

AUSENCIA DE SEVILLA: IDENTIDAD Y CULTURA ANDALUZA  
EN SOLAS (1999) DE BENITO ZAMBRANO

JOSÉ M. DEL PINO  
University of Colorado at Boulder

El denominado «cine andaluz» empieza a ocupar un lugar de cierta relevancia dentro de la producción cinematográfica española tanto por ser un novedoso proyecto artístico generado en la periferia nacional como por su perspectiva crítica sobre discursos que han definido y condicionado buena parte del cine español, principalmente del cine popular y folklórico. Películas recientes como *Yerma* (1998) de Pilar Távora, *Solas* (1999) de Benito Zambrano, *Nadie conoce a nadie* (1999) de Mateo Gil, *Fugitivas* (2000) de Miguel Hermoso y *Cuando todo esté en orden* (2001) de César Martínez Herrada, han sido presentadas al público y promocionadas comercialmente como los frutos de un nuevo cine meridional<sup>1</sup>.

El cine andaluz se definiría, en principio, de manera semejante a otras cinematografías peninsulares. Los factores que otorgan su carácter representativo a dichas cinematografías son el origen del director/directora y compañía productora, el lugar de filmación, la lengua y los temas tratados<sup>2</sup>. No todos estos elementos han de estar presentes a la vez, pero sí la mayoría, pues como se

---

<sup>1</sup> Esta opinión es expresada en relación a *Fugitivas* en la reseña de la película escrita por Javier Ruiz Hernández.

<sup>2</sup> María Pilar Rodríguez hace referencia en su reciente estudio a las dificultades de definir un cine vasco cuya conceptualización ha pasado por una serie de fases que van desde las posiciones de compromiso con la causa nacionalista en los años 70 y 80 hasta la propia negación de su existencia por parte de jóvenes directores en la década posterior (Rodríguez, Introducción 13-20).

sabe, el cine regional depende en buena medida de las subvenciones oficiales de gobiernos y televisiones autonómicas, las cuales recomiendan o exigen una presencia significativa de rasgos culturales reconocidos por el público como autóctonos<sup>3</sup>. En lo que se refiere a la lengua, el cine andaluz hace un esfuerzo para presentar la variante regional del castellano en sus producciones. Las políticas culturales andaluzas enfatizan este aspecto para apoyar una estrategia de potenciación (*empowerment*) de una identidad que ha ocupado, en términos de poder político y cultural, una posición periférica. Durante la última década, la reducida industria del cine andaluz ha sido impulsada por productores como Juan Lebrón, promotor de los filmes *Sevillanas* (1992) y *Flamenco* (1995) de Carlos Saura, entre otros<sup>4</sup>. Más recientemente Maestranza Films ha llegado a ser la productora privada más importante<sup>5</sup>.

En general, los participantes de este proyecto cinematográfico mencionan la necesidad de liberar la representación de la cultura andaluza de la pesada carga de unos estereotipos folklóricos profundamente arraigados en la manera en que se percibe Andalucía desde fuera, y también desde dentro<sup>6</sup>. Se habla constantemente de

<sup>3</sup> Canal Sur, una televisión autonómica de inequívocas conexiones con la política cultural de la Junta de Andalucía, viene promoviendo una serie de productos locales con desigual fortuna. Destaca entre ellos la serie documental de Basilio Martín Patino, *Andalucía, un siglo de fascinación* (1996). Patino examina las señas de la identidad andaluza mediante la exploración de lo autóctono, y se concentra para ello en el flamenco y en el mito de Carmen, así como en la historia política y en la poesía. Su propósito es «desenmascarar la Andalucía inexistente inventada por el sueño romántico», a la vez que reflexionar sobre el modo en que la televisión va suplantando definitivamente a la historia (Heredero 163).

<sup>4</sup> En su repaso sobre los distintos cines del estado español Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas apenas si hacen alusión a películas producidas en la región: «In Andalusia, if we can properly talk of a *cine andaluz*, then this has been represented by Gonzalo Garcíapelayo whose *Corrida de alegría* (1980) and *Rocío y José* (1982), explored local culture and customs and in a latter case, used the cult of the Virgin and the *romería* (pilgrimage) as a backdrop to a rather banal, conventional love story» (201).

<sup>5</sup> Sobre la productora declara Zambrano en una entrevista concedida antes del estreno de *Solas*: «Maestranza Films está haciendo mucho por el tímidamente llamado 'cine andaluz'. De alguna forma me gusta que la gente piense que con mi película se pueda empezar a hablar de un cine andaluz serio y comprometido» (Roldán). Maestranza es productora mayoritaria de *Solas* y *Fugitivas* y segunda de *Nadie conoce a nadie*.

<sup>6</sup> Como señala José Colmeiro en relación a la trilogía flamenca de Saura, el estereotipo se potencia desde varias posiciones: «Vista más de cerca, la trilogía de Gades/Saura intenta llevar hasta el límite las contradicciones y conflictos inheren-

«modernizar» esa imagen y sin duda se trabaja diligentemente sobre ello. En este sentido, Antonio Pérez Pérez, dueño de Maestranza, aludiendo a la dificultad de producir cine en la región, se refiere al propósito de contribuir con sus películas a cambiar la «imagen chistosa y quinteriana» (Pérez 50)<sup>7</sup>. Sin embargo, parece ser un fenómeno extendido el que tal proyecto renovador reproduzca en parte aspectos contra los que se construye a nivel de intención explícita. Dicha paradoja obliga al crítico cultural a interpretar la persistencia y función de los estereotipos en la articulación de la identidad regional/nacional contemporánea. En el caso que me ocupa, dicha reflexión es aún más necesaria debido a la identificación simbólica de lo andaluz con lo tópico español. Contra esa especie de «secuestro» de una identidad regional asimilada a la cultura nacional española se enfrenta el nuevo cine andaluz.

La película *Solas* cuestiona la representación de la identidad andaluza tradicional según la definía el cine comercial español<sup>8</sup>. Dicha representación artística respondía a mecanismos de reproducción de tópicos que eran prescritos por una mirada «colonial» que reclamaba la repetición de tales estereotipos como prueba de autenticidad y legitimidad cultural. Resultado de ese fenómeno es la conexión de la identidad andaluza con el flamenco, el mundo taurino y la cultura gitana o romaní. La persistencia y el éxito de esa relación se debió en gran parte al desarrollo del género folklórico, como observamos en las películas clásicas *María de la O* (1936 y 1957) y *Morena clara* (1935 y 1954)<sup>9</sup>. La presencia de la cultura gitana es particularmente compleja y relevante, pues ha formado parte fundamental del cine andaluz o de ambientación andaluza desde sus comienzos. Este grupo étnico ha estado marcado en el

---

tes a esta estilización 'artística' estereotipada al servicio ideológico de una imposición de identidad bien desde afuera..., desde arriba..., o desde adentro, al aceptarse y ser absorbida esa identidad impuesta como propia» (161).

<sup>7</sup> Sobre sus películas de más éxito y sobre cómo están afectando las propuestas artísticas de los jóvenes guionistas, afirma Pérez: «Ahora ...recibo casi cien guiones al año, la mayoría de 'realismo social' por *Solas* y, en el futuro, supongo que sobre juegos de rol después de *Nadie conoce a nadie*» (Pérez 51).

<sup>8</sup> La película, con guión y dirección de Benito Zambrano (Lebrija, Sevilla 1965), se rodó entre los días 12 de octubre y 13 de noviembre en el barrio de San Bernardo de Sevilla y en Carmona, con producción del 100% de Maestranza Films.

<sup>9</sup> Ejemplos actuales de dicha persistencia serían películas como *La flor de mi secreto* (1995) de Pedro Almodóvar, *Gitano* (2000) de Manuel Palacios y *Vengo* (2000) del franco-argelino Toni Gatliff. Véase sobre la cuestión mi artículo (del Pino 1999).

cine español por una doble caracterización: por un lado, se admira y «fetichiza» su idiosincrasia, mientras que por otro se le aplica el estricto control del estereotipo negativo que sujeta su identidad al terreno de la transgresión social. El estereotipo folklórico que daña el *juego* de la identidad romaní con su poder fijador preserva, por otro lado, su especificidad cultural de grupo étnico minoritario amenazado por los procesos de asimilación cultural que dominan en la estructura socioeconómica global.

Es interesante observar desde esta perspectiva cómo la mayoría de las últimas películas de tema flamenco y/o gitano mantienen aquellos procedimientos esencialistas de la representación de la identidad que caracterizaban el cine folklórico durante el franquismo<sup>10</sup>. Sobre esta problemática permanencia de los tópicos afirma Jesús Torrecilla que los españoles de ahora han llegado a identificarse con el estereotipo folklórico de tal modo que lo consideran, a pesar de burlarse de él, un irrenunciable referente de su identidad (Torrecilla 353). Así pues, la conflictiva relación entre la cultura tradicional de la región y una identidad contemporánea, muy dependiente todavía de los tópicos, se convierte en la base para explorar y valorar los productos del cine andaluz.

Benito Zambrano, consciente de esta problemática, se propone con *Solas* contrarrestar el aparato cultural que ha venido equiparando la identidad andaluza con su folklore. Su película se rebela contra la tácita prescripción de que todo cine andaluz tenga que responder a determinadas expectativas de representación colectiva, las cuales están originadas en buena medida por presiones comerciales. Con el propósito de contribuir a crear un cine que refleje más fielmente la realidad de la región despoja a *Solas* de las marcas que definieron la imagen artística de Andalucía en el cine español e internacional<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Como ha señalado Jo Labanyi, ese género servía de base a un modelo de nación fabricado sobre una narrativa de tipo colonial, falsamente integradora, en donde se proponía la figura de la mujer gitana como un «constructo» imaginario de una integración social que encubría en última instancia una falacia política (Labanyi 68). La perspectiva de boda, con su promesa de hibridismo étnico, entre la buena gitana —protagonista de la película— y el galán «español» con la que concluyen muchas de las narrativas en el cine folklórico no eran en su opinión más que fantasías de integración racial.

<sup>11</sup> De las cinco películas mencionadas, *Solas* y *Cuando todo esté en orden* son las que con claridad se proponen «des-folklorizar» la representación de la identidad andaluza. La Semana Santa o el flamenco tendrán un papel central o relevante en *Yerma*, *Nadie conoce a nadie* y *Fugitivas*.

Zambrano sitúa la acción de su película en la capital regional y sede simbólica de lo andaluz: Sevilla. Pero de su Sevilla está ausente cualquier alusión visual a la arquitectura monumental así como a sus renombradas festividades y celebraciones. Tampoco habrá referencia alguna al flamenco, a los toros o al culto católico. Encontramos en *Solas* una ciudad contemporánea cualquiera, particularmente sus barrios marginales. Lo que se ofrece al espectador es un paisaje de degradación urbana engendrado por el fracaso de la utopía moderna y la carencia de un paradigma sustitutorio sólido. Significativamente el realizador comenzó a escribir el guión en 1992 durante los fastos de la Exposición Universal. *Solas* participa de los postulados de un cine de nuevo realismo social representado en España por películas como *Barrio* (1998) y *Los lunes al sol* (2002) de Fernando León de Aranoa, *El Bola* (2000) de Achero Mañas o *Leo* (2000) de José Luis Borau. El film se estrenó oficialmente en el Festival de Berlín, donde se promocionó bajo el lema: «*Solas*. The Surprise Film from Andalusia». La buena acogida en el festival alemán favoreció su distribución en España y subsiguiente éxito, lo que confirma el fenómeno mencionado de cómo la mirada foránea ayuda a realzar el valor del producto minoritario. Rompiendo con una ambientación andaluza convencional, *Solas* se constituye como producto híbrido entre el cine de denuncia y el melodrama familiar. Frente a un folklorismo que potenciaba la *diferencia* de una cultura marcada tanto por cierto primitivismo como por el carácter pasional y artístico de sus gentes —es decir, por los aspectos residuales de la modernidad racionalista—, Zambrano va a hacer un cine de la *semejanza* donde «España/Andalucía (ya no) es diferente». La ciudad monumental —significante privilegiado de lo exótico y de la belleza meridional— cede su lugar a los feos suburbios de la metrópolis actual. Sigue así la tendencia desarrollada por un sector significativo del cine español de la democracia de desplazar del centro de atención los discursos de corte nacionalista para explorar en su lugar problemáticas más generales de marginación social definidas en términos económicos y de clase. En consecuencia, y al negarse a repetir la mayoría de los tópicos, el autor abre su narrativa a una representación menos esencialista de la identidad colectiva, lo que supone un notable avance en la manera de proyectar una visión de Andalucía más real y menos exótica.

El argumento de *Solas* trata de los conflictos de una mujer de

pueblo que va a la ciudad a acompañar a su esposo enfermo, que tiene que someterse a una operación. Durante los días de la convalecencia, Rosa se queda a vivir en el piso de su hija. María abandonó el hogar familiar huyendo de los malos tratos del padre y de la repugnancia que la posición servil de su madre provocaba en ella. Zambrano, utilizando una estructura narrativa de contraste entre la experiencia de la ciudad frente a la del pueblo, presenta con sutileza el proceso de acercamiento afectivo de las dos mujeres en el precario espacio (real y simbólico) del apartamento destartado y oscuro. La historia dramatiza las arduas condiciones de vida de los habitantes de origen rural en unas urbes de las que ha desaparecido la huella de la naturaleza<sup>12</sup>. La película se inserta asimismo dentro de la narrativa posmoderna de la nostalgia; una nostalgia provocada por la inestabilidad de modelos existenciales firmes así como por la imposibilidad de recuperar un centro organizador para la vida colectiva. La anhelada *comunidad* (en el sentido que Ferdinand Tönnies daba al término) se constituye en una utopía inalcanzable dentro del alienante espacio urbano contemporáneo.

El director, con su táctica de desarticular la diferencia y normalizar la representación de la cultura regional, también se atreve con algo tan simple pero relevante como emplear a actores andaluces, con lo que ya no hay necesidad de impostar la pronunciación como ocurre en otros films, incluido *Yerma* de Távora<sup>13</sup>. Ello no es cuestión baladí si se tiene en cuenta la «política de los acentos» que ha dominado en los medios de comunicación públicos españoles, en donde habitualmente el andaluz tiene una cla-

---

<sup>12</sup> Fredric Jameson examina la desilusión con la metrópolis del capitalismo avanzado, así como la pérdida irrecuperable de la naturaleza y de la utopía de plenitud que de ella emanaba: «el heideggeriano 'camino del campo' ha sido destruido irrevocable e irremediamente por el capitalismo avanzado, la revolución verde, el neocolonialismo y las grandes conurbaciones que despliegan sus autopistas elevadas sobre los viejos campos y los solares abandonados, convirtiendo la 'casa del ser' de Heidegger en territorio público, cuando no en fríos y miserables edificios de alquiler infestados de ratas. En este sentido, lo *otro* de nuestra sociedad ya no es, como en las sociedades precapitalistas, la naturaleza, sino otra cosa que aún debemos identificar» (78). En el contexto andaluz, no obstante, el campo mantiene aún una importancia fundamental en la configuración de la economía y cultura regional.

<sup>13</sup> Para entender la posición militante de Távora sobre Andalucía, la obra de Lorca y el papel de la mujer en esa sociedad, véase la entrevista con María Camí-Vela, en *Mujeres detrás de la cámara* (117-83); allí la directora defiende su singular y polémica visión de la «auténtica» cultura andaluza.

ra connotación de forma dialectal no representativa del español correcto. El acento andaluz ha servido, y sirve aún en teatro, cine o televisión, para marcar al personaje chistoso: un *Otro* simpático, pero periférico y secundario<sup>14</sup>.

El film, que logra desmontar la típica imagen folklórica regional, se enfrenta no obstante al problema de reproducción de otros estereotipos culturales; con ello se sitúa en ese complejo proceso en el que parece moverse ineluctablemente la representación artística de la identidad colectiva en el cine regional español. La película examina el papel tradicional de la madre andaluza de origen rural, un modelo de bondad y ternura al que Zambrano dedica su film<sup>15</sup>. Contradiendo el arquetipo de *madre fálica*, caracterizador de una tendencia importante del cine español<sup>16</sup>, la madre en *Solas* es ejemplo de abnegación y entrega a su familia. Pero he de observar que también es un ser completamente condicionado por el silencio y la sumisión ante la figura del esposo autoritario y abusivo. Obviamente la intención autorial no es exaltar un régimen patriarcal en donde las buenas madres son aquellas mujeres resignadas que se someten a sus maridos y se desviven por sus hijos. El propio Zambrano deja claro que su cine es resultado de un compromiso artístico con causas sociales progresistas «con las que [él] pueda identificarse ética, estética e ideológicamente» (Zambrano 59). No se olvide tampoco que el director, formado cinematográficamente en Cuba, exhibe una posición política de izquierdas que defiende la igualdad de la mujer en todos los terrenos<sup>17</sup>. Pero a pesar de sus buenos propósitos de crítica

<sup>14</sup> No en balde y durante años, actores, presentadores e incluso curas andaluces, es decir, todos aquellos con un papel pedagógico en la sociedad, tuvieron que adquirir o imitar el acento normativo castellano para el desempeño de su trabajo. Esto comenzó a cambiar a partir de 1982 con la subida al poder estatal de los dirigentes socialistas sevillanos. El acento meridional de esos líderes políticos transformó en cierta medida la percepción del poder dentro del imaginario colectivo de los españoles.

<sup>15</sup> Pedro Almodóvar también homenajea a las madres en *Todo sobre mi madre*, que junto con *Solas* fue la película española de más éxito en 1999. Véase al respecto el artículo de Ernesto Acevedo Muñoz, a quien agradezco que me haya proporcionado copia del ensayo antes de su publicación.

<sup>16</sup> Ejemplos actuales de tal modelo maternal se encuentran en *Flores de otro mundo* (1999) de Icíar Bollain y *Hombres felices* (2001) de Roberto Santiago.

<sup>17</sup> En sus declaraciones para *Academia* aparece una serie de fotos del rodaje, tomas de la película y carteles publicitarios de ésta; es muy significativa una foto en la que Zambrano se retrata ante el cartel promocional del festival berlinés con un gorro del ejército soviético y con el puño derecho levantado.

social, *Solas* no supera del todo cierta ambigüedad a la hora de exponer y valorar los roles femeninos tradicionales.

Esta cuestión está enfatizada por el fracaso de María en sus planes de emancipación y ascenso social en la ciudad. Ella, que abandonó su pueblo para ir a vivir a la capital, termina llevando allí una vida muy insatisfactoria a causa de su pésima situación económica, de su alcoholismo y de unas relaciones sentimentales desastrosas. El amante actual, Juan, es un hombre intratable que la usa exclusivamente para satisfacer sus deseos sexuales; éste, al conocer que está embarazada, la incita con crueldad a abortar por considerarla incapaz de criar un hijo: «pa' ser madre hace falta ser una mujer de una vez, y tú sólo eres media mujer porque la otra media está alcoholizá'». Huyendo de la tentación del suicidio que la domina tras la discusión con Juan, se dedica a beber aún más, con lo cae en el vicio que más le repugnaba en su padre. Sumida en el resentimiento y el autodesprecio, María oculta a su madre el embarazo, negándose a sí misma la posibilidad de recibir su ayuda y consejo. Rosa, dividida entre sus obligaciones hacia el esposo enfermo y la angustiada hija, presencia como testigo mudo la profunda crisis de María sin poder apoyarla más que con su actitud protectora y silencio dócil. Perdida en el barrio hostil y acobardada por la situación, Rosa sólo encuentra un poco de atención en un vecino del edificio de su hija, un jubilado que vive sin otra compañía que la de su perro. Entre ambos surge una honda amistad que no pasa del todo desapercibida ni al padre ni a la hija.

La irrupción de la madre en la vida cotidiana de María reaviva la dolorosa relación de ésta con su lugar de origen y saca a la luz el conflicto de la filiación. En un ambiente urbano en el que María no es más que una mujer solitaria y desarraigada, la llegada de Rosa la hace enfrentarse a su precario presente y a su traumático pasado. Desde el inicio se marca la diferencia generacional y los contrapuestos modelos de comportamiento femenino de ambas. La madre representa el viejo orden rural, mientras que la hija encarna la incompleta integración de una primera generación de emigrantes del campo a la ciudad. María, cargada de rencor hacia el pasado y amargada por su frustración actual, acusa a su madre de ingenua por confiar de modo natural en la bondad de la gente y de ser anticuada en sus costumbres. Cuando Rosa se resiste, por ejemplo, a entrar en el bar que María frecuen-



ta porque «hay muchos hombres», ésta le replica con tono de menosprecio: «Esto no es el pueblo, madre, por suerte no es el pueblo». Tal afirmación, hecha con intención de herir a Rosa y lo que ella representa, adquirirá un sentido irónico en el desarrollo de la trama, pues la película se organiza como el proceso de acercamiento de María a su origen rural por intercesión de la madre.

La llegada de Rosa supone asimismo la humanización del sórdido ámbito vital de María; Rosa transforma el desagradable piso de alquiler al limpiarlo y ordenarlo. Lo adorna con macetas y flores, y pasa las horas de soledad haciendo punto. Trae también del pueblo fotos e historias, fragmentos de un pasado que funcionan para María, y a su pesar, como *reliquias* de un mundo antiguo del que le es imposible separarse<sup>18</sup>. La primera historia del pueblo que cuenta Rosa es altamente significativa, pues trata de la madre de Isabelita, la mejor amiga de María; aquella mujer, enferma terminal, sólo se resignó a morir después de ver a su nieta recién nacida. Las fotos de la amiga y de su hija despiertan en María una ternura suprimida y también unos recuerdos dolorosos, ya que Isabelita se casó con el joven de quien ella estaba enamorada. Las fotos sirven de anuncio del propio embarazo de María, circunstancia que se conoce en una secuencia posterior. Todo ello desencadena el mecanismo sentimental de la nostalgia al tiempo que le permite rememorar las circunstancias reales que provocaron su partida.

A lo largo de la trama se irá desarrollando la amistad, teñida de enamoramiento, entre Rosa y el vecino, circunstancia de la que sospecha el celoso marido. Éste, conforme va recobrando la salud, va sumiéndose en el remordimiento por haber sido un marido tiránico y un padre brutal. Rosa y el vecino compartirán confidencias y momentos de ayuda mutua. Ambos pondrán en funcionamiento las prácticas comunitarias de la hospitalidad. Zambrano insiste en mostrar con ello la persistencia de unos principios cá-

<sup>18</sup> El concepto de reliquia en referencia a los objetos que generan el mecanismo de la nostalgia ayuda a entender mejor el proceso de regeneración de María, su victoria sobre el rencor y la reconciliación final con sus padres, su pueblo y su pasado personal. Las reliquias que trae la madre (macetas, fotos, ovillos de lana) y la activación sentimental de éstas tras su partida contribuyen al progresivo desarrollo de un tipo de nostalgia positiva que permite la integración del pasado en el presente y su proyección en un futuro esperanzado. Dicha nostalgia se caracterizaría en ese punto del film como «memoria desprovista de dolor», en términos de David Lowenthal (8).

dos en desuso, así como el mensaje de que la edad y la soledad no son razón ineludible para la amargura y el cinismo. María, que trabaja de noche como empleada de una empresa de limpieza, exhibirá por el contrario una pésima opinión de la sociedad y su convencimiento sobre el carácter mercantil de todo afecto. Sin embargo, la influencia benéfica de la madre irá gradualmente suavizando su rencor. Accederá a visitar al padre en el hospital; lo cuida durante una noche sin apenas intercambiar palabra. No se produce entre ellos la reconciliación, y al ser dado de alta y disponerse los padres a volver al pueblo se despedirá cariñosamente de Rosa pero no del padre. El vecino y Rosa, en la emotiva escena del adiós, afirmarán su mutuo afecto y lamentarán secretamente la imposibilidad de proseguir su relación.

Las secuencias del cierre narrativo aportan las claves necesarias para el análisis de la figura matriarcal, así como para la interpretación de las propuestas del film sobre la regeneración de María. Abandonada definitivamente por su novio, muertos sus padres poco después de la partida de Sevilla y aceptada la ayuda económica del vecino —que se ofrece caballerosamente como protector—, María alude a la posibilidad de volver al pueblo. Esta solución a sus conflictos resulta ser un final equívoco, sin embargo. Zambrano no había previsto dicho cierre narrativo en el guión, pero lo incluyó a instancias del productor después de un «diálogo creativo» con él. Consciente de las consecuencias que el ambiguo final ejerce sobre la verosimilitud de la historia, afirma el director: «Nunca lo planteé como el típico final feliz. Para mí no era más que un epílogo que pretendía dejar al espectador con una suave y tierna sonrisa»<sup>19</sup>. En contradicción con la estética del realismo social que recomendaría un final menos conciliador, *Solas* entra en esquemas melodramáticos donde se enfatiza la reconstitución del modelo familiar. Ello parece minar su efectividad como film de denuncia. En palabras del crítico Carlos Losilla —excesi-

<sup>19</sup> Reproduzco el párrafo completo: «Más tarde, cuando el guión fue aceptado por Maestranza Films, Antonio me sugirió algunos cambios. De ese diálogo creativo entre ambos, surgió la escena final del cementerio. Muchos nos han criticado este final. Para ellos era una concesión. Un final que entraba en contradicción con el resto de la película. Y estoy de acuerdo. Aunque, también, debo de [sic] decir que mi objetivo no era hacer una película perfecta, sino sólo una película que emocionara y divirtiera al espectador. Nunca lo planteé como el típico final feliz. Para mí no era más que un epílogo que pretendía dejar al espectador con una suave y tierna sonrisa» (Zambrano 56-57).

vamente cáustico en su reprobación— la película, con su «‘happy end’ estructuralmente imposible», cae en el «costumbrismo sainetesco», en el terreno «del tópico y el cliché, el territorio de la retórica y el melodrama casi folletinesco»<sup>20</sup>. Sus opiniones destacan la persistencia en *Solas* de estructuras narrativas deudoras de una retórica cultural hartamente repetida en el cine folklórico de ambientación andaluza. Cuando Zambrano, persuadido por la productora, conduce su film desde el realismo intimista y crudo a la parábola moral, su unidad y verismo corren el peligro de salir perjudicados, ya que la solución a los problemas de los personajes contrasta hasta cierto punto los presupuestos autoriales sobre los que se organiza la narración filmica.

Un análisis detallado de las últimas escenas sirve, no obstante, para aclarar las propuestas del film y despejar las críticas a la desarticulación de los géneros cinematográficos dentro de cuyos códigos se construye *Solas*. Zambrano logra en mi opinión organizar de manera bastante efectiva el mensaje aparentemente contradictorio del final. Tras la partida de Rosa, María ayuda al vecino a preparar la cena, pues sin reconocerlo abiertamente ambos temen enfrentarse de nuevo a su soledad. El recuerdo de ella servirá de lazo de unión afectiva entre los dos. Después de beber abundantemente entrarán en el terreno de la confianza. María le confesará a él lo que nunca reveló a su madre, que está embarazada y que planea abortar. El vecino le expresa su oposición al aborto basada en principios morales y se ofrece a apoyarla económicamente si decide tener a su hijo; para ello se ofrece como «abuelo adoptivo». Con agresividad María le replica ásperamente: «Pero tú estás chalao o es que estás chocheando, ¿abuelo adoptivo?, pero qué coño es eso», creyendo percibir en la reacción de él una actitud condescendiente e irresponsable. El vecino, ofendido por la respuesta, le jura «por Dios, y por mi palabra de hombre y

---

<sup>20</sup> Opina Losilla sobre la escena del clímax: «Lo que importa, entonces, no es que el discurso [del vecino] acabe bordeando el manifiesto antiabortista, ni siquiera el hecho de que lo que quería ser un relato comprometido se quede en elogio de la maternidad, sino que el anciano digno y respetable se convierta en el protagonista absoluto del film» (Losilla 12). Es interesante señalar que el anciano, encarnado por el actor Carlos Álvarez Novoa, es de origen asturiano; su acento muy marcado contrasta con el del resto de los personajes. Robin Fiddian ha estudiado certeramente la representación de los hombres en el film, así como el concepto de masculinidad que se deduce de tal representación.

por la tumba de mi difunta esposa» que el ofrecimiento es absolutamente sincero. Esto causa en María estupor y duda. Una vez que los ánimos se han calmado el vecino se sienta en su sillón, mira por la ventana hacia la calle y observa que amanece. Dirigiéndose a su perro Ulises, lo que subraya su soledad y desamparo, dice: «Está amaneciendo. Otro día más, viejo. Dios nos regala otro día más». Comienza una suave música que se mantendrá ya hasta el final del film; ésta funciona como elemento de sutura que da continuidad a las tres escenas. Un suave encadenado enlaza el primer plano del vecino girado hacia la derecha del encuadre con un primer plano de Rosa, cuyo rostro se sitúa brevísimamente frente al de él. La escena, en un tiempo y lugar no especificado, la ocupa ahora Rosa. Su rostro se va iluminando progresivamente por la luz anaranjada del amanecer; al mismo tiempo se oyen cantos de pájaros y su gesto va pasando de la seriedad a una tenue sonrisa que parece sugerir añoranza y paz interior. Tras un corte la cámara se sitúa detrás de Rosa que está sentada en un sillón; su silueta resalta por un sol que ella oculta. La puesta en escena, con el leve contrapicado de Rosa flanqueada por dos frondosos olivos, transmite un fuerte simbolismo. Esta última aparición la ubica en el campo, iluminada por el sol naciente y acompañada por los árboles más emblemáticos de Andalucía<sup>21</sup>. Un prolongado fundido en negro y el salto inesperado a un cementerio, a donde acude María a visitar la tumba de Rosa varios meses después, insinúan que la escena anterior representaba su plácida muerte. La elipsis narrativa soslaya el fallecimiento de los padres en el pueblo y el nacimiento de una hija. En la última escena se

---

<sup>21</sup> Marsha Kinder analiza con detalle la presencia de los dos modelos contrapuestos de la figura materna dominantes en el cine español: por un lado, una madre patriarcal idealizada y evocadora de la Virgen María y, por otro, una madre castradora y opresiva que funciona como sustituta del patriarca ausente. Sobre unas ilustraciones con explícitas fotos de madres sentadas, comenta: «The powerful matriarch is frequently represented seated, as if on a throne, evoking the Spanish trope of the phallic queen, as in this tryptich of images from Mario Camus's *La casa de Bernarda Alba*...1986..., Carlos Saura's *Mamá cumple cien años*...1979... and Manuel Gutiérrez Aragón's *La mitad del cielo*...1986...» (Kinder 236-37). Claramente la madre de *Solas* se sitúa en el polo positivo de la dualidad. Una propuesta semejante se encuentra en el cierre de *Fugitivas*, en el que la actriz María Galiana, Rosa en *Solas*, también representa a una matriarca andaluza. En el final del film de Hermoso, la mujer mayor sentada en su sillón mece a la joven protagonista a quien sostiene en su regazo; ésta es una delincuente urbana que desea regenerarse mediante su integración en el pueblo andaluz y en el seno de una comunidad femenina.

contempla a María poniendo un ramo de rosas rojas en un blanco nicho bañado por la luz matinal. Ella se da la vuelta, y se ve entonces al vecino que le pasa a un bebé. El espectador averigua en ese momento cuál fue la decisión tomada por María. Con la niña en brazos sonrío amorosamente. Presenta un aspecto muy distinto: su rostro es tranquilo, está bien arreglada y luce un vestido rojo primaveral que destaca su belleza y su plenitud maternal. Con voz en *off* se dirige a la madre muerta en tono epistolar: «Querida madre: allá donde se encuentre ...», al tiempo que besa sus dedos y los posa sobre su foto, en la que Rosa exhibe un gesto de bondad<sup>22</sup>. Justo cuando la voz pronuncia «le he puesto a la niña Rosa, por usted» hay un primer plano de la lápida con la foto en blanco y negro. María pasa al nicho contiguo. Se oye: «Sigo trabajando en el mismo lugar», y aparece intencionadamente la foto del padre, responsable de que María nunca pudiera estudiar pues se negó siempre a ello por ser mujer. Se produce un cierto efecto cómico ya que el padre mantiene la misma expresión gruñona y malhumorada de todas sus apariciones. María toma en ese momento una flor del nicho de la madre y la pone en el del padre, mientras continúa: «las manos ya las tengo acostumbradas y no me duelen tanto». La curación de la herida real y simbólica y la reconciliación póstuma con el padre se marcan aún más en la frase siguiente: «lo que se me ha quitado es ese dolor que tenía por dentro». Los tres comienzan a alejarse muy lentamente de los nichos. La narración prosigue: «Y además ya no tengo pesadillas. Eso ha sido gracias a usted y a esta muñequita que llevo en mis brazos». Se produce una breve pausa en el monólogo y un cambio de plano. Vemos a la nueva familia de frente en un plano general; doblan una esquina y emprenden la salida del cementerio. María relata en ese momento su situación con el vecino y los planes para el futuro:

y no sólo es abuelo, además es un padre pa' mí... Por cierto quiere que nos vengamos a vivir al campo, dice que sería mejor pa' la niña. Está dispuesto a vender su piso y arreglar nuestra vieja casa. Este viejo está como una cabra, pero es

<sup>22</sup> Se podría considerar más exactamente como voz *through*, que es definida por Ramón Carmona como la «emitida por alguien presente en la imagen, pero al margen del espectáculo de la boca». Se diferencia de la voz en *off* en que en ésta el hablante no está presente en el encuadre; la voz *through* «se ejemplifica en esos encuadres que nos muestran al personaje que habla de *espaldas* a la cámara» (Carmona 108).

maravilloso, *lástima que no sea un poco más joven*. Y hablando de hombres, por ahora no estoy saliendo con nadie; hay uno por ahí que no está mal pero no tengo prisa, no quiero volverme a equivocar. Por el momento estoy bien así. La echo de menos, madre; *los dos la echamos de menos* [el énfasis es mío].

La idea de que María se halla bajo la protección de un mundo tradicional está enfatizada por la puesta en escena de la última toma. Ésta recoge todo el recorrido de la pareja con la niña (la toma trae resonancias a la iconografía cristiana sobre la Sagrada Familia) desde la tumba de los padres hasta la salida; el plano grúa se detiene justo en el momento en que la gran cruz blanca del cementerio se sitúa en el centro del encuadre. Al fondo se vislumbra el campo abierto. Concluye la secuencia y el film con un último fundido en negro sobre el que aparece la dedicatoria: «A mi madre, a todas las madres».

La dimensión de melodrama —con el homenaje a la figura materna y la reconstrucción de la familia en el ámbito originario del espacio rural— resulta central en este cierre narrativo. Las palabras equiparan significativamente campo con pueblo, ya que desde la mentalidad urbana internalizada en María ambos espacios resultan semejantes y prácticamente indiferenciados. La idea de regeneración está asimismo reafirmada en el proyecto de arreglar la vieja casa familiar. Como señala Raymond Williams en su clásico estudio *The Country and the City*, desde la ciudad las virtudes rurales se tiñen de nostalgia, y en general lo que se echa de menos no es el campo en sí sino algo conectado con él, como por ejemplo la casa familiar allí situada y las viejas costumbres, consideradas desde la distancia más humanas, más naturales (Williams 297).

Se propone la idea de que la curación física y moral de esta mujer joven, derrotada por la ciudad, tendrá lugar en el espacio tradicional del que procede. Pero no hay indicación en el film de que ese ámbito rural haya dejado de ser el asfixiante medio que la forzó a escapar en busca de su identidad como mujer independiente. Se encontraría aquí el gesto utópico y casticista de considerar al pueblo nuevamente la sede de lo natural y de una experiencia vital más auténtica. Con ello se reproducirían algunos estereotipos y mecanismos de codificación cultural de los que el film pretende explícitamente alejarse.

El final de *Solas* adquiere, no obstante, mayor complejidad si se analiza a la luz de las teorías sobre el fenómeno de la nostalgia contemporánea; en particular, como síntoma de un tipo de nostalgia *reflexiva* que, sin dejar de rememorar afectivamente el tiempo ido, no pierde la perspectiva crítica ni se deja engañar por las trampas de la memoria selectiva. La afirmación de María: «los dos la echamos de menos» viene acompañada de una situación de acatamiento de las circunstancias y de aceptación de unas condiciones de vida que, sin ser ideales, le han permitido al menos cumplir con su deseo legítimo de ser madre y con su impulso afectivo de reconciliación con sus padres, con su pueblo y consigo misma. Svetlana Boym afirma en *The Future of Nostalgia* que si el siglo veinte comenzó con la utopía futurista (y de progreso en el medio urbano, se puede añadir) concluyó con la nostalgia (Boym xiv). Y manifestación fundamental de ese «mal», que alcanza el grado de patología de la condición posmoderna, es el motivo del retorno o regreso (real o figurado) al hogar, al pueblo. Si desde una posición más racionalista se puede considerar que María ha fracasado en sus propósitos de integración exitosa en la ciudad, teniendo en cuenta la noción de nostalgia reflexiva, es válido interpretar su anunciado regreso —incluso si es a instancias del protector— como una solución plausible. La división tajante entre campo y ciudad, y la supremacía de la segunda (*locus* de la modernidad) como idóneo modelo existencial, está cada vez más cuestionada en nuestro tiempo. Las condiciones de vida actuales y la distopía urbana promueven soluciones alternativas a aquéllas estipuladas por el código convencional del éxito social. Williams ya apuntaba que cada vez más nos hallamos dentro de un terreno híbrido entre campo y ciudad, terreno de economías interdependientes y de «conciencias compartidas» (Williams 295).

Así pues, la película *Solas* critica un patrón de vida tradicional que, por un lado, se muestra insuficiente mientras que por otro se convierte en opción válida. María ve frustrarse sus sueños de avance personal en la ciudad y tiene que volver a su pueblo sin el aire de triunfadora con el que podría haber soñado como emigrante; después de todo, para sus paisanos va a ser una madre soltera mantenida por un señor mayor. Pero con su regreso en compañía de su nueva familia desajusta el orden patriarcal que tanto aborrecía y del que valientemente huyó. La nostalgia que la pueda impulsar a retornar no es una fantasía basada en el recuerdo de

un lugar irreal embellecido por la distancia y por su desdichada vida adulta; es un gesto de añoranza, pero no le impide cuestionar e historizar el pasado<sup>23</sup>. El estado de ánimo que domina a la protagonista y que la guía a una búsqueda de sus raíces está motivado por su proyecto de restaurar un sentido de pertenencia a un mundo con el que había querido romper traumáticamente. El nacimiento de la niña, fruto de un ejercicio de negociación y compromiso, supone el triunfo del impulso vital y el restablecimiento de la línea de filiación y continuidad entre el pasado (la abuela Rosa) y el futuro (la nieta Rosa). Además, con este final se conjura la soledad (aspecto central del film como revela su propio título) mediante la reintegración a la vida del pueblo en compañía, al menos temporal, de un hombre. María se suma a la comunidad de mujeres madres sobre la que se estructura el film desde su comienzo con las significativas alusiones a Isabelita y a la esposa del amable cirujano para cuya hija Rosa tejió una ropa de bebé<sup>24</sup>. Ese posible regreso definitivo al campo-pueblo (enfaticado en la última escena por el hecho de que ya se está en él), se hará bajo el amparo social de su recién formada familia, pero de una familia muy distinta a la del modelo tradicional. El hombre que la acompaña es lo opuesto en comportamiento y mentalidad al padre y a Juan, y cumple a la perfección su papel de abuelo adoptivo de la pequeña Rosa y de protector de María.

La nostalgia reflexiva también puede estar caracterizada por cierto distanciamiento irónico. Dentro de esta postura interpreto la fina burla y el curioso juego de sustituciones del final. El vecino hace el papel del padre afectuoso que María nunca tuvo, mien-

---

<sup>23</sup> De este modo caracteriza Boym la nostalgia reflexiva en contraste con la restauradora: «Restorative nostalgia does not think of itself as nostalgia, but rather as truth and tradition. Reflective nostalgia dwells on the ambivalences of human longing and belonging and does not shy away from the contradictions of modernity» (xviii). Y más adelante añade: «reflective nostalgia is more about individual and cultural memory... is more oriented toward an individual narrative that savors details and memorial signs, perpetually deferring homecoming itself... Reflective nostalgia can be ironic and humorous» (49). La actitud de María se acerca, con sus peculiaridades, a este tipo de añoranza.

<sup>24</sup> La maternidad es también el tema de la canción «Woman» de Neneh Cherry, que acompaña los créditos finales. La letra, con frases como: «Por un hijo mío, yo pasaría hambre.../ Di a luz y crié y di de comer.../ No hay en el mundo una mujer/ ni siquiera la más joven/ que no pueda dar amor/ en este mundo de hombres/ This is a woman's world/ Es mi mundo», resalta el aspecto de generosidad incondicional de la madre y la defensa de un punto de vista femenino en el film.



tras que ella ocupa el lugar que él hubiese querido que tuviera Rosa. María no deja de observar, y lamentar, en el monólogo que la relación filial con el vecino podría haber sido de índole más íntima de no mediar tanta diferencia de edad. Así, no es tan contradictorio con la expresa crítica social del film un regreso que se efectúa no sólo a consecuencia de un impulso sentimental de restauración de la familia rota sino también, y en gran medida, de un deseo práctico de buscar mejores condiciones de vida para los tres; en particular, para una niña sobre la que ya no se cierne la ominosa amenaza de una educación arbitraria y despótica<sup>25</sup>. El melodrama y el cine social hallan en tal propuesta, como una gran parte del público y de la crítica han sabido apreciar, un significativo espacio de encuentro y convergencia.

Como otros realizadores españoles que también han explorado la compleja relación entre la ciudad y el pueblo, Zambrano deja su narración en los umbrales del retorno, ya que no es el pueblo el centro de su historia sino la representación de una Sevilla suburbial caracterizada por unas duras condiciones de vida. A pesar de las mencionadas ambigüedades del film en la valoración del papel de la tradición y sus estereotipos, *Solas* supone en última instancia un notable avance en el proyecto de subvertir las convenciones de un cine esencialista que mantenía la representación de la identidad andaluza aprisionada en el tipismo folklórico. La película resalta y rescata (sin dejar de problematizarlos) aspectos de la «tradición viva» que desde una perspectiva autorial comprometida son dignos de ser mantenidos en el presente.

Este aserto me lleva a la propuesta final del artículo. El cine andaluz se enfrenta a un difícil y complejo dilema. Por un lado, la «normalización» en la manera de representar una cultura regional contribuye a la disolución de los mecanismos tipificadores de la identidad colectiva encarnados por el estereotipo. Por otro, la rearticulación de ciertos estereotipos dentro de una narrativa de intención crítica contribuye a preservar rasgos culturales específicos en peligro de desaparición a consecuencia de la acción niveladora del capitalismo tardío y de la cultura global. Frente a tal desafío se sitúa un cine regional cuyo proyecto es dar voz propia

<sup>25</sup> Esta solución ficcional —que también se plantea parcialmente en *Flores de otro mundo* con el personaje de Alfonso, el dueño del vivero— refleja el fenómeno demográfico de retorno al pueblo de origen por parte de algunos de los que dejaron sus aldeas durante los años del desarrollismo franquista.

a una cultura minoritaria como la andaluza, que intenta liberarse de los aspectos más reaccionarios de la tradición, pero sin renunciar a lo más vital que en ella asimismo reside. El reto no es fácil y los resultados están aún por ver.

OBRAS CITADAS

- Acevedo Muñoz, Ernesto. «The Body and Spain: Pedro Almodóvar's *All About My Mother*». *Quarterly Review of Film and Video* 19.4 (2002). (de próxima aparición)
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Camí-Vela, María. *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los ochenta*. Madrid: Ocho y Medio, 2001.
- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 1996.
- del Pino, José M. «Estudios culturales: "Sujeto, nación y estereotipos de marginalidad: los gitanos en la cultura española del siglo veinte"», en *El hispanismo en los Estados Unidos*. José M. del Pino y Francisco La Rubia Prado (eds.). Madrid: Visor Dis, 1999. 255-76.
- Fiddian, Robin. «Géneros mezclados: masculinidades y melodrama en *Solas*.» Ponencia presentada en el Congreso «50 años de cine español». University of California-Irvine. Febrero 23, 2001.
- Herederero, Carlos F. «La historia como representación y el espejo apócrifo. [A propósito de *Andalucía, un siglo de fascinación* de Basilio Martín Patino]. *Archivos de la Filmoteca* 30 (octubre 1998): 156-69.
- Hernández Ruiz, Javier. «Fugitivas. Dos cabalgan solas». *Dirigido por* 295 (noviembre 2000).
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. José Luis Pardo Torfó. Barcelona: Paidós, 1991.
- Jordan, Barry y Rikki Morgan-Tamosunas. *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester-New York: Manchester UP, 1998.
- Kinder, Marsha. *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: U of California P, 1993.
- Labanyi, Jo. «Miscegenation, nation formation and cross-racial identifications in the early Francoist folkloric film musical», en *Hybridity and its Discontents. Politics, Science, Culture*. Avtar Brah and Annie E. Coombes (eds.). London-New York: Routledge, 2001. 56-71.
- Losilla, Carlos. «*Solas*. Enmascarar la verdad». *Dirigido por* 278 (abril 1999).
- Lowenthal, David. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge UP, 1985.
- Pérez, Antonio P. «Andalucía. No nos entienden», en «Tan cerca y tan lejos. Balance de un año de cine en seis comunidades autónomas». *Academia* 27 (invierno 2000): 50-52.
- Rodríguez, María Pilar. *Mundos en conflicto: Aproximaciones al cine vasco de los noventa*. San Sebastián: Universidad de Deusto/Filmoteca Vasca, 2002.
- Roldán, Juan José. «La forja del destino. Entrevista a Benito Zambrano». <http://www.sevillacultural.com/solas>
- Torrecilla, Jesús. «La modernización de la imagen exótica de España en *Carmen* de Saura». *Anales de la literatura española contemporánea* 26 (2001): 337-56.
- Williams, Raymond. *The Country and the City*. New York: Oxford UP, 1973.
- Zambrano, Benito. «Lecciones aprendidas.» *Academia* 28 (verano 2000): 54-62
- . *Solas*. Filmax, DVD, 1999.