa que me enseñe la lengua.[...]
- GIRELES.- ¡Tú estás más loca que una cabra !
LOLILLA.- Eso decían de Carmencita Montero y ahí la tienes en Madrid haciendo películas.
- GIRELES.- ¡Y qué películas !
LOLILLA.- Pues ya está rodando.
GIRELES.- Sí, rodando de café en café a ver quién le paga un bocadillo.
LOLILLA.- ¿Qué sabes tú de esas cosas?

Fuera del matrimonio y de «esa vida perra», la única posibilidad que tiene Lolilla es arriesgarlo todo en una empresa en la que puede perder su fama. Este último aspecto refleja la opinión dominante expresada con guasa por el personaje de Gireles. Sus alusiones al cine desnudista o a la vida de las artistas se integran en un sistema de sanción moral. Hasta cierto punto el gran recato de la película corrobora esta tendencia. Los únicos atisbos de erotismo son los que vienen sugeridos por el juego de Mapy Cortés, alguna que otra réplica o los deseos destapistas del personaje que encarna. Sin embargo, la actuación del personaje de Lolilla es atrevida ya que, a pesar de las advertencias de Gireles, va a su ensayo. La acción suple con creces el discurso y la mujer se arriesga.

De hecho, es la vía que recomendaba también Rafael Ruiz en la taberna antes de ser socialmente alzado por el éxito. Lolilla propone una solución que recuerda la actuación del espontáneo que se lanza al ruedo para tentar la suerte. En las secuencias sobre la última corrida del Macareno, una de ellas muestra como los mozos sacan del ruedo a un espontáneo que se ha tirado. La anécdota no forma parte del documental utilizado. Tampoco añade nada a la acción y ni siquiera introduce un elemento costumbrista o realista. Es un detalle simbólico que repite de manera casual una de las pocas alternativas propuestas por la película. De momento, la solución de Lolilla, no se presenta sino de manera graciosa. No pasa de ser un juego para criados de cine. Fuera de esta posibilidad queda el desenlace trágico.

Para Román Gubern «este final necrofílico [es] bastante insólito» o «delirante», y la muerte romántica del Gato montés, matado de un disparo por el padre-ayo-amigo Pesuño cumpliendo la voluntad del mismo Juanillo, es «una escena romántica que alcanza una dimensión parasurrealista y prefigura la última escena de *Abismos de pasión* (1953), de Luis Buñuel.» Que la película de Rosario Pi haya podido influir la película de Buñuel es posible, pero la inversa no. Por el contrario, esta escena recuerda *Atala llevada a la sepultura* (1808), cuadro de Girodet-Trioson, pintor neo-clásico francés de inspiración romántica. El cuadro citado representa una escena final de *Atala o los amores de dos salvajes en el desierto*, 1801, novela de Chateaubriand que marca el inicio del romanticismo francés. Hija del jefe indio de la tribu de los Muscogulges que vive en el Nuevo Mundo, Atala se enamora de Chactas, niño abandonado, educado por el español López y capturado mientras cazaba. Condenado Chactas a muerte, Atala lo suelta y huye con él. Su felicidad es total cuando se percatan de que López, protector de Chactas, es también

el padre de Atala. Durante una tempestad se refugian en una gruta donde un viejo misionero promete casarlos. Pero un día Atala se envenena porque no logra asumir una terrible contradicción: prometida a la Virgen desde niña ha jurado que no se casaría nunca. Desde que conoce a Chactas vive con los deseos antagónicos de cumplir la promesa y vivir feliz con su enamorado. En la novela, la caverna es el lugar sagrado iluminado por la presencia divina en el instante en que la joven cristiana recibe el viático y los santos óleos.

EL MITO DE LA INFANCIA FELIZ

Caparrós habla de «ese espléndido prólogo [...] donde se evoca la vida nómada de los gitanos». En efecto, es éste uno de los momentos más originales de la película y de más atractivo. Son cuatro los gitanos (una anciana, Pesuño, Soleá y Juanillo). Los lazos que unen al grupo son totalmente desconocidos. Jesús Pesuño les protege a todos pero es más confidente, amigo y ayo que padre. Al final de la película, el Gato montés le ha confiado su muerte para no caer en manos de la Guardia Civil. Soleá y Juanillo son como hermanos pero se quieren de un amor eterno que se mantendrá más allá de la vida. Más que pareja incestuosa es una pareja inocente. Su situación recuerda la de los héroes de la novela de Chateaubriand.

Su mundo es como un paraíso que no permite la idea de prisión. El tema de la liberación se inicia en el prólogo y se mantiene a lo largo de la película. Es una exigencia de Soleá. La cámara sigue a los niños que juegan en armonía con la naturaleza y el cosmos. Los planos cercanos, los primeros planos y los contrapicados realzan los semblantes y las actitudes insistiendo en la belleza e ingenuidad de la pareja de niños que se quieren con el candor de la infancia. En su inocencia se maravillan de un nido, y la libertad de un pajarito se premia con un beso. Estamos en una forma de primitivismo que nace del tema, de los personajes y del arte de filmar.

La feminidad también puede verse en esta atención particular hacia estos niños, en la delicadeza de su filmación. Las imágenes son especialmente bellas sin sentimentalismos excesivos. Rosario Pi ha privilegiado los elementos que insisten en la ternura de los niños, en la sencillez de sus juegos, en la magia del sentimiento de la vida. Domina una especie de deseo de un universo sin trabas, de libertad natural, de exaltación de lo natural que luego se notará en las escenas agrestes o

bucólicas de Juanillo convertido en el Gato montés. En este paraíso de la infancia, sin más leyes que el cariño y la ternura más que el amor, la luz cobra una intensidad purificadora, el tiempo se eterniza y, en silencio, se fraguan los sentimientos definitivos. Con el beso, las relaciones entre chico y chica dejan de ser de intercambio (*¿qué me vas a dar tú?*) para alcanzar la generosidad del deseo. A partir de este momento, caen las caretas, no importa quien da el beso.

SOLEÁ.-	No, Juanillo, yo no quiero que lo enjaules. Mira que su marecita andará loca buscándolo. Pobrecito. ¡Anda y suéltalo ya !
JUANILLO.-	Y si lo suelto ¿ qué me vas a dar tú ?
SOLEÁ.-	Eh... un beso.
JUANILLO.-	O te lo daré yo.
SOLEÁ.-	Como quieras.

Este estado idílico se mantiene hasta el dúo antes de volver en el epílogo. La transición hacia la etapa adulta es marcada por los últimos momentos de felicidad. El mundo gitano se convierte en paradigma de una utopía o de una marginalidad que permiten la transgresión de las normas, códigos y leyes. Soleá y Juanillo viven libremente su amor sin la menor amenaza de sanción moral y protegidos, al parecer, por una bendición pagana. Estos asomos de sincretismo gitano se repiten con el plano final de los niños dormidos en el cielo. Utopía, romanticismo y misticismo acaban por fundirse.

CONCLUSIÓN

La españolada no tiene aquí el sentido que pudo tener para José Buchs o Florián Rey. En *El Gato montés* es una tramoya cuyos decorados tienen una capacidad infinita de seducción. Es también una serie de convencionalismos que ofrece la comodidad de unos mecanismos conocidos del público. Esta facilidad semiótica permite a la directora una variación en la dinámica de los elementos. Rosario Pi utiliza esta máquina con arte, sin perjuicio para su propia inventiva que, más allá de las máscaras, se apodera de las grietas y de las bisagras del conjunto. Allí mismo donde triunfa la hombría, bajo la careta del Gato montés, instala la

figura incierta de una mujer. La españolada parece soslayada porque la directora falsea la perspectiva y, allí mismo donde tenía que funcionar el esquema, introduce la duda, la incertidumbre, la melancolía, la tragedia y la utopía.

Las soluciones tradicionales están presentes : la seguridad del Cortijo, el romanticismo de la Cueva. Pero la protagonista no elige ninguna de las dos. A la «pareja incestuosa» del cine francés de los años 30, al «conflicto interclasista» de la españolada, opone la pareja inocente, el sueño de una relación idealizada, basada en la ternura más que en el amor. Esta utopía se propone como solución a una situación imposible de resolver. La protagonista femenina de Rosario Pi no se decide entre un destino de reina doméstica calcado sobre el de la señora Frasquita — que también podría ser el de Trini, en *Morena Clara* —, y la «felicidad» de pertenecer al Gato montés. Por su indecisión, rechaza totalmente el esquema de *María de la O*, donde la mujer aparece como un elemento activo de ascenso social. La muerte es una solución abstracta, mística o ideal, utópica o romántica que revela, por cierto, indeterminación pero también una frustración profunda. Si muere de melancolía es signo de un malestar disfrazado de misticismo romántico.

En este trasfondo trágico, Lolilla aporta la solución de su atrevimiento. El mundillo del espectáculo se presenta como una lotería en la que la reina del estropajo puede, de la noche a la mañana, convertirse en una estrella de la pantalla. El cine es la solución a los apremios económicos y a las barreras morales y sexuales. Es acceder a una total autonomía, en la que la mujer queda libre del matrimonio. Pero, como el ruedo para los espontáneos, el mundillo del cine tiene sus peligros. Lolilla no parece temerlos cuando va a rodar llevándose un traje de baño. La solución propugnada por la criada pertenece sin embargo al sistema de los personajes secundarios. Como si fuera una posibilidad demasiado audaz todavía. La distancia impuesta por la modalidad graciosa es la que separa la acción de la ficción. Al rodar *El Gato montés*, Rosario Pi hizo en su vida lo que todavía no autorizaba a sus personajes. Tal vez, la imposibilidad declarada a lo largo de la película fuera ésta : que Lolilla accediera a personaje principal y que las máscaras de la españolada, el Torero, el Bandolero y el Gitano se convirtieran en instrumentos de su creación. Como en la canción de Lolilla donde clama : «así quiero yo a los hombres que me sepan ayudar».

