

Tómbola como paradigma del cine con niño español

Miguel A. Pérez-Gómez

De entre todos los niños prodigio que surgieron en la posguerra destaca una entre todas: Marisol, tanto por su trabajo delante de la cámara como por las circunstancias personales que la rodearon, principalmente en la última etapa como personaje público. La carrera cinematográfica de Marisol se divide en tres grandes épocas: la infantil, compuesta por tres películas *Un rayo de luz* (1960), *Ha llegado un ángel* (1961) y *Tómbola* (1962) las tres dirigidas por el veterano Luís Lucia¹, la adolescente que va desde *Marisol rumbo a Río* (1963) de Fernando Palacio a *Carola de día, Carola de noche* (1969) de Jaime de Armiñan, y la época adulta que va desde *La corrupción de Chris Miller* (1972) de Juan Antonio Bardem hasta *Caso cerrado* (1985) de Juan Caño, que es su última aparición en la gran pantalla².

De entre toda la producción de la artista se ha escogido *Tómbola* por ser la película que marcó una época, la que forjó el mito de la actriz-cantante malagueña, y la que mejor representa el carisma de la misma. El trabajo se abordará en dos partes: la primera de ellas servirá para acotar el terreno en el que se mueve la película; el de la española y el cine popular. La segunda parte del trabajo se realizará un análisis de la película y de las canciones de la misma.

1.- Entre el cine popular y la española.

El año del estreno de la tercera película de Marisol coincide con el sexto gobierno de la dictadura franquista, al año siguiente se haría efectivo el I Plan de Desarrollo Económico, esto es “el gran apogeo económico de la nación... a lo que se une los intentos de democratización” (Barahona, 1992: 65) a esto hay que sumarle que “el 9 de febrero de 1962 cuando España pidió la apertura de negociaciones con vistas a su hipotético ingreso en el Mercado Común” (Monterde, 1995: 240) también

¹ Este bloque de películas fue el que configuró el mito de la artista y el que la convirtió en icono de una época.

² Esta última época de la vida artística de Marisol se caracterizó por la búsqueda de papeles más relevantes, sin embargo gran parte de las cintas que protagonizó en ese periodo no alcanzaron las expectativas que la actriz andaluza.

coincide con las primeras huelgas en el sector de la minería y la metalurgia pidiendo mejoras laborales y salariales. Fuera de nuestras fronteras tuvo lugar lo que el régimen dio a conocer como el “contubernio” de Munich, que en realidad fue la Conferencia de Munich donde un grupo de 118 políticos españoles³ reclamaba la democracia para España. A pesar de la imagen que el país tenía en el exterior es en la década de los sesenta que tiene lugar el boom del turismo.

Ese mismo año es nombrado como director general de cinematografía José María García Escudero, este recoge el testigo de un cine que lleva en la misma situación durante una década. Crea dos grandes líneas de trabajo para reorientar el cine español: una industrial y otra cultural, dentro de estas dos grandes líneas destaca la promulgación de las Normas de Censura Cinematográfica⁴, junto a esta nueva regulación de la censura nace la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) de las cenizas del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC). Lo que Escudero trata de hacer con esta serie de medidas en la que el estado estimulará “la creatividad de los artistas jóvenes, entre ellos los encuadrados en el llamado Nuevo Cine Español, y hasta que los nuevos límites de la censura, hasta entonces muy estrechos, se ampliaban con criterios más elásticos, virtualmente inéditos desde el final de la contienda civil” (Torreiro, 1995: 297), todo esto da lugar al Nuevo Cine Español (NCE) al que pertenecen directores como José Luís Borau, Basilio Martín Patino o Mario Camus entre otros; esta apertura también daría lugar, de manera indirecta, a lo que se conoce como la Escuela de Barcelona con realizadores como Joaquim Jordà o Pere Portabella entre otros, que aportarían frescura al cine nacional con sus films experimentales.

Sin embargo la inmensa mayoría de películas que se producían en España se podían tachar de continuistas, ya que este era un cine realizado por directores que venían trabajando, como mínimo, desde la década anterior utilizando las mismas formulas una y otra vez. Un cine se mueve tanto en el terreno de la españolada como en el del cine popular, se trata de una forma de hacer cine “caracterizado por

³ Excluidos los comunistas.

⁴ La importancia de esta medida reside en que hasta ese momento no existían unas pautas generales establecidas a la hora de censurar una película, cada estamento tenía una forma de censurar en función de sus intereses.

la evasión y la diversión” (Navarrete, 2005: 28), se puede seguir considerando española a pesar de “la ausencia de gitanos, navajas, trabucos, patillas, hechizos, toros, juergas muchachos alanceadores de hierro, majas, tonadilleras, faralaes, peinetas, curas cantantes o monjas bailarinas, para que un filme pueda ser catalogado como española. Cualquier aspecto que tenga que ver con el ‘españolito’ medio, revestido de un cariz cómico y que manifieste cualquier tópico nacional de nueva adquisición, es suficiente para ello” (Navarrete, 2005: 30) en esa desaparición de los elementos básicos de la española se supone una “evolución de la española podría plantearse del siguiente modo: en un principio, la española consumida por el pueblo es la denominada por nosotros española folclórica (es decir, la ambientada en el cortijo, símbolo natural de la Andalucía latifundista), transitando hacia la española de folclóricas, donde se ha abandonado el campo por la ciudad, escenario de una nueva España, falsamente liberal para que una diva de la canción, en el mundo real y en el de la ficción, nos interprete su repertorio de canción española” (Navarrete, 2005: 29-30).

En cuanto a la adscripción de popular de este tipo de cine “la presencia de esta beta en el cine español de los sesenta se detecta con facilidad” (Zunzunegui, 2005: 142), según Zunzunegui este tipo de cine tiene dos características principales: “Primero, el que estas obras se inscriben en la tradición del género chico⁵ ... segundo, el que buena parte del peso específico de los filmes adscritos a esta corriente se encuentra en la utilización que ellos se lleva a cabo de toda una serie de autores que hacen suyo, actualizándolo, ese repertorio de gestos, posturas, movimientos y actitudes” (Zunzunegui, 2005: 140), de hay el carácter continuista del cine español a lo largo del periodo franquista.

Acotado el terreno de española y de cine popular podemos decir el cine con niño es la representación por excelencia de ambos tipos de cine, una fórmula existente desde los inicios del cine pero que en España fue “a partir de Marcelino, nació con exitosa vitalidad en España la moda de las ‘películas con niño’, ni Joselito con su

⁵ “traen un teatro de costumbres de inspiración directa de la realidad ambiente, de transcripción fácil y elemental de sus datos. Modos de vivir y de hablar, tipos, inclinaciones de las gentes, los usos y amañamientos sociales, desfilan por esas obrillas”. En SALINAS, Pedro (1970): “Del ‘género chico’ a la tragedia grotesca: Carlos Arniches” en *Literatura Española siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial. p 128

voz de oro, ni Marisol con su salero, lograron alcanzar la fama de Marcelino/Pablito Calvo” (Jolivet, 2007: 491-492). Este cine con niño fue “el gran ciclo comercial de los años 50 y primeros 60” (Monterde, 1995: 275) tras el sendero marcado por Pablito Calvo⁶ con *Marcelino, pan y vino* (1954) de Ladislao Vajda y por Joselito⁷ con *El pequeño ruiseñor* (1956) de Antonio del Amo, aparecieron otros tantos niños que intentaron emular el éxito de estos dos puberes, entre estos se encuentran: Pepito Moratalla (*Noche de Reyes*, 1948), Miguelito Gil (*Recluta con niño*, 1955), Miguel Ángel Rodríguez (*El tigre de Chamberí*, 1957), Marco Paoletti, Javier Asín, Angelito (*Pachín, almirante*, 1961) Estrellita (*Han robado una estrella*, 1963), Maleni Castro (*¿Chico o chica?*, 1962 de Antonio del Amo) o las hermanas Pili y Mili (*Como dos gotas de agua*, 1963). De entre todos los realizadores españoles fue Luis Lucia el que más empeño puso en el trabajo con niños, de sus manos salieron: Pepito Moratalla, Jaime Blanch, Marisol⁸, Rocío Durcal (*Canción de juventud*, 1962), Ana Belén (*Zampo y yo*, 1965) y Nino (*Grandes Amigos*, 1966)⁹. Dejando de lado la popularidad de Pablito Calvo y Joselito la tercera en discordia es Marisol, el éxito de la niña-actriz se extiende hasta nuestros días, tanto por aspectos artísticos como personales de la actriz que en la actualidad se encuentra totalmente apartada del mundo del espectáculo y rechazando todo lo que hizo durante su infancia y adolescencia, su popularidad le llevo a ser portada de revistas, tener un club de fans propio, colecciones de cromos, juguetes, etc.

⁶ “La legendaria *Marcelino, pan y vino* (1955), que rodó con 8 años, le convirtió en un mito para la España de la posguerra. Rodó otras dos películas con Ladislao Vajda y cinco con otros directores para abandonar más tarde el mundo del espectáculo. Se hizo empresario y ahora evita, obsesivamente, aparecer en público”. RODRÍGUEZ DEL ÁLAMO, Jorge: “Los otros niños prodigio” en <http://www.elmundo.es>.

Disponible en Internet (18.12.2008) :

<http://www.elmundo.es/magazine/num120/textos/pepa3.html>

⁷ “Es el mito del ídolo caído. En 1956, con 9 años, triunfó con *El pequeño ruiseñor*. Su carrera se hundió a finales de los sesenta. De vuelta a España, tras ser mercenario en Angola, se mezcló en asuntos de drogas y prostitución. Las últimas noticias lo sitúan abrazando una religión evangélica y planea llevar su vida al cine.” RODRÍGUEZ DEL ÁLAMO, Jorge: “Los otros niños prodigio” en <http://www.elmundo.es>.

Disponible en Internet (18.12.2008) :

<http://www.elmundo.es/magazine/num120/textos/pepa3.html>

⁸ De nombre real Josefa Flores González, Marisol no fue el primer nombre pensado para ella “La primera intención es que tome el de María Belén... Lo de Belén, con el Ana antepuesto, lo dejara Luís Lucia para Pilar Cuesta, a la que en 1965 dirigió en *Zampo y Yo*”. (Barreiro, 1999: 40)

⁹ Mientras que en la primera parte de su carrera Lucia prefiere hacer películas con niños cantores es en la etapa final del cine con niño se decantará por la utilización de niñas en sus films.

Con Marisol se entra de lleno en la cultura pop tal y como esta concebida desde el mundo anglosajón, la artista malagueña se convierte en icono popular de pleno derecho, y no solo eso, en pleno desarrollismo las películas de Marisol marcan la diferencia frente a “la casposidad costumbrista de casos anteriores, como el de Joselito, cuyo público se reclutó entre las clases más bajas y cuyas cintas causaban sonrojo al espectador medianamente ilustrado” (Barreiro, 1999), las películas de la artista ofrecían una perspectiva más alentadora a la infancia, todo gracias al simpático carácter de una niña que encarnaba la imagen de la infancia deseada por la dictadura.

2.- Tómbola.

2.1.- Tómbola y la imagen de la sociedad del momento.

Si bien las dos primeras películas de Marisol tuvieron un gran éxito fue la tercera la que marca un punto y aparte en la carrera de la actriz, *Tómbola* también conocida como *Los líos de Marisol*, escenifica el cuento de *Pedro y el lobo*. Marisol es una niña de origen humilde que vive en casa de sus tíos que ejercen de tutores. La chica tiene dos características principales: por un lado es muy pizpireta y por otro tiene una gran inventiva. Esta gran imaginación le lleva a hacer creer al ejercito en pleno, la policía y a la directora del Liceo Estudio, lugar donde estudian las niñas, que Maria Belén, la mejor amiga de Marisol, hija de embajadores ha sido secuestrada por unos opositores al gobierno que representa su padre. Esta anécdota es la que establece lo que será el corpus del personaje, tal y como se ha dicho antes, de una chica con gran inventiva. Sin embargo tras la falsa denuncia de la desaparición de Maria Belén (Joelle Rivero), y al igual que en el cuento de *Pedro y el Lobo*, Marisol en una excursión escolar a un museo presencia el robo, por parte detrás ladrones disfrazados de frailes, de un fresco conocido como la *Madonna de las Rosas*. En un principio Marisol no es creída ni por la policía ni por su tío, que por casualidad es el gerente de Seguros la Hispalense (agencia que tiene asegurado susodicho cuadro). Tras las comprobaciones pertinentes se descubre que la niña dice la verdad, sale por la televisión para denunciar la situación y a partir de esta

aparición los ladrones planean secuestrarla¹⁰ para que esta no los reconozca. El secuestro se lleva a cabo a través de engaños hacia la niña, que en el momento álgido de la película esta a punto de ser asesinada por uno de los ladrones-secuestradores. Tras un breve tiroteo empieza la redención de los ladrones por parte de la niña: las heridas de bala las cura Marisol, sin embargo la cura espiritual la realiza Marisol junto con la ayuda de un párroco de una iglesia de pueblo.

En resumidas cuentas esta es la historia que narra *Tómbola* sin embargo el trasfondo de la historia es otro. El texto resultante de la película da lugar a la imagen deseada de la sociedad española por parte del franquismo. El primer aspecto a destacar en ese momento es el del enemigo exterior, pero no un enemigo invasor sino corruptor, Luís Navarrete apunta: “la figura del extranjero volvía a ser el chivo expiatorio de nuestros males” (Navarrete, 2005: 25). En *Tómbola* esto viene representado en un personaje: “el francés”. Del francés oímos hablar pero no lo conocemos, esta omnipresente a lo largo de la segunda mitad de la película, este es el inductor del robo del cuadro. Aparece como una gente corruptor ya que los ladrones efectivos del cuadro son tres españoles de buena fe a los que la mala suerte por un lado y “el francés” los han hecho devenir en ladrones. Al final de la película se nos da cuenta del destino de “el francés” este se ha estrellado con su coche en la carretera. Este aspecto anti-francés de la película viene reforzado por el relato de Marisol a la hora de explicar la revolución francesa haciendo un retrato sádico de Robespierre y omitiendo la fecha dándole más importancia a fechas relevantes de la historia española del momento como el descubrimiento de América y el nacimiento del movimiento nacional.

La película insiste en esa representación del enemigo invisible presente en la sociedad franquista del momento y de la paz y seguridad de la España de los 60. Empezando por este segundo aspecto vemos como Maria Belén, hija de unos diplomáticos de un país africano en el que se está viviendo una situación convulsa, ante la pregunta de Marisol que si ella no está protegida como la hija del embajador en EEUU esta responde “Aquí en España no hay ningún peligro”, este

¹⁰ El tema de los secuestros se había puesto de moda a raíz del secuestro del trasatlántico *Santa María* por parte de un capitán portugués ayudado por anarquistas españoles en BARREIRO, Javier (1999): *Marisol frente a Pepa Flores*. Plaza y Janés Editores, S.A. Barcelona. p 58

reflejo que se intenta dar de seguridad y paz nacional viene también reflejado en que hay un campo de tiro militar relativamente cerca del colegio donde Marisol va a estudiar, esto acompañado del servilismo¹¹ del ejército, la policía y de todos los organismos institucionales a la hora de buscar a la niña falsamente desaparecida. Por otro lado aparece la idea de la vigilancia continuada, el personaje de Marisol insiste varias veces en ese aspecto: “Vigilo, observo y tomo nota”. Aunque donde mejor se resume es en el diálogo entre Marisol y María Belén:

“Marisol: Podrían estar disfrazados del enemigo.

María Belén: ¿Qué enemigo?

Marisol: Vaya pregunta, de ese enemigo que hay siempre”

Se trata de representar la imagen de una sociedad al servicio de una causa, siendo esa causa la España del movimiento nacional-catolicista, la idea del niño vigilante y portador de valores, aspecto potenciado por la España franquista desde la guerra en tebeos como *Pelayos, Flechas* y posteriormente en *Flechas y Pelayos*¹².

Otra institución representada de manera positiva en la película, más concretamente en el tramo final de la película se trata de la iglesia. Si bien al principio del film aparece esta institución en la figura de los ladrones luego es debidamente corregida. Tras el tiroteo entre los secuestradores y los primeros auxilios proporcionados por Marisol esta va en busca de un párroco de pueblo en busca de consuelo, pero no solo para ella sino para esos tres ladrones que representan la “bondad” natural de los españoles y que este párroco con la ayuda de Marisol y con la imagen de la *Madonna de las rosas* por delante conseguirán extraer de esos tres españoles que habían ido por el mal camino.

Sin embargo, el modelo de español, en este caso española, prototípica es la ofrecida por Marisol. En Marisol encontramos una imagen dual por un lado, a pesar de su origen humilde, de familia bien y por otro de una niña con muchísima

¹¹ Más que servilismo se apunta al en primer grado al ejército y en segundo a las fuerzas del orden como elemento cohesionador y columna vertebral España.

¹² Idea defendida por Antonio Martín en su documental sobre el tema: *Los tebeos de la guerra civil. Niños y propaganda* de 2008.

personalidad. Este retrato se repite en las otras dos películas de este ciclo de la artista, tanto en *Un Rayo de Luz* como en *Ha llegado un ángel*, en el que una chica de origen humilde llega a casa de unos familiares cercanos de buena posición económica¹³ pero con ciertos valores morales degradados como sucede en *Ha llegado un ángel* o que han dejado los sentimientos de lado como sucede con el personaje del abuelo en *Un Rayo de Luz*. Marisol encarna un tipo de personaje que viene del ambiente rural para corregir los vicios de la vida moderna provocados por la vida de la ciudad, como elementos destructores de la familia, ya que se supone que de los pueblos y del ambiente rural se conservan las tradiciones y las virtudes del pueblo español. Este tipo de personaje fue llevado al paroxismo por Paco Martínez Soria en el díptico *La ciudad no es para mí* (1965) y *Abuelo Made in Spain* (1969) ambas de Pedro Lazaga¹⁴, en la que el personaje protagonista de ambas, carente de la simpatía y la amabilidad de los personajes interpretados en esta época de la actriz malagueña, llegaba a la ciudad para imponer las férreas costumbres matrimoniales y morales de la España profunda no dejando margen de libertad a los familiares del protagonista.

En esa representación prototípica de la personalidad española sale beneficiada Marisol, actriz, se crea una sobre identificación buscada personaje-actriz, sobre todo en estas tres primeras películas en las que el personaje interpretado por la niña-actriz recibe el mismo nombre que esta. En palabras de Anne-Marie Jolivet “un niño-actor tiene algo que ver con el modelo bressoniano ‘inventado’ tal como es... Su verdad en la pantalla resulta de una dirección atenta a utilizar su gestualidad infantil y su expresividad natural como pura materia virgen adaptable a las necesidades figurativas de la película” (Jolivet, 2007: 493), Marisol lleva los

¹³ En el cine con niños es habitual utilizar a los menores como personas que son capaces de resolver cualquier tipo de problema o para denunciar. En el caso español nos encontramos por un lado a la mencionada anteriormente, Marisol y por otro a Joselito. Mientras que Marisol pertenece a la clase alta o va a parar a una familia de clase alta Joselito interpreta siempre a personajes de clase obrera en ambientes rurales. Se plantea una doble cuestión a la hora de crear un personaje capaz de resolver todos los conflictos que pueblan en estas películas. Mientras que en Marisol se busca un personaje virginal, cabe recordar que el color natural de Marisol no es rubio, y que encarna las virtudes de una señorita en definitiva lo que se busca es una resolución amable de los conflictos, en Joselito lo que se busca es un personaje que encarne los valores puros de la costumbre, es decir la tradición como elemento para resolver los problemas.

¹⁴ “Pedro Lazaga, uno de los más prolíficos directores comerciales del periodo”. En TORREIRO, Casimiro (1995): “¿Una dictadura liberal? (1962-1969)” en Historia del cine español. VVAA. Cátedra, Madrid. p 295

personajes a su terreno para fundir el personaje y la personalidad de la actriz en un solo corpus interpretativo: “dijese lo que dijese el guión, su personaje llegaba a tener identidad propia por la extraordinaria gracia y espontaneidad del artista” (Barreiro, 1999: 59). Todos los personajes secundarios están configurados para encumbrar al personaje principal hasta los altares, en *Tómbola* nos encontramos con tres momentos: el primero de ellos es cuando una chica de la clase de Marisol dice en la clase de gimnasia “lo bonito de tus locuras es que siempre te da por ayudar a alguien”, en otro momento tras cantar *Tómbola*, canción que da título a la película la misma chica afirma “ nos tendrían que cobrar más por ser compañeras de Marisol, y para acabar cuando María Belén la compañera negra de Marisol le dice “Estoy empezando a pensar en que sería estupendo ser tan rubia como tú y tener los ojos azules como los tuyos. Todas estas intervenciones lo que hacen es engrandecer al personaje de Marisol que por ende está ligado al de la actriz.

Sin embargo esta última frase que de María Belén destapa cierto paternalismo, e incluso racismo, por parte del régimen franquista hacia los habitantes de las colonias africanas, cabe recordar que “por entonces los libros de los escolares españoles, aún dividían las razas humanas en blanca, negra, amarilla, cobriza y aceitunada” (Barreiro, 1999: 59).

Todas estas cuestiones de paternalismo y la lucha de modernidad versus tradición también tiene lugar a lo largo de las canciones.

2.2.- Las canciones de *Tómbola*.

A través de las canciones de la película podemos ver como la modernidad encarnada en la música pop lucha en aquel momento de la historia de España con los aspectos más tradicionales de la sociedad española, en este caso encarnada en la música popular y la música ligera. El éxito de las canciones compuestas por Augusto Algueró y Antonio Guijarro fue tal que la Discos Montilla, la que edita los discos de Marisol durante aquella época, tuvo que publicar dos EP's¹⁵ con las canciones de la película¹⁶. El primero de los EP's llevaba las canciones más

¹⁵ http://typicalspanish60-70-80.blogspot.com/2007_05_01_archive.html

¹⁶ Posteriormente fueron recopiladas en CD por la discográfica Ramalama Records.

populares de la película: *Tómbola* y *Con los ojos abiertos en la cara A* y *Una nueva melodía* y *Chiquitina* en la cara B. Este primer EP consiguió un gran éxito lo que propició la salida de un segundo EP que llevaba las siguientes canciones: *Lobo*, *Lobito*, *Nadie lo sabe cantar-fandangos* (tema popular) en la Cara A y *Aquellos duros de Cádiz* (tema popular) y *Final de la Película*, en la Cara B.

La primera pieza en sonar en la película es *Chiquitina* tan solo un minuto y medio después de empezar la película, en la que se nos ha hecho un brevísimo esbozo del personaje de Marisol, una chica de clase alta con mucha personalidad, al espectador no le hace falta mucho más para conocer al personaje a causa de los antecedentes de las dos anteriores películas de la actriz que seguían la misma fórmula comentada anteriormente. *Chiquitina* es una canción que sitúa a Marisol frente a sus compañeras y sobre todo la situación paternalista ante María Belén, la interpretación tiene lugar en el autobús que lleva a las chicas en el colegio y en el que las compañeras de la protagonista hacen de coro a excepción de María Belén que parece la persona a la que se dedica el tema que trata de una chica joven que quiere ser alta y guapa para llamar la atención de los chicos.

La segunda canción de la película no aparece en ninguno de los discos mencionados anteriormente se trata de un interludio donde se recita la lista de los reyes visigodos a ritmo de batería un tema claramente pop, a este interludio le sigue otro que se trata ni más ni menos del himno francés.

La tercera canción que aparece en la película es *Una nueva melodía*, una canción ligera interpretada mientras Marisol y sus compañeras pasean a caballo que precede al embrollo que tiene lugar con el supuesto secreto de María Belén. Sin embargo la canción que da título a la película tiene un pequeño prólogo presidido por la tradición, esto se debe a que *Tómbola*, a pesar de tener unos toques de canción ligera, se mueve de pleno en la tradición pop/ye-ye que en esos años empieza a tener gran importancia. Las dos canciones que preceden a *Tómbola* son dos temas populares: el primero de ellos se trata de un tanguillo titulado *Los duros*

*antiguos*¹⁷ y el otro es un tema popular sin un título concreto. Estos tres temas son interpretados en lo que es el cumpleaños de Marisol con una banda de por medio que da lugar a la interpretación de *Tómbola*.

El tema que sigue a continuación es *Lobo, Lobito* una canción que hace referencia a los cuentos infantiles en concreto a los personajes considerados como los malos de los cuentos, esto no es baladí ya que esta canción es interpretada cuando Marisol está en un camión secuestrada por los ladrones del cuadro. A partir de esta canción el corazón de los ladrones-secuestradores se les empieza a ablandar y tiene lugar un enfrentamiento entre ellos que les llevará a un tiroteo.

Los tres últimos temas de la película son: *Con los ojos abiertos*; una canción lírica que Marisol canta a bordo de un carro tirado por un burro, un fandango titulado *Nadie lo sabe cantar*; al final cuando todo se arregla se hace con una música tradicional sin nada de música moderna, y para acabar la versión orquestal de la película.

3.- Conclusión.

Tómbola es la consagración de Luís Lucia de una fórmula utilizada en el cine con niños y en el caso de Marisol de una fórmula utilizada en las dos películas anteriores de la actriz malagueña, son por definición películas amables que lo único que intentan es entretener al público de la España del momento. En este tipo de películas denominadas como populares trascienden una serie de elementos de la

¹⁷ El tanguillo es un palo del flamenco perteneciente a la ciudad y la provincia de Cádiz, *Los duros antiguos* es considerada como el himno oficial de los Carnavales de Cádiz (en <http://www2.informatik.uni-muenchen.de/tangos/msg06029.html>. Disponible en Internet 18.12.2008).

Se trata de un tango compuesto por Antonio Rodríguez, "el tío de la Tiza" para el coro "Los Anticuarios", esta basado en una historia real: "Ocurrió en el año 1904, el día 3 de junio concretamente, cuando se estaba desarrollando la campaña de pesca en la almadraba, en un lugar de la playa, frente a lo que hoy es la Residencia, un obrero del que se cuenta era conocido como "Malos Pelos", estaba cavando un hoyo para enterrar desperdicios y despojos de los atunes, y en su trabajo encontró unos "duros". "Malos Pelos" se llenó los bolsillos de cuantas monedas pudo y se marchó sin avisar a nadie. Sus compañeros, extrañados por su tardanza, fueron a buscarlo y se encontraron con el tesoro. Su reacción fue la misma: cogieron lo que pudieron y se marcharon del trabajo. La noticia se corrió rápidamente por todo Cádiz, y la población gaditana se lanzó a la búsqueda de aquellas monedas que llamaron "duros" por su semejanza en tamaño y metal con la moneda de 5 pesetas que circulaba por su semejanza en tamaño y metal." En http://www.cadiznet.com/recuerdo/Duros_antiguos.htm. Disponible en Internet 18.12.2008.

sociedad del momento: la importancia del ejército, la iglesia y la policía como instituciones vertebradoras del estado, la separación de sexos, etc. Sin embargo en el caso de *Tómbola*, como en el de Marisol es una película que ha perdurado tanto por el magnetismo que desprende la actriz como por la frescura de la película que se ha visto revitalizada por el *revival* de cine comercial español de posguerra en programas como *Cine de Barrio*. Es en definitiva una muestra de un cine de un momento muy determinado de la historia de España.

El peso de la tradición versus la modernidad queda patente a lo largo del metraje de la película y no solo eso la evolución sonora del film se hace patente la importancia de la tradición sobre la modernidad. A eso hay que sumarle la utilización de niños para resolver los conflictos de manera amable y en el que todos los participantes de la trama salgan reforzados como personas de bien.

4.-Bibliografía.

- BARAHONA, Fernando Alonso (1992): *Biografía del cine español*. Centro de investigaciones literarias españolas e hispanoamericanas, S.A. Barcelona.
- BARREIRO, Javier (1999): *Marisol frente a Pepa Flores*. Plaza y Janés Editores, S.A. Barcelona.
- JOLIVET, Anne-Marie (2007): “Pablito Calvo/Marcelino, el niño y lo fílmico en las películas de Ladislao Vajda” en *Hispanismo y Cine*. Iberoamericana, Madrid.
- MONTERDE, José Enrique (1995): “Continuismo y disidencia (1951-1962)” en *Historia del cine español*. VVAA. Cátedra, Madrid.
- NAVARRETE, Luís (2005): “La españolada en el cine” en *Historia(s), Motivos y formas del cine español*. Plurabelle. Córdoba.
- RODRÍGUEZ DEL ÁLAMO, Jorge: “Los otros niños prodigio” en <http://www.elmundo.es>. Disponible en Internet (18.12.2008) : <http://www.elmundo.es/magazine/num120/textos/pepa3.html>
- SALINAS, Pedro (1970): “Del ‘género chico’ a la tragedia grotesca: Carlos Arniches” en *Literatura Española siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial.
- TORREIRO, Casimiro (1995): “¿Una dictadura liberal? (1962-1969)” en *Historia del cine español*. VVAA. Cátedra, Madrid.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2005): “¿Un cine popular?” en *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Paidós, Barcelona.

Filmografía.

- *Ha llegado un ángel* (1961) de Luís Lucia.
- *Tómbola* (1962) de Luís Lucia.
- *Un rayo de luz* (1960) de Luís Lucia