ACTAS

I CONGRESO INTERNACIONAL

EL ESTRELLATO CINEMATOGRÁFICO EN ESPAÑA

Actrices bajo el franquismo

25, 26 y 27 de mayo de 2021

Universitat Pompeu Fabra Barcelona

CINEMA
Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE ECONOMÍA, INDUSTRIA Y COMPETITIVIDAD

ISBN: 978-84-09-35499-3

Actas del I Congreso Internacional “El estrellato cinematográfico en España”: Actrices bajo el franquismo

25, 26 y 27 de mayo del 2021, Barcelona, España

Actas del I Congreso Internacional “El estrellato cinematográfico en España”: Actrices bajo el franquismo

ISBN: 978-84-09-35499-3

Editorial Universitat Pompeu Fabra

Diseño interior y portada: Nuria Cancela y Samantha da Silva Diefenthaeler

Comité científico:

Dr. Vicente Benet (Honorary Chair, Universitat Jaume I), Kathleen Vernon (Stony Brook University, Nova York), Veronica Pravadelli (Università Roma Tre), Maria Elena de las Carreras (UCLA), Àngel Quintana (UdG), María Adell (UB), Alejandro Montiel (UPV), Gonzalo de Lucas (UPF), Albert Elduque (UPF), Endika Rey (UB), Sergi Sánchez (UPF), Carlos Losilla (UPF), Margarida Carnicé (UB), Santiago Fillol (UPF) y Mario Barranco (UPF).

Comité organizador:

Núria Bou Sala (responsable científica y académica, UPF), Francesc Xavier Pérez Torío (responsable científico y académico, UPF), Daniel Pérez Pamies (UdG), Nuria Cancela López (UPF) y Samantha da Silva Diefenthaeler (UPF).

Comité Editorial Actas:

Núria Bou Sala (responsable científica y académica, UPF), Francesc Xavier Pérez Torío (responsable científico y académico, UPF), Nuria Cancela López (UPF) y Samantha da Silva Diefenthaeler (UPF).

\ÍNDICE

1. **PRESENTACIÓN**

2. **Amparo Rivelles. Rellegir la maternitat a *De mujer a mujer* (Luis Lucia, 1950)**
   Laia Puig Fontrodona.....6

3. **La visión del franquismo: cómo construir la mujer perfecta, actrices y representación femenina**
   Raquel Victoria Benítez Rojas.....15

4. **Rumba para una España en apertura. La subjetividad interpretativa de las mujeres en la proyección *A la española* (1971)**
   Andrea Garcés.....25

5. **Turismo, televisión y espontaneidad: modernidad en el estrellato femenino del desarrollismo**
   Lucía Rodríguez García de Herreros.....31

6. **From Concha Pérez to Lola Montes, from Cosmopolitanism to Nationalism: the Reinventions of Conchita Montenegro**
   David Melville Wingrove.....39

7. **Conchita Montes: La otra cara del cine de cruzada**
   María Elena Soliño.....47

8. **Conchita Montes y la construcción de una feminidad letrada**
   Diogo Graça 56

9. **Mary Santpere, l'actriu alta com un Sant Pau**
   Maria Pagès.....61

10. **Mirar al muerto. Los ojos de Aurora Bautista a través de sus películas**
    Josep Lambies.....71

11. **El rastre fugaç de Rina Ottolina a Espanya, la nova actriu del cinema de terror dels setanta**
    Ferran Calvet González.....79

ISBN: 978-84-09-35499-3

1. PRESENTACIÓN

El I Congreso Internacional “El estrellato cinematográfico en España”: Actrices bajo el franquismo pretende abrir una vía de reflexión sobre el estrellato cinematográfico en España, y, en particular, sobre el papel que jugaron las actrices durante el periodo del franquismo. La iniciativa se inscribe en el marco del proyecto de investigación REPRESENTACIONES DEL DESEO FEMENINO EN EL CINE ESPAÑOL DURANTE EL FRANQUISMO: EVOLUCIÓN GESTUAL DE LA ACTRIZ BAJO COACCIÓN CENSORA (Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, REF: CSO2017-83083-P). En este sentido, se trata de reunir especialistas en la historia del cine español, así como en las metodologías de los *star studies*, para reflexionar en torno al papel que ocuparon las estrellas femeninas durante el franquismo en relación con los comportamientos que el régimen había establecido para las mujeres. Se quieren estudiar tanto los modelos normativos, como las posibles contradicciones, transgresiones y alternativas que dentro de la propia industria fueron generadas por las actrices dentro y fuera de las películas. Y se quiere estudiar, muy en particular, los posibles elementos de subjetividad creativa que las actrices jugaron en la configuración de su papel como estrellas, y en la construcción de los personajes que interpretaron.

ISBN: 978-84-09-35499-3

2. Amparo Rivelles. Rellegir la maternitat a *De mujer a mujer* (Luis Lucia, 1950)

Laia Puig Fontrodona
Universitat Pompeu Fabra
laia.puig07@estudiant.upf.edu

Resum: *Amparo Rivelles interpreta a* De mujer a mujer *(Luis Lucia, 1950) a Isabel, una mare que perd a la seva filla a conseqüència d'una imprudència del marit. Mitjançant la metodologia dels* star studies*, les teories de la maternitat i una anàlisi de les alteracions substancials introduïdes en el guió adaptat en relació amb l'obra de teatre original de Jacinto Benavente,* Alma triumfante *(1902), es mostra una interpretació de la maternitat transgressora, silenciada per la censura moral i per la premsa de l'època. Així, podrem analitzar com els diferents elements de la pel·lícula i el comportament d'Isabel configuren una resistència a ocupar el seu lloc preestablert dins de la institució patriarcal. Amparo Rivelles, que esdevindria posteriorment mare soltera, encarna en aquesta pel·lícula la defensa del vincle estret que uneix la mare amb la filla, en absència i contra la presència del marit.*

Paraules claus: De mujer a mujer*, maternitat, Amparo Rivelles, franquisme,* star studies, Alma triumfante*, Jacinto Benavente, Cifesa, Luis Lucia*

Abstract: *Amparo Rivelles plays Isabel in* De mujer a mujer *(Luis Lucia, 1950), a mother who loses her daughter as a result of her husband's recklessness. Through the methodology of star studies, motherhood studies and an analysis of the substantial alterations introduced in the adapted script in relation to Jacinto Benavente's original play,* Alma triumfante *(1902), there appears an interpretation of transgressive motherhood, silenced by moral censorship and the press of the time. Thus, we can analyze how the different elements of the film and the behavior of Isabel form a resistance to occupy its pre-established place within the patriarchal institution. Amparo Rivelles, who would later become a single mother, embodies in this film the defense of the close bond that unites mother and daughter, in the absence and against the presence of the husband.*

Keywords: De mujer a mujer*, motherhood, Amparo Rivelles, Francoism, star studies,* Alma triumfante*, Jacinto Benavente, Cifesa, Luis Lucia*

Introducció

De mujer a mujer (Luis Lucia, 1950) és l'adaptació cinematogràfica de l'obra de teatre *Alma triunfante*, escrita per Jacinto Benavente i estrenada el 1902. Va ser produïda per Cifesa, la productora amb qui Amparo Rivelles va tenir el contracte més llarg de l'inici de la seva carrera i amb la qual va rodar les pel·lícules que la catapultarien a l'èxit. La pel·lícula és un melodrama d'època, una història que en un principi pretén mostrar un matrimoni feliç per qui la pèrdua de la seva única filla suposa l'embogiment de la mare.

A través de la relació entre l'*star image* extrafílmica d'Amparo Rivelles i la seva *screen persona* a la pel·lícula –termes relacionats per teòrics com Dyer (2001)– podem veure com el model de maternitat de *De mujer a mujer* s'impregna de la imatge d'una actriu complexa. No es pot copsar la totalitat del personatge d'Isabel sense l'estudi de la seva actriu. No només això, sinó que és al combinar els *star studies* amb els elements introduïts a la pel·lícula absents a l'obra de teatre, que es pot veure fins a quin punt la pel·lícula s'oposa, encara que de manera velada, a la maternitat institucional.

ISBN: 978-84-09-35499-3

Star image extrafílmica: de jove coqueta a mare soltera

Amparo Rivelles, filla de l'actriu María Fernanda Ladrón de Guevara i de l'actor Rafael Rivelles es construeix com a estrella des de la bellesa i l'humor, alhora que s'intenta equilibrar amb una visió de la dona més tradicional i lligada a la llar, d'acord amb la ideologia franquista. Això es fa palès a la revista de cinema *Primer Plano*, creada el 1940 per Manuel Augusto García Viñolas, cap del Departament Nacional de Cinematografia i que, en conseqüència, esdevindria transmissora de la ideologia de la Falange.

L'any 1942 Rivelles protagonitza *Malvaloca* (1942) amb Alfredo Mayo. El febrer del mateix any un article de la revista els dona a conèixer com a parella romàntica (Andrade, 1942), cosa que també explota el noticiari de la productora (García-Lapuerta, 1942). Tanmateix, per l'actriu, el més bo del món és la seva mare (Andrade, 1942). Als disset anys, és perquè María Fernanda la considera massa jove per contraure matrimoni, que no es presenta a l'altar el dia del casament amb l'actor (Santiago, 2013). L'any 1946, sota el titular: "Amparito Rivelles no tiene tiempo para casarse", l'actriu afirma que ha rebut moltes declaracions d'amor, però que només ha estat enamorada un cop: "Estuve a punto de casarme, pero… nos arrepentimos. Tuve miedo de no ser demasiado feliz" (Diego, 1946, p.17). Amparo Rivelles no es casa i la relació propera amb María Fernanda Ladrón de Guevara també l'explota la revista en diferents articles. El 1943, María Fernanda afalaga a l'actriu i l'entrevistador ho comenta: "Cuando habla de su hija, oímos a la madre [...] María Fernanda ha puesto en estas palabras unas gotas de auténtica emoción" (p.19). Un any després, és Amparo qui explica l'experiència de compartir escenari teatral amb la seva mare: "Porque mi mayor entusiasmo es trabajar con ella, ¡la quiero tanto...!, pues puedo afirmar que soy feliz" (Urbano, 1944, p.9). L'any 1945, María afirma que Amparo ha deixat de fumar perquè li va prometre: "Amparito es y ha sido, de pequeña y ahora, muy buena hija" (Peña, 1945, p.12), al que la filla respon: "Es que además de quererla, la admiro...[...] y por eso creo que siento por ella más respeto que cualquier hija puede sentir con su madre" (Peña, 1945, p.12). És reveladora la relació que tenen mare i filla, perquè eren mares que s'allunyaven del model de maternitat que perseguia enaltir el falangisme. María Fernanda s'havia divorciat del seu marit a mitjans de la dècada dels anys trenta. Amparo Rivelles mai es casaria i assumiria el paper de mare soltera a principis dels anys cinquanta. A més a més, l'estreta relació de suport i emmirallament entre mare i filla és un element que Rivelles emula, com a mare, a *De mujer a mujer*. Per Isabel, la seva filla Maribel havia de ser la seva millor amiga: "Será mi amiga más querida, como mi hermana pequeña".

Entre el 1948 i el 1953, Amparo porta el consultori sentimental de *Primer Plano*. Respon sobretot a qüestions amoroses, però també a preguntes de noies que volen rebre consells de bellesa o ser actrius, tot i que aquestes últimes les defuig. És en aquest període quan es rodarà *De mujer a mujer*. Els trets que més destaquen i que es repeteixen són: el seu suport als homes per acabar els estudis, l'encoratjament a les noies per trobar un marit ric o amb estudis que els proporcionin bones feines: "¿Por que no juega a conquistar a un ingeniero o a un abogado del Estado?" (Rivelles, 09/05/1948, p.15) o el missatge falangista del model femení de dona:

> Si deseas una serie de conocimientos del hogar, modo de poner y servir la mesa, recibir, etc., y aprender a cocinar, que nunca está de más [...] te recomiendo [...] te matricules en una de las Escuelas Hogar de la Sección Femenina, donde, además de aprender cocina, economía doméstica, corte y confección, puericultura y otra serie de cosas de gran importancia para una futura ama de casa. (Rivelles, 08/08/1948, p.15)

L'any 1942, en una entrevista a *Primer Plano*, l'actriu admet que li agradava cuinar i cosir (Andrade, 1942). També hi defensa que les actrius puguin ser bones esposes, que les dones es mouen pel cor: "Muchas veces hay que darle la razón a la cabeza –aunque, como mujeres, se la daríamos siempre al corazón– y tu caso es uno de ellos y muy claro" (Rivelles, 05/12/1948, p.18), i a un noi li recomana un mètode per escollir dona segons el qual "la que demuestre mejores condiciones de ama de casa, es la buena para estos tiempos" (Rivelles, 13 de febrer de 1949, p.18). Quan es troba amb una pregunta que considera massa seriosa, respon directament que "la mujer debe seguir siempre a su marido" (Rivelles, 18 de juny de 1950, p.23).

Un any després, el 1951, Amparo Rivelles roda *Alba de América*, embarassada de vuit mesos. El secretisme de *Primer Plano* respecte a la maternitat de l'actriu és absolut. Encara més si es té en compte que la revista aprofitava per anunciar i explotar la maternitat d'altres estrelles. A *Queridos cómicos* (1993) Rivelles explica que va passar l'embaràs tancada en un xalet. La identitat del pare de la seva filla és un misteri que mai no va revelar. A més a més, en entrevistes contemporànies, l'actitud de Rivelles és la següent:

ISBN: 978-84-09-35499-3

> ¿El padre de mi hija? Y qué más da, si yo soy la que la ha parido. Siempre he preferido el amor sin matrimonio que el matrimonio sin amor. Es mejor no complicarse la vida firmando documentos. (Santiago, 2013, §12)

Aquesta combinació fa que la imatge de Rivelles sigui més complexa i que gràcies a la relació amb la mare i la seva pròpia maternitat posterior, es desestabilitzi la imatge d'Àngel de la Llar que s'esforçava a ressaltar la revista. D'aquesta manera és com es permet el diàleg amb la pel·lícula *De mujer a mujer*, estrenada la tardor de 1950, a través de les escenes que són claus per veure'n la maternitat transgressora, allunyada i a la contra de la institucional.

De l'obra teatral a la pel·lícula: la maternitat transgressora

El 2 de desembre de 1902 Jacinto Benavente estrena la seva obra de teatre, *Alma triunfante*, al Teatre de la Comèdia de Madrid. L'adaptació de Luís Lucia, *De mujer a mujer*, presenta clares diferències, en alteracions respecte de l'original i en la creació d'escenes que no existien prèviament. Són aquestes les que prenen més rellevància a l'hora d'analitzar la maternitat transgressora d'Isabel.

Durant el primer franquisme, el model de maternitat que propugnava el règim aglutinava els valors nacionals i els de l'Església Catòlica. El febrer de 1938, el Doctor Luque va publicar un article a la revista *Y*, creada per la Secció Femenina de la Falange. Es proposava un model eugenèsic, on la funció de la mare quedava relegada a la funció reproductiva per la Pàtria: "En el Estado, la mujer madre ha de ser la ciudadana más importante. Estas fueron las palabras que publicó Hitler en su programa fundamental" (Doctor Luque, 1938, p.17). El rol de la dona a la vida era ser mare, però ser mare només era permès dins del matrimoni. El nacionalcatolicisme incentivava el model de domesticitat i puresa per la dona, d'Àngel de la Llar. La dona era considerada una ignorant, i havia d'educar-se fins i tot per a saber ser bona mare. Això ho podia aconseguir amb les classes que oferia la Secció Femenina de la Falange i que van esdevenir obligatòries.

L'obra de teatre s'inicia amb una conversa entre els metges i Andrés, el marit d'Isabel que a la pel·lícula s'anomena Luís. En canvi, la pel·lícula comença el dia del sant d'Isabel i de la seva filla, Maribel, amb qui comparteix nom i onomàstica, abans que hagi ocorregut la tragèdia i la mare estigui tancada a la institució. En aquesta alteració està la clau per comprendre la relectura de la pel·lícula. L'escena de la mort de la filla, inexistent a l'obra de teatre –en la qual mai s'acaba de saber com i de què a mort–, posa de manifest que la responsabilitat de la pèrdua recau en la imprudència del pare.

Isabel comença el dia recordant a Luís què és el que la seva filla vol com a regal: un gronxador. Tot i que és Isabel qui ha recordat què volia la filla, quan Maribel rep el regal es llença als braços del pare, i la mare queda relegada a un segon terme en aquesta expansió d'afecte. Quan la nena marxa saltant cap al jardí per veure el seu nou regal, Isabel l'avisa: "¡Cuidado, Maribel!". "Cuidado" és la paraula que més dirà els següents minuts, en una escena en què, altre cop, es queda observant la relació paternofilial des de la distància, al costat d'un gerro de flors. La separació no és només física, sinó que Isabel i Luís no apareixen mai en el mateix pla durant aquesta escena, ni tan sols quan ella s'avança o quan la nena surt volant i s'escull mostrar-ho en fora de camp **[Figuras 1-2]**. L'angoixa de la mare la viu sola, en un pla general que es tanca fins al pla mitjà. Luís, imprudent i despreocupat, cada vegada empeny el gronxador amb més força, i Isabel dirigeix la seva preocupació al pare: "¡Cuidado, Luís! ¡Me da miedo! (...) no empujes tan fuerte. (...) más despacio (...) no seas chiquillo". Ell li etziba: "¡Miedosa!". Com els cignes de la cadireta del gronxador de Maribel, és en aquest moment quan la nena és empesa fora del gronxador. El diàleg ja anunciava el final tràgic: "Así papá, ¡como si volara!", al que Luís insistia: "Como un pájaro, ¿verdad?". L'escena de la mort de Maribel és l'escena primordial de la pel·lícula, inexistent a l'obra de teatre, i la raó dels mals d'Isabel. No només per la mort de la filla, sinó principalment, pel paper que hi ha jugat el pare.

ISBN: 978-84-09-35499-3

[Figuras 1-2] *De mujer a mujer* (Luis Lucia Mingarro, 1950): Escena de la mort de Maribel, amb els personatges separats per la planificació

Silvia Guillamón (2015) enfoca la pel·lícula des de la pèrdua de la identitat nacional que li conferia a la protagonista la maternitat i considera que la bogeria d'Isabel es deu a la infertilitat. La diferència en aquest estudi és que el que es proposa no es tracta tant d'una pèrdua de la identitat maternal sinó de la necessitat de la reforma d'aquesta. La bogeria d'Isabel no és real, és un símptoma de l'angoixa vers la maternitat institucional i la recerca d'un espai propi. En línia amb el pensament d'Adrienne Rich (2019), hi ha dues maternitats possibles: la institucional, regulada pel patriarcat, o l'experiència de maternitat, que pertany a cada mare i no és opressora. És aquesta la que Isabel descobreix al sanatori, encara que al final se la faci tornar a casa, amb el marit.

Un cop morta la filla, Isabel es refugia en la nina que li acabava de regalar. La mateixa nina que en prémer un botó exclama: "¡Mamá!". L'habitació de la nena és la capsa de Pandora, perquè l'estança infantil catalitza el record i el trauma. És l'únic lloc de la mansió d'on vol mantenir el marit allunyat. Al principi, perquè llença la nina a terra i Isabel ho assimila amb l'escena del gronxador, quan empeny a Maribel. En la ment de la mare, queda clar que el pare n'és el responsable de la mort i que, per culpa d'ell, mai tornarà a tenir en braços a la filla. Luís tampoc té remordiments i s'exculpa amb una sentència religiosa: "¡Dios quiso llevarse a nuestra hija en el columpio!". En aquesta mateixa escena, Isabel s'asseu a terra amb la nina morta, protegint-la, en una estampa que recorda a la *Pietat* de Michelangelo Buenarroti: "Has querido matarla, ¡pero no lo conseguirás! ¡Yo la defenderé contra ti y contra todos!" **[Figura 3]**.

[Figura 3] *De mujer a mujer* (Luis Lucia Mingarro, 1950): Isabel com una *Pietat*.

Quan surt del sanatori, cap al final de la pel·lícula, Isabel es resigna a creure cegament en el marit i es tanca a l'habitació de la filla. Aquesta vegada no deixa entrar-hi al marit. A dins, escull l'espasa que l'avi havia regalat a Maribel, quan es lamentava de tenir tan sols descendència femenina, i la doblega **[Figura 4]**. Tot i dur una camèlia blanca de Luís al vestit –símbol del retorn al seu rol com a esposa devota–, el rebuig al marit i la rancúnia cap a l'avi confirmen que el model al qual ella i Maribel

ISBN: 978-84-09-35499-3

s'havien sotmès no és el desitjat. Amb Luís no hi ha reconciliació: "No quiero abrir. Tengo miedo. Miedo a todo. De ti más que de nadie". Això es confirma amb la confessió final d'Isabel al capellà: "Mi razón está firme, entera. Ellos creen que no. Es tan fácil hacer creer que se está loca".

[Figura 4] *De mujer a mujer* (Luis Lucia Mingarro, 1950): Isabel doblegant l'espasa de l'avi

A l'obra de teatre, Isabel no apareix fins al segon acte, un cop ja ha tornat a casa. La pel·lícula, en canvi, se centra en ella. La seva vida dins del sanatori i la maternitat compartida amb Emilia –la infermera que esdevé amant de Luís–, són diferències molt importants amb l'obra de Benavente. El que ha permès que Isabel resisteixi i mantingui la idea d'una maternitat allunyada de la institució és justament la institució, l'hospital mental on la seva família l'ha decidit recloure. Si accepta ingressar-hi és perquè li diuen que a dins hi tenen a la filla. El govern del general Franco, mitjançant el *Decret de 06.11.1941*, havia creat uns establiments penitenciaris especials per a internar-hi dones que es dedicaven a la prostitució, regits pel cos femení de presons i amb l'auxili d'ordres religiosos. La *llei del 20 de desembre de 1952*, quan Amparo Rivelles acabava de ser mare soltera, va permetre passar a poder recloure a dones per contravencions "que afecten a la moral catòlica". Es van crear centres només per mares solteres, com la Maternitat de Peñagrande a Madrid, on vivien tancades, amb una qualitat de vida minsa, moltes retingudes a la força fins als vint-i-cinc anys, quan se les considerava majors d'edat. L'estigma social que suposava ser mare soltera, contrària al model de maternitat heterosexual i catòlica del nacionalcatolicisme és, molt probablement, la raó per la qual la maternitat de Rivelles no es publicita a la premsa. En aquest context, la radicalitat de la proposta de *De mujer a mujer* es mostra més agosarada. A més a més, a la pel·lícula hi ha una defensa de la fraternitat femenina i la maternitat comuna com a alternativa alliberadora.

El pati interior del sanatori on Isabel passarà el pròxim any de la seva vida, recorda al claustre d'un monestir **[Figura 5]**. En l'anàlisi que Jo Labanyi (2007) fa del vestuari de la pel·lícula, la historiadora compara el vel d'infermera d'Emilia amb el d'una núvia. No és contradictori pensar que el vel també s'assembla a la còfia de les monges, ja que aquestes estan casades amb Déu. El sanatori on està Isabel, ple de dones internades, es presenta com una heterotopia de desviació. Concebudes per Foucault (1986), aquestes heterotopies són els llocs on es reclou a les persones que presenten un comportament desviat de la norma. Es tracta d'un espai real, dissenyat per la societat i que, alhora, s'inverteix i resta fora de lloc, diferent. Tal com indica el doctor: "El ambiente conventual de este sanatorio invita a la tranquilidad y al reposo (...) Tras esta puerta comienza un mundo aparte. No intente comprenderlo [dirigit a Luís]". En el cas de *De mujer a mujer*, el sanatori crea un espai que denuncia l'exterior fora de les parets de la institució, la societat de la qual procedeix Isabel. Dins del centre, el fet que Isabel passi a dormir a l'habitació d'Emilia, la infermera, encara estreny més el vincle entre ambdues. Amb les seves paraules: "Cualquiera al ver esto podría creer que sus pacientes no son enfermos, si no secuestrados por sus familiares en complicidad con usted [al doctor]". És significatiu que una declaració similar té lloc per part del doctor a l'obra de teatre, però a la pel·lícula és Emilia qui pronuncia aquestes paraules, i no l'encarregat de recloure a les dones.

ISBN: 978-84-09-35499-3

[Figura 5] *De mujer a mujer* (Luis Lucia Mingarro, 1950): El pati/claustre del sanatori.

Isabel trama un pla amb Emilia, per enganyar a tothom i fer creure que Maribel és morta. Encara que la història sigui una fantasia, Isabel confia que Emilia guardarà el secret. Més endavant, quan Luís la visita pel seu sant, s'enquadra al marit amb el mateix escorç de l'escena en la qual s'enfronta amb el doctor. Isabel és asseguda al seu davant, però a diferència de la sorpresa que mostra el primer cop amb el metge, ara està serena i afronta al marit tranquil·la i amb decisió **[Figuras 6-7]**. De seguida s'aixeca per estar al seu nivell, i crispada s'hi encara: "¡Recuerdo todo el daño que me has hecho!". Quan ell li ensenya les camèlies blanques que li ha comprat, el rebuig d'Isabel és absolut:

> ¿Flores blancas? ¡Si son rojas! Así era la sangre de mi hija aquella mañana. ¿O crees que me he olvidado? Entraste en la alcoba, me arrancaste la niña de los brazos, la tiraste al suelo y empezó a brotar sangre. ¡Roja!".

A diferència de l'obra de teatre, on el marit afirma que és Isabel qui se sent culpable per la mort de la filla, aquí tenim clarament una Isabel que veu el marit com un problema i un perill per ella i Maribel: "Desde entonces te odio".

[Figuras 6-7] *De mujer a mujer* (Luis Lucia Mingarro, 1950): comparació de l'enquadrament de les dues escenes

Quan Isabel surt del sanatori, descobreix que Emilia i Luís han estat amants i han tingut una filla. Llavors, Isabel vol tornar a recloure-s'hi, però el capellà la fa desdir-ne. L'última escena de la pel·lícula reuneix a Isabel i a Emilia al voltant del llit de la moribunda, que ha intentat suïcidar-se. Emilia entrega la filla a Isabel, qui li confia que la nena "llenará el vacío de mi hija". Aquest intercanvi es produeix entre dones, sense la presència de Luís, el pare. Com indica Silvia Guillamón (2015), el retorn a l'ordre del final no és real, sinó una fantasia d'Emilia, que veu com Isabel i Luís reprodueixen les escenes de felicitat conjugal que iniciaven la pel·lícula. El fet que l'últim pla de *De mujer a mujer* sigui dins la imaginació d'Emilia i mai en tornem a sortir, obre les portes a considerar que Isabel s'enfronta a aquesta etapa de la seva vida amb resignació, més que no pas amb felicitat **[Figuras 8-9]**. Al sanatori havia tingut el seu espai propi, que compartia amb una altra dona i la il·lusió de la filla, allunyada del seu rol d'Àngel de la Llar, de mare i esposa sotmesa a Luís.

ISBN: 978-84-09-35499-3

[Figuras 8-9] *De mujer a mujer* (Luis Lucia Mingarro, 1950): escena final, la possibilitat que el futur sigui una fantasia.

El 8 de març de 1950, uns mesos abans de l’estrena de la pel·lícula, es va crear l’Oficina Nacional de Classificació d’Espectacles, un òrgan de l’Església espanyola que unificava les modalitats de recomanació de les pel·lícules. Román Gubern (1975) recupera la llista de pel·lícules que van classificar aquell any com a 3R i 4, les categories desaconsellables. Tenien en compte, principalment, l’exemplaritat de la moral sexual catòlica i la violència. Entre les que tenien el distintiu 3R, que es traduïa per “Para mayores, con reparos”, hi és *De mujer a mujer*. Tanmateix, les crítiques de *Primer Plano* no destaquen cap subversió respecte a la maternitat en la pel·lícula. El gener de 1950 dediquen dues planes a comparar la pel·lícula amb l’obra de teatre de Benavente. La consideren una obra sobre “un hombre, dos mujeres, un amor devastador, un problema de locura” (“Luis Lucia rueda *Alma triunfante*”, 22 de gener de 1950, p. 38), un duel entre Rivelles i Mariscal, amb una Isabel consumida per la bogeria: “Amparito se ha vuelto loca… Bueno, en la película” (“Luis Lucia rueda *Alma triunfante*”, 22 de gener de 1950, 39). Al setembre del mateix any, reforcen el mateix pensament: “Isabel, mujer enloquecida por el dolor” (B.A., 19 de setembre de 1950, p. 8). Més significativament, consideren que la causa de la bogeria és l’amor que sent pel seu marit, Luís, a qui mai no consideren culpable de res: “Isabel amaba a su marido, a la felicidad que le proporcionó y, sobre todas las cosas, a su hija, donde sus dos vidas se fundieron en una sola. El amor por él la enloqueció” (B.A., 19 de setembre de 1950, p. 9). La crítica de l’estrena de la pel·lícula, a finals de l’octubre de 1950, titlla el dilema de Luís entre l’amor de les dues dones d’”un extraño inquietante dilema moral” (J.B., 22 d’octubre de 1950, 31), però pel que fa a Isabel segueix considerant la pel·lícula una “visión siniestra del oscuro mundo de la demencia” (J.B., 22 d’octubre de 1950, p. 33), preocupant-se més de Luís i de les escenes d’”amor conyugal, paternal” (J.B., 22 d’octubre de 1950: 33). Per tant, la maternitat d’Isabel no es discuteix a *Primer Plano*, que posa èmfasi en la seva bogeria o en les relacions de Luís.

Tot i la voluntat del règim de sotmetre les imatges de *De mujer a mujer* als seus preceptes ideològics, d’exaltar-ne la millora respecte de l’obra de teatre sense destacar-ne les diferències, la maternitat d’Isabel posa en dubte el model de maternitat institucional del franquisme. És fora de la casa compartida amb el marit i, per tant, en la suspensió del seu rol com a esposa i mare sotmesa, on Isabel descobreix una alternativa que passa per l’ajuda i l’afecte d’altres dones. Això ho aconsegueix vivint en un espai on el marit no és benvingut, el sanatori, i que fa que la protagonista reaccioni contra la seva vida anterior. La relectura a través de la *star image* i la *screen persona* d’Amparo Rivelles, juntament amb les alteracions substancials de l’obra de teatre de Benavente, evidencia que *De mujer a mujer* –una pel·lícula produïda durant el primer franquisme i sota el control de la censura– presenta elements de modernitat. En aquest cas, d’una maternitat transgressora.

ISBN: 978-84-09-35499-3

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

B.A. (19 de setembre de 1950). De mujer a mujer es, en definitiva, un nuevo triunfo que honra la cinematografía nacional. *Primer Plano*, (517), 8-9. http://hdl.handle.net/11091/28508

Benavente, J. (1904). *Teatro. Tomo séptimo. Alma triunfante, El automóvil, La noche del sábado*. Imprenta de Fortanet.

Andrade, F. de (6 de desembre de 1942). Amparito Rivelles entrevista a Freyre De Andrade. Freyre De Andrade entrevista a Amparito Rivelles. *Primer Plano*, (112), 12-13. http://hdl.handle.net/11091/27792

Diego, J. de (06 de gener de 1946). Los que se encuentran es estado de merecer. *Primer Plano*, (273), 17. http://hdl.handle.net/11091/28166

El amor sin pantalla (1 de febrer de 1942). *Primer Plano*, (68), 20. http://hdl.handle.net/11091/27793

La vuelta a la pantalla de María Fernanda Ladrón de Guevara (22 d'agost de 1943). Primer Plano, (149), 19. http://hdl.handle.net/11091/27828

Luis Lucia rueda Alma triunfante (22 de gener de 1950). *Primer Plano*, (484), 38-39. http://hdl.handle.net/11091/28511

Santiago, J. de (16 de novembre de 2013). La larga lista de los amores de Amparo Rivelles. *El Mundo*. https://www.elmundo.es/loc/2013/11/16/5285145a0ab740986e8b456a.html

Urbano, R. de (2 d'abril de 1944). El clavo. *Primer Plano*, (181), 8-9. http://hdl.handle.net/11091/27858

Doctor Luque (1 de febrer de 1938). Futuras madres. *Y*, (1), 19. http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0027338928&search=&lang=ca

Dyer, R (2001). *Las estrellas cinematográficas*. Ediciones Paidós.

Foucault, M. (1986). Of Other Spaces. *Diacritics*, *16*(1), 22-27. https://www.jstor.org/stable/464648

García-Lapuerta. (abril de 1942). Los artistas dicen... Los admiradores, el amor y ese dulce placer de no hacer nada. *Noticiario Cifesa*, 6-7. http://hdl.handle.net/11091/24029

García, P. (17 de setembre de 1950). Moviola. *Primer Plano*, (518), 20-21. http://hdl.handle.net/11091/28509

Gómez Tello (22 de setembre de 1946). Quien es quien en la pantalla nacional. Amparito Rivelles. *Primer Plano*, (310), 19. http://hdl.handle.net/11091/28197

Gubern, R. i Font, D. (1975). *Un cine para el cadalso*. Editorial Euros.

Guillamón. S. (2015). *Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España*. Col·lecció Quaderns Feministes i Institut Universitari d'Estudis de la Dona.

J.B. (22 d'octubre de 1950). De mujer a mujer. Una comedia de Benavente, convertida en un excepcional película que triunfa en todo España. *Primer Plano*, (523), 31-33. http://hdl.handle.net/11091/28515

Labanyi, J. (2007). Negociando la modernidad a través del pasado: el cine de época del primer franquismo. A C. Martínez-Carazo i J. Herrera (Eds.). *Hispanismo y cine*. Iberoamericana Editorial Vervuert.

Morcillo, A. (2015). *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Siglo XXI.

Peña, J. (3 de maig de 1945). Los artistas vistos por su familia: Amparito Rivelles. *Primer Plano*, (242), 11-13. http://hdl.handle.net/11091/28040

Rich, A. (2019). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Traficantes de Sueños.

Rivelles, A. (5 de desembre de 1948). Consultorio sentimental. *Primer Plano*, (425), 18. http://hdl.handle.net/11091/28312

ISBN: 978-84-09-35499-3

Rivelles, A. (8 d’agost de 1948). Consultorio sentimental. *Primer Plano*, (408), 15. http://hdl.handle.net/11091/28294

Rivelles, A. (9 de maig de 1948). Consultorio sentimental. *Primer Plano*, (395), 15. http://hdl.handle.net/11091/28279

Rivelles, A. (13 de febrer de 1949). Consultorio sentimental. *Primer Plano*, (435), 18. http://hdl.handle.net/11091/28365

Rivelles, A. (18 de juny de 1950). Consultorio sentimental. *Primer Plano*, (505), 23. http://hdl.handle.net/11091/28495

FILMOGRAFIA I RECURSOS AUDIOVISUALS

Lucia Mingarro, L. (Director). (1950). *De mujer a mujer* [Pel·lícula]. CIFESA.

Marquina, L. (Director). (1942). *Malvaloca* [Pel·lícula]. CIFESA.

Orduña, J. de (Director). (1951). *Alba de América* [Pel·lícula]. CIFESA.

Queridos cómicos. Amparo Rivelles (23/03/1993). [arxiu de vídeo], RTVE. https://www.rtve.es/play/videos/queridos-comicos/queridos-comicos-amparo-rivelles/3350352/

ISBN: 978-84-09-35499-3

3. La visión del franquismo: cómo construir la mujer perfecta, actrices y representación femenina.

Raquel Victoria Benítez Rojas
Universidad Complutense de Madrid
raqubeni@ucm.es

Resumen: *Tras el alzamiento nacional del 16 de julio de 1936 se produjo un cambio de estilo de vida en España. Las mujeres recluidas bajo el nuevo régimen a las labores caseras vieron como su valor y sus derechos fundamentales se veían modificados y mutilados. Bajo esta nueva visión y estableciendo un estudio comparativo con la mujer republicana, observaremos y analizaremos cómo el séptimo arte fue utilizado como objeto de transmisión de la nueva identidad franquista y el nuevo rol de la mujer.*

Palabras clave: *franquismo, censura, mujer, cine, actrices, representación femenina*

Abstract: *After the national uprising of July 16, 1936, there was a change in the lifestyle in Spain. Women confined under the new regime to housework, saw their value and their fundamental rights were modified and mutilated. Under this new vision and establishing a comparative study with republican women, we will observe and analyze how the seventh art was used as an object of transmission of the new Francoist identity and the new role of women.*

Keywords: *francoism, censorship, women, cinema, actresses, female representation.*

Introducción

Las diversas tendencias políticas han encontrado en los medios audiovisuales un perfecto medio de difusión, tanto en el aspecto dogmático, como de antagónica en la propuesta política del periodo. En España tenemos un claro ejemplo de esto en el periodo de tránsito desde la llegada del cine a España en la II República Española hasta el advenimiento de la democracia en 1975, con el fallecimiento del dictador Francisco Franco Bahamonde (1892 –1975), donde cada década marca una tendencia distinta según los acontecimientos de la época. En esta investigación queremos reflejar la situación política y como este reflejo sus valores en el cine, en un análisis a través de la mujer republicana y fascista.

Metodología

El método de trabajo para esta investigación ha sido el descriptivo con carácter histórico donde se han analizado diversas películas representativas del periodo histórico de la II República hasta el fin del franquismo, analizando cual es la presencia de la mujer, cuales son sus atributos, como se reflejan y cual es su papel en la sociedad.

Para ello hemos analizado el contexto histórico internacional al que hemos ubicado como punto de partida para centrar la investigación, ligando el contexto histórico español y las representaciones de la mujer en cada periodo estudiado con el objetivo de establecer los cambios de representación que se presentan en ella, así como su dimensión cinematográfica.

Para ello se han visionado películas representativas de cada periodo histórico así como consultado diversas fuentes bibliográficas esencialmente en línea.

ISBN: 978-84-09-35499-3

Los maravillosos años 20

Antes de adentrarnos en el hecho de análisis hemos de entender el contexto histórico y los años que precedieron y dieron lugar a la segunda república española.

Segunda, ya que la primera tuvo su proclamación por las Cortes el 11 de febrero de 1873, hasta el 29 de diciembre de 1874, cuando el general segoviano Arsenio Martínez Campos (1831 –1900) propició la restauración monárquica borbónica en la figura de Alfonso XII, hijo de la desterrada Isabel II.

Los años 20, período que comprende el decenio de 1920 hasta 1929, son definido en muchos casos como los “Locos años 20” o Années folles y en Norte América como Roaring Twenties o Jazz Age, y es que es un periodo histórico con muchos hechos relevantes y cambios que propiciaría renovación y nuevas formas de pensamiento.

En estos años, tras la finalización de la Primera Guerra Mundial o Gran Guerra, la conclusión de la pandemia mal llamada gripe española la sociedad genera un cambio en el punto de vista de verse a sí misma y desarrolla una gran tendencia hacia la libertad y divertimento en todos sus ámbitos.

En lo político, Rusia deja de existir denominándose Unión Soviética tras la revolución de 1927, Estados Unidos, establece en 1920 el voto femenino y la ley seca, en 1927 el aviador Charles Lindbergh realiza el primer vuelo sobre el océano Atlántico sin escalas. Se produce el Jueves Negro cuando el país sufre un tremendo caos con la crisis de la bolsa en 1929.

En otros países ya se dejaban ver idealismo político que marcaría desafortunadamente el comienzo de la era de los 40 y la segunda guerra mundial, idealismos de extremo nacionalismo y extrema derecha como el fascismo, propiciado por la extensión del frente comunista en el este europeo.

En este periodo el mundo cambia, ya no quiere sufrir y crea un ambiente que marca un cambio de 180 grados en todos los aspectos produciéndose una ruptura con lo tradicional. Este cambio afecta a todo, desde los artistas con nuevas tendencias a los científicos que se especializan en nuevas materias.

Mientras este aire de libertad y cambio se experimenta en Europa, en España, el capitán general Miguel Primo de Rivera y Orbaneja el 13 de septiembre de 1923 realiza un alzamiento militar con la complicidad del monarca Alfonso XIII. España bajo el yugo del general establece el estado militar, elimina la alternancia de partidos, establece la ley marcial y un estricto sistema de censura inspirado en la Italia fascista de Benito Mussolini. Su lema era patria, religión y monarquía.

La población española cansada de este estado según pasaba el tiempo, la peseta carecía de valor, las importaciones eran superiores a las exportaciones y parte de la población pasaba hambruna. Poco a poco se manifestaban los ciudadanos en contra del régimen y la monarquía que tras intentar varios cambios en el consejo de ministros fue finalmente expulsada del país el 14 de abril de 1931.

Bajo el liderazgo de Primo de Rivera, el militar gallego Francisco Franco Bahamonde es promovido a general, lo que le hace ser el más joven de todos los militares europeos con esta graduación. Será este general el que en julio de 1936 propició un sangriento levantamiento militar.

La mujer española en este periodo de los años 20 tenía que caracterizarse por:

- Cuidar y respetar al hombre y el hogar;
- Depender del marido y carecer de autonomía;
- Era necesario el permiso del marido para poder trabajar;
- Su salario era controlado por su marido;
- Si desobedecían a su marido podían ser castigadas.

La España republicana

Tras la firma del acuerdo del pacto de San Sebastián el 17 de agosto de 1930, donde partidos de varias facciones y diversas tendencias se unieron, con el objetivo único de acudir a las elecciones municipales con un frente común antimonárquico, se obtuvo la victoria el 12 de abril de 1931, dos días más tarde parte al exilio de Alfonso XII tras declararse la Segunda República Española **[Figura 1]**.

ISBN: 978-84-09-35499-3

[Figura 1] “República Española" (1931), © Teodoro Juan Andreu Sentamans.

Tras la firma del acuerdo del pacto de San Sebastián el 17 de agosto de 19130, donde partidos de varias facciones y diversas tendencias se unieron, con el objetivo único de acudir a las elecciones municipales con un frente común antimonárquico, se obtuvo la victoria el 12 de abril de 1931, dos días más tardes parte al exilio de Alfonso XII tras declararse la Segunda República Española **[Figura 1]**.

Este nuevo aire renovador anegó de entusiasmo a la sociedad española que se sumaba tardíamente al cambio que habían supuesto los años 20 para el resto de Europa. Entre ellos el gran primer paso una vez constituida las cortes fue la redacción de una nueva constitución, que entraría en vigor en diciembre de 1931. Esta se presentaba como liberadora y progresista.

Pero uno de los mayores cambios se produjo con relación al papel de la mujer y sus derechos. Estos que eran prácticamente nulos bajo el régimen monárquico, empezaron a despertar y grandes figuras femeninas en diversos campos de la sociedad emergieron.

Esta primera constitución planteaba un hecho relevante, las mujeres podían ser elegidas a cortes, pero no obtendrían el derecho al sufragio universal hasta 1933. En estas primeras elecciones destacaron las figuras de tres mujeres que fueron elegidas a cortes: Clara Campoamor Rodríguez, Victoria Kent Siano y Margarita Nelken y Mansbergen **[Figuras 2-4]**.

[Figuras 2-4] En orden: Clara Campoamor Rodríguez, Victoria Kent Siano, Margarita Nelken y Mansbergen. © Domínio público.

Muchas otras mujeres influenciadas por las electas y con ideas principalmente izquierdistas, excepto Bohigas Gavilanes, impulsaron una mujer nueva que obtendría nuevas libertades.

ISBN: 978-84-09-35499-3

La nueva mujer republicana era esencialmente libre y consiguió a través de sus esfuerzos grandes hitos, para un país que salía de un absoluto sentido de inferioridad de la mujer, que se consideraba como una propiedad, un simple objeto.

Así la nueva mujer republicana obtuvo entre otros los siguientes avances:

- Incorporación de forma masiva al trabajo remunerado;
- Participación en enseñanza superior, en la ciencia, cultura y en la vida política;
- Presencia en la vida social y política;
- Acceso de las mujeres a cargos públicos;
- Sufragio femenino;
- Eliminación de privilegios masculinos;
- Se reconocieron derechos a la mujer en la familia y en el matrimonio;
- Aprobación del matrimonio civil;
- Derecho de las mujeres a tener la patria potestad de los hijos;
- Supresión del delito de adulterio por parte de la mujer;
- Prohibición de las cláusulas de despido por contraer matrimonio o por maternidad;
- Establecimiento del Seguro Obligatorio de Maternidad;
- Legalización del aborto;
- Equiparación salarial para ambos sexos.

En resumen, la república supuso la emancipación de las mujeres **[Figura 5]**, que pendientes de sus derechos fueron las primeras en realizar denuncias públicas contra el nazismo y campos de concentración.

[Figura 5] Sello postal español de la segunda república que representa a una mujer con el gorro frigio, acompañada de la paloma con olivo, símbolo de libertad y en el fondo se observan las cortes españolas. © Sociedad Estatal Correos y Telégrafos, S.A., S.M.E.

Cine republicano

El cine republicano se caracteriza por el advenimiento del cine sonoro en el país. El tipo de temática de esta época era de tipo político, costumbrista, dramas históricos, zarzuelas, testimonial y de carácter andaluz. Este medio se entendió no sólo como un mero entretenimiento sino como un medio divulgador, de hecho es una de las etapas cinematográficas españolas con mayor producción y es que entre 1931 y 1936 se produjeron un total de 57 largometrajes.

En este periodo destaca la película *Fermín Galán*, de Fernando Roldán (1931), donde en el cartel anunciador **[Figura 6]** podemos ver a un grupo de mujeres con trajes costumbristas siendo liderada a la izquierda por una mujer republicana. Recogía la vida del capitán Fermín Galán Rodríguez, líder de la fallida sublevación de Jaca, cuatro meses antes de proclamarse la Segunda República contra el régimen de Primo de Rivera y su ejecución por fusilamiento.

ISBN: 978-84-09-35499-3

[Figura 6] Cartel divulgación: *Fermín Galán* (Fernando Roldán, 1931).

Destaca en 1932 la obra del director turolense Luis Buñuel Portolés que con su documental de 27 minutos *Las Hurdes, tierra sin pan*, narra de forma desgarrada la vida cruel de los habitantes de esta zona cacereña, que por ser tan pobre y estar tan olvidada no conocía ni el pan. Esta obra no contó con el apoyo de la república, que decidió prohibirla por dar una imagen distorsionada de España.

Una de las producciones más importantes fue la producción *Nobleza baturra* (1935) de Florián Rey con un éxito comercial sin parangón, este drama musical donde podemos apreciar las primeras actuaciones cinematográficas de Imperio Argentina, que se convertiría en su mujer, musa en muchos aspectos posteriormente del franquismo, narra la historia de una mujer, María Pilar, que sufre un bulo por parte de un pretendiente despechado, que la acusa de tener sexo fuera del vínculo matrimonial.

Otras obras destacables de este periodo fueron: *El hombre que se reía del amor* (1932) y *Susana tiene un secreto* (1933) de Benito Perojo, *Madrid de divorcio* de Alfonso Benavides (1934) y *El gato montés* (1935) de la catalana Rosario Pi, que junto a Elena Jordi y Helena Cortesina sería una de las pioneras del cine dirigido por mujeres en el país (Martin, 1943).

Alzamiento militar del 16 de julio de 1936, mujer y cine

Tras el alzamiento del General Franco Bahamonde, España se vio envuelta en una guerra fratricida que culminaría con la victoria del bando alzado en 1939.

Las mujeres republicanas tuvieron en este conflicto un gran protagonismo ya que en gran volumen muchas se alistaron. Inicialmente realizaron su trabajo en el frente, pero fueron traspasadas a la retaguardia al progresar la contienda. En el regreso a sus hogares se incorporaron a la industria de la guerra. Crearon diversas organizaciones entre la que destaca Asociación de Mujeres Antifascistas (AMA) liderada por Dolores Ibárruri Gómez, llamada la Pasionaria. Entre otras muchas actividades se debe a las mujeres republicanas la organización de la retaguardia en Cataluña.

El cine como en otras muchas ocasiones fue el reflejo de lo que vivía y el perfecto diseminador de la ideología política de cada bando y el desprestigio del contrario. El documental fue el medio preferido para mostrar las ideologías. Como *Octubre* (1928), película realizada por Sergei M. Eisenstein para conmemorar la revolución bolchevique, o *El triunfo de la voluntad* (1935), formidable documental rodado por Leni Reifenstahl para exaltar el liderazgo de Adolfo Hitler y la fuerza del partido nazi (Baz Amurrio, 2018: 4).

ISBN: 978-84-09-35499-3

En este periodo se realizaron 360 películas en el lado republicano que controlaba los grandes centros de producción Madrid y Barcelona y solo 93 que solo contaba con algunas cámaras que se localizaban en Andalucía cuando el inicio de la contienda (Crusells, 1998: 2).

Destaca en esta época la película republicana *Sierra de Teruel*, concluida en Francia en 1939.

El nuevo ideario franquista

Tras la victoria del bando alzado comenzaron la brutal represión militar, fusilamientos, violaciones, escarnio público o exilio para todos aquellos que, aunque no fueran republicanos, no fueran del agrado de los franquistas.

Unos de los que más padecieron fueron los denominados, niños de la guerra, hijos de republicanos que tuvieron que ser enviados al extranjero durante la contienda, y muchos de los cuales fueron arrebatados de las manos de sus progenitores y entregados a familias con afinidad al régimen en años posteriores.

Los grandes logros que había conseguido la mujer republicana se evaporaron en el aire bajo el nuevo ideario fascista que era aún más retrógrado del que estableció en su momento Primo de Rivera.

Volvía el patriarcado y con ellos la sumisión de la mujer al varón. Su función consistía en hacerle agradable la vida, cuidar de la casa, engendrar sus hijos y procurarle placer. El papel de ama de casa se unió al de sexual-procreadora donde el sexo quedaba relegado al aspecto reproductivo fomentándose la natalidad y dando premios extraordinarios a familias numerosas. Se prohibió cualquier método anticonceptivo.

Con una dependencia económica del varón absoluta, ni tan siquiera podía abrir su propia cuenta bancaria sin autorización del marido, fueron prohibidas en varias áreas del trabajo como: abogado del estado, médico de prisiones, técnico de aduanas, inspector trabajo, fiscal, juez, magistrado, cuerpo diplomático, registradores de la propiedad y notarios, relegándose su labor a secretaria, administrativo básico, tendera, magisterio y ama de casa.

Este modo de transmitir los valores de la égida del nuevo régimen se vio reflejado en una gran cantidad de medios, desde las publicaciones de la época dirigidas específicamente a ellas como la revista *Medina* o posteriormente *Ama*. Se presentaba una mujer abnegada y sumisa pero que, no obstante, era feliz, que estaba a la moda, era deportista, prestaba sus servicios sociales, iba a misa y estaba al servicio del régimen. Estas publicaciones maquillaban la realidad de una sociedad con grandes diferencias sociales y donde creció la tasa de analfabetismo femenino debido a la falta de presencia en las aulas educativas superiores.

Claro ejemplo de esto lo vemos en la revista *Medina* que hablaba así de la mujer “No hay virtud mayor que la humildad, del mismo modo que no hay oración más meritoria que aquella que se reza de rodillas” (“Obediencia”, 1943, p. 6).

La mujer franquista

Su función era básica ya que representaba el descanso del guerrero que luchaba contra muchos enemigos como los comunistas, liberalismo y masones, entre otros para volver a establecer la unidad católica nacional, donde el país saliera de sus miserias propiciadas por el anárquico período político anterior.

La mujer era sobre todo y se definía como servicio, sacrificio y sumisión. Con su escaso intelecto pasaba de ser propiedad de su padre a la de su marido, y es que la soltería estaba mal vista a no ser que fuese por cuidar a sus padres o hermanos triunfadores. Las solteras debían ser castas y puras, mientras que la mujer casada por encima de todo debía ser fiel.

En realidad, existía una doble moral donde los hombres, por su carácter y forma de ser podían, tener amantes y las mujeres que participaban en ello eran vistas como putas y casquivanas.

Pero es que en el mismo seno de la familia se propiciaba desde niños esas diferencias ya que en muchas familias se observaba como la mejor comida, ropa, trato y educación se facilitaba al hijo

ISBN: 978-84-09-35499-3

varón. Mientras que a la mujer se le exigía el dominio de tres ciencias: culinaria, confección y costura y economía doméstica.

En este ámbito tan opresivo y mutilador para la mujer surge el brazo del régimen que llevó a cabo el adoctrinamiento y la formación de la mujer sumisa. Así inspirado por el ideario fascista se utilizó el “servicio femenino” emulando al servicio militar del varón, que se llamó la Sección Femenina, fundada por Pilar Primo de Rivera, y liderada exclusivamente por hombres, era el brazo ejecutor del adoctrinamiento político de las mujeres en el ideario de la Falange Española.

En ella, obligatoria para todas las mujeres, se estudiaban las siguientes tres áreas formativas:

- Formación Religiosa, donde se estudiaba, el dogma, liturgia y moral de la iglesia católica;
- Formación Política, Falange, su historia, doctrina política, moral y principios;
- Formación Doméstica, la labor de la mujer; economía doméstica, cocina, corte y confección, puericultura, manualidades;
- Gimnasia, Coros y Danzas.

El Cine Franquista y la mujer

Como era de esperar en una dictadura tan larga duración en el tiempo, 1939-1975, existieron varias etapas, pero todas con un fondo común: la supervivencia del alzamiento y la utilización política del cine.

Lo primero que de modo casi automático aún en plena contienda hizo el franquismo fue establecer un férreo control sobre las temáticas creando distintos aparatos censores que permitirán o no ver ciertas cosas a los españoles.

Inicialmente, al comenzar la sesión cinematográfica, se escuchaba el himno nacional, donde todos los asistentes tenían la obligación de alzar el brazo, con el saludo fascista.

La película tendría un noticiero anterior a ella denominado No-Do en el que se informaba al público de las actividades del régimen, desde una visita a un pantano o el caudillo de pesca.

Las escenas de películas extranjeras que infringiera cualquiera de los cánones de la censura, una falda muy corta o un escote muy sugerente, eran eliminadas de la cinta y si era necesario se cambiaba la temática de la obra utilizando el doblaje.

La presencia de cuerpos desnudos desapareció de todas las artes, y se buscó similitudes con las temáticas del cine nazi alemán. Apareció la figura de la “carabina” como aquella amiga o hermana que siempre iba al cine con la pareja de novios para evitar que estos incurrieran en tentaciones libidinosas, no propias de la mujer fascista.

Existe una gran obsesión por exponer quienes son los vencedores, resaltar su honradez y su justicia. Hacer un retrato de raza española, valiente, piadoso, religioso y bondadoso.

La temática también incluía las llamadas españoladas que incluían, sainetes, zarzuelas, melodramas y algunas de romances normalmente situadas en el entorno del costumbrismo andaluz.

Existían tres centros principales de producción: Madrid, Valencia y Barcelona.

Ya fuera en el cine inmediato de posguerra o el más avanzado que sucede prediciendo la muerte del dictador, la denominada primera etapa del destape. El cine español principalmente ha tenido mucha importancia en la perspectiva de la mujer, marcando claramente el papel de esta como fuente del pecado que arrastra desde la toma de la manzana por Eva en la biblia, esta mujer solo podrá ser redimida por la participación y ayuda del hombre.

Podríamos decir que la representación de la mujer en el cine franquista tiene como ejemplo a la reina Isabel, la Católica, que con firmeza y bravura desde su fe enviste los problemas de la vida y es fiel escudera de su amo, el marido.

El cine se convierte en un símil de Hollywood, no por las temáticas o los medios a su disposición sino en la creación del denominado *Star System*, donde utilizando en la mayoría de las ocasiones las mismas actrices, fácilmente reconocibles por el público este se identificaba con ellas y las veía como un claro ejemplo a seguir.

ISBN: 978-84-09-35499-3

Las actrices representaban tres tipos de mujer:

- Señora de la alta sociedad, vacía y frívola, pero obediente y sumisa;
- La chica que representa el populacho, alegre, divertida e inocente
- La mujer fatal, la tentación, aquella que representa todo lo contrario a los idearios de la mujer franquista.

Inicialmente el público de este era femenino de clases bajas de ciudades, ya que los valientes varones volvían a casa después de la victoria en el frente, buscando un trabajo nuevo, en una sociedad nueva a la que hay que ayudar a reconstruir, no teniendo tiempo para el ocio.

De este periodo después de la victoria destacan algunas películas como la coproducción hispano-italiana *Sin novedad en el Alcázar/L'assedio dell Alcazar* (Augusto Genina, 1940), *Frente de Madrid* (Edgar Neville,1939), *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), *Rojo y Negro* (Carlos Arévalo, 1942), *Misión Blanca* (Juan de Orduña, 1946), *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1951) y *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia Mingarro, 1952).

Ya en los años cincuenta se produce un giro a la hora de presentar a la mujer, ya que en ese momento la mayoría del público era masculino, así aparece la etapa el cuplé teniendo su máximo exponente en la actriz Sara Montiel. Con un toque más sensual se presenta a la mujer a estos ya primeros universitarios del régimen.

Destaca sobre todas las producciones *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), donde la manchega adquiere su mayor estrellato.

También surgen las primeras estrellas infantiles que tomaran la gran pantalla a finales de los cincuenta y en los años sesenta como por ejemplo Pablito Calvo, Joselito, Marisol y Rocío Dúrcal. *Marcelino pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954), *El pequeño ruiseñor* (Antonio del Amo, 1956), *Un rayo de luz* (Luis Lucia Mingarro, 1960) y *Canción de juventud* (Luis Lucia Mingarro,, 1961) fueron las películas claves de este periodo. Donde se estableció otro *star system,* en esta ocasión de niñas esencialmente.

Posteriormente siguiendo esta fórmula surgió la figura de María del Pilar Cuesta Acosta, más conocida por su nombre artístico Ana Belén. Que protagonizó ya en los setenta el primer desnudo parcial en la película *El amor del capitán Brando* (1974), donde mostraba sus senos reflejados en un espejo.

Conclusiones

La mujer española a lo largo del siglo XX ha sufrido una serie de modificaciones en su papel social y como individuo que la han llevado desde el sometimiento a la libertad con la entrada de la democracia en España, pasando por diversas etapas.

Estas se pueden definir como la dinámica pendular, donde empezamos en el sometimiento de Primo de Rivera, la libertad de la II República, la mujer invisible del sistema franquista a una mujer participativa en la etapa democrática.

Como no podía ser de otra manera el cine ha reflejado los cánones que cada etapa requería de la mujer, y es que, hasta los reyes, como Alfonso XIII y sus películas subidas de tono o sicalípticas para uso privado, todos han utilizado el séptimo arte para difundir no solo su visión política sino utilizarlo como control de masas.

Es en este sentido como el reflejo de la mujer de la época se veía claramente diferenciado en cada periodo histórico.

Verdaderamente es entre el periodo republicano y franquista donde más diferencia se observa en la representación femenina, pasamos de una mujer involucrada, libre e independiente a una absolutamente sometida sin posibilidad de liberación, solo con la posibilidad de cocinar a su amado esposo para cenar.

La mujer franquista vivía en sumisión, sujeción, obediencia, sojuzgamiento y humillación, ya que sus valores se habían castrado, y es que, aunque el cine franquista tuvo muchas etapas en todas ellas podemos descubrir a la mujer como un ser que, sin sentimientos ni pensamientos, solo debe cumplir

ISBN: 978-84-09-35499-3

su obligación sin rechistar en una completa entrega, en una reedición a hombre, casi podríamos decir en un hecho de vasallaje.

La dictadura franquista no solo barrió las libertades y principios básicos de los ciudadanos, sino que simplemente emasculó a la mujer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baz Amurrio, I. (2018). *El Cine de Ficción Durante la Guerra Civil Española 1936-1939*. Universidad del País Vasco https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/30048/TFG_Baz.pdf?sequence=1&isAllowed=

Crusell, M. (1998). El Cine durante la Guerra Civil Española. *Comunicación y sociedad*, *XI*, (2), 123-152 https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/8828/1/20100226101014.pdf

Martin, R. (s. f.). El Cine Español durante la Segunda República. *Cosas del cine*. https://www.cosasdelcine.es/cine-espanol-segunda-republica/

"Obediencia" (1943). *Revista Medina*, 107.

FILMOGRAFÍA

Amo, A. del (Director). (1956). *El pequeño ruiseñor* [Película]. Suevia Films.

Arévalo, C. (Director). (1942). *Rojo y negro* [Película]. CEPICSA.

Armiñán, J. de (Director). (1974). *El amor del capitán Brando*. InCine S.A.

Benavides, A. (Director). (1934). *Madrid se divorcia* [Película]. Metropol Film.

Buñuel, L. (Director). (1932). *Las Hurdes, tierra sin pan* [Película]. Ramón Acín.

Eisenstein, S. M. (Director). (1972). *Octubre* [Película]. Sovkino.

Genina, A. (Director). (1940). *Sin novedad en el Alcázar* [Película]. Bassoli Film.

Lucia, L. (Director). (1952). *Cerca de la ciudad* [Película]. Goya Films P.C y Exclusivas Floralva Producción.

Lucia, L. (Director). (1960). *Un rayo de luz* [Película]. Guión Producciones Cinematográficas y Producciones Benito Perojo

Lucia, L. (Director). (1961). *Canción de juventud* [Película]. Procusa y Época Films S.A

Malraux, A. (Director). (1939). *Sierra de Teruel* [Película]. Les Productions André Malraux, Productions Corniglion-Molinier y Subsecretaría de Propaganda del Ministerio de Estado

Neville, E. (Director). (1939). *Frente de Madrid* [Película]. Film Bassoli.

Nieves Conde, J. A. (Director). (1951). *Balarrasa* [Película]. Aspa Producciones Cinematográficas S. A.

Orduña, J. de (Director). (1946). *Misión blanca* [Película]. Colonial AJE.

Orduña, J. de (Director). (1957). *El último cuplé* [Película]. Producciones Orduña Films

Perojo, B. (Director). (1932). *El hombre que se reía del amor* [Película]. Star Film.

Perojo, B. (Director). (1933). *Susana tiene un secreto* [Película]. Orphea Film.

Pi, R. (Directora). (1935). *El gato montés* [Película]. CIFESA y Star Film.

Rey, F. (Director). (1935). *Nobleza baturra* [Película]. CIFESA.

Roldán, F. (Director). (1931). *Fermín Galán* [Película]. CIFESA.

ISBN: 978-84-09-35499-3

Riefenstahl, L. (Directora). (1935). *El triunfo de la voluntad* [Película]. Leni Riefenstahl-Produktion.

Sáenz de Heredia, J. L. (Director). (1941). *Raza* [Película]. CEA.

Vajda, L. (Director). (1954). *Marcelino pan y vino* [Película]. Falco Film y Chamartín.

ISBN: 978-84-09-35499-3

4. Rumba para una España en apertura. La subjetividad interpretativa de las mujeres en la proyección *A la española* (1971)

Andrea Garcés
Universidad Complutense de Madrid
angarces@ucm.es

Resumen: *La comunicación propone un análisis pormenorizado de la emisión televisiva A la española (1971) del director romaní Valerio Lazarov, un epítome visual experimental de la España tardofranquista y su carácter tensional. A través de la observación a la gestualidad interpretativa de sus actrices en clave de género, esta pieza convocará la fisura entre la lógica nacional católica y sus disidencias, manifestadas en el seno del imaginario cultural popular, en los años de fervor inmediatamente previos la muerte del caudillo, Francisco Franco.*

Palabras clave: *franquismo, España, rumba, nacionalcatolicismo, star-system, pop, castizo, cultura del destape, cliché cultural, boom del turismo.*

Abstract: *This paper contributes a detailed analysis of A la española (1971), a television broadcast by the Romanian film director Valerio Lazarov. The film can be regarded as the visual and experimental epitome of the tensions of the late Franco period in Spain. Examining the interpretive gestures of its actresses with respect to gender, the paper explores the disjunct between the logic of National-Catholicism and dissident elements. Such elements appeared in the fervent popular imaginary in the years immediately prior to the death of the caudillo, Francisco Franco.*

Keywords: *Francoism, Spain, rumba, National-Catholicism , star-system, pop, castizo, culture of destape, cultural cliche, boom of tourism.*

Introducción

La presente intervención, propone una retrospectiva a partir de la proyección musical tardofranquista *A la española*, cuya emisión data del 18 de octubre de 1971 a manos de TVE. A partir de la gestualidad interpretativa de sus actrices, se procederá a un recorrido crítico como síntoma de la transformación del tejido social, económico y cultural del país.

Cabe destacar que la edición sobrevolará las dos grandes áreas metropolitanas del Estado español, tales son Madrid y Barcelona, con especial atención a esta última. Además, es requerido enfatizar el carácter inédito de esta pieza, donde a través de iconos femeninos del folklore nacional (tales como Lola Flores, Maruja Garrido, Dolores Vargas, Sansona del Siglo XX o Sandra Lebrocq) se dará cuenta del carácter tensional y rupturista vigente en las postrimerías del franquismo desarrollista que se basculará entre: la España nacional-católica todavía en vigor y su paulatino desagüe hacia la inserción del país en estructuras democráticas.

La emisión *A la española* (1971) se alza como esbozo visual de la transformación del tejido social nacional: un nuevo paisaje síntoma del proceso de autodeterminación moral en un país orientado a su apertura al exterior tras su anterior identificación con el eje Roma-Berlín y las experiencias totalitarias europeas. Indiscutiblemente una idiosincrasia estética castiza será la que rija esta producción visual y desde la que performarán sus protagonistas, dotando la pieza de experimentalidad. La obra visual, constituirá una poética sobre el devenir histórico epocal y sus rasgos específicos, así como una reflexión favorable a una comprensión del *star system* de la industria cultural autóctona, con rostro de mujer.

ISBN: 978-84-09-35499-3

Resulta de interés que este metraje apostará por un marco visual próximo al ejercicio surrealista o al pop[1]. Este formato habilitará un espacio de visibilización de las nuevas tendencias culturales de la juventud, a partir de la cultura del rock'n'roll y beat, síntoma de un relevo generacional, hasta la época por centrarse en el nuevo sujeto histórico: la juventud.

De la influencia del surrealismo y el pop

Destacamos la presencia de Salvador Dalí como protagonista del surrealismo, que también protagonizará el fragmento visual "Es mi hombre" junto con Maruja Garrido. Cabe subrayar su rol capital como creador visual y teórico epocal iniciada en la década de los años veinte y que se extiende hasta la fecha de emisión del programa, destacando su "capacidad de seducción irónica y con vocación de autopropaganda" (Calvo Serraller, 1998, min.7:34), Si el autor de Cadaqués, planteaba el surrealismo como pretexto teórico y metodológico para la comprensión de la doctrina psicoanalítica, la presente pieza, en consonancia con otras creaciones visuales epocales, mostrará una voluntad de comprensión del inconsciente colectivo de la década de los tardíos sesenta, a partir de sus rasgos específicos, a destacar: la consolidación de las nuevas mitologías de consumo y la cultura de masas, el boom del turismo, la gesta de las nuevas áreas metropolitanas en el país y la insularización del epicentro urbano respecto a la periferia, un entorno económicamente, socialmente y existencialmente insolventes. Recordamos las palabras del teórico Aguilera Cerní (1969), ilustrando la tesis anterior: "El mundo actual todavía no ha digerido los epifenómenos de la industrialización, ni las formas estructurales, ni las ideologías, ni el fundamento social del arte… Es un mundo polarizado: hacia sociedades opulentas y comunidades famélicas, escindido entre cultura de masas y minoritaria […]" (p. 63).

Tal es así, que el metraje, sito en Arc del Triomf, encontraremos a Salvador Dalí sentado en un sillón, con un semblante estático, sin ejecutar movimiento explícito alguno, pero cuya proyección apela a la virtualidad y latencia del poder masculino disputándose en escena. Así, mientras Maruja Garrido baila y canta, para deleite del pintor, este se mantendrá con mirada altiva e impasible, sujetando un bastón con empuñadura en terminaciones en oro, símbolo de una organización patriarcal del poder y de la persistencia de un arte anterior, que emula indiscutiblemente la solemnidad del arte barroco, afincado en el Siglo de Oro español. La pervivencia de tipos visuales e iconográficos de la españolidad hegemónica, constituirán el esbozo de un sociedad dividida y en transición: entre la rigidez de los valores preindustriales nacional católicos, tales son Dios, Patria y la Familia, como base moral del franquismo y la nueva redefinición de la identidad de España, mediada por el cosmopolitismo y pulsión vanguardista de la apertura internacional y la apropiación del espacio público por sujetos de la diáspora, más concretamente por mujeres con arraigo y procedencia en poblaciones gitanas.

A tenor de lo mencionado, no podemos olvidar que a partir de autores como Eugeni D'Ors, apoyándose en la tradición vitalista de corte europeo estrechamente imbricada en las experiencias totalitarias del siglo XX, se expondrá un sentido trágico y solemne de la Historia y de la vida, influyendo en la idiosincrasia estética del proyecto nacional católico y sus formas de expresión a través del arte. Según lo expuesto, no podemos olvidar la labor que el Noticiario Cinematográfico Español (NO-DO) ejecutará como soporte publicitario del régimen del Generalísimo, haciéndose eco de las creaciones plásticas y visuales modernas, encontrando en las mismas una oportunidad de rédito político para la forja de relaciones internacionales. Entre sus contenidos, el establishment franquista publicitaría indistintamente a artistas institucionalmente consolidados y dotados de una autonomía cultural afín a la burguesía metropolitana (v. gr. el ya mencionado Dalí) junto con expresiones culturales del entorno social popular, inscritas en sociedades gitanas, anatemizadas por el mismo régimen político que ahora hará de ellos un producto a exportar. Así lo recoge la producción teórica de Fuentes Vega (2017):

> el aparato propagandístico del régimen contemplaba la pobreza sólo en conexión con la idea de caridad cristiana. Los reportajes oficiales exaltaban, por ejemplo, la obra de Auxilio Social y transmitían la consigna de que 'en la España de Franco nadie pasa hambre'. La tensión entre el simulacro de prosperidad proyectado por el régimen y la realidad de esa pobreza […] va a resolverse por medio de lo que podríamos denominar estrategias atenuadoras de primitivismo. (p. 185)

[1]Destacamos la presencia de autores surrealistas consolidados como Dalí, como analizaremos a continuación, o la formación específica que presenta el realizador del programa Valerio Lazarov, director de origen español-romaní al que se le atribuyen creaciones como *Especial Pop* (1969), orientado a la proliferación de las nuevas musicalidades y al culto de la mediatización de las celebridades, formato importado del contexto norteamericano (y su coyuntura democrática).

ISBN: 978-84-09-35499-3

Resulta de interés, que pese a la pervivencia de una latencia, si bien mínima, del arte academicista y la narrativa barroca tradicional anterior[2], podemos encontrar elementos dislocantes propios de la nueva cultura de masas, a partir de la desautomatización de la imagen-emblema. Por ejemplo, la cantaora gitana Maruja Garrido descenderá a escena desde un helicóptero de la Dirección General de Tráfico, en colores azul y amarillo pastel, constituyendo una explícita ruptura idiomática y simbólica. Este patrón podremos encontrarlo también en el fragmento "Love Story" representado por Dolores Vargas "La Terremoto" donde a partir de localizaciones tradicionales del paisaje barcelonés tales como el Barri Gòtic o la azotea de La Pedrera, encontraremos planos contrapicados de semblante onírico, en los que las volumetrías de la salida de humos de Casa Milà se fundirán con series repetitivas de vallas de aluminio en rombo, elemento propio de la periferia de las grandes ciudades. Esta metodología visual serial y masiva será una impronta de la ya mencionada *generación beat*[3] norteamericana y sus poéticas visuales y musicales, sobre todo a partir de la influencia que ejercerá la cultura pop en la península. Además, cabe destacar una clara orientación favorable a la predominancia del fondo sobre la figura, rescatando el motivo arquitectónico elemento narrativo, medular en las escenas concatenadas y a lo largo de todo el esquema compositivo que baraja la obra en cuestión. Esta retórica se nos presentará con frecuencia en otros directores coetáneos como Carlos Barba Masagué, encomendado a inmortalizar la efervescencia de la sociedad tardofranquista de finales de los sesenta en la ciudad condal. En propuestas fílmicas afines al género documental, como *Espanya is different* (1963) o *Aspectes i personatges de Barcelona* (1964) encontramos esbozos de un tejido social de la ciudad viva e inquieta, contenida entre la rigidez del franquismo sociológico y su todavía organización patriarcal (bajo el Generalísimo) en diálogo con la apropiación de espacios de la periferia urbana, paisajes costumbristas y humildes uncidos al chabolismo vertical: transformando la falta de oportunidades en folclore, en espacios experimentación y de resistencia popular. Así encabezará el primer metraje Barba Masagué, apoyándose en las palabras de Josep María de Segarra: "D'aquest país que té tantes coses bones i tantes coses dolentes, pero que jo me les estimo totes barrejades, perquè totes les bones i aquesta manera d'ésser una mica olla, constitueixen la nostra característica, la nostra forma especial d'existir".

Entre otros, resulta significativo aludir a otras expresiones como las de agrupaciones como Los Salvajes o Los Sirex, creaciones premonitorias del despliegue de la nueva cultura anglosajona en la ciudad condal y que indagan sobre un nuevo estilo de vida, en el seno del tejido juvenil: a saber, la nueva organización de la estructura familiar, el incipiente ocio nocturno, el sexo sin compromiso, el culto a la juventud y su incorformismo o la vida rápida del fervor metropolitano: "No sé puede dormir, no sé puede dormir, con el ruido de la circulación, ni de la TV" (Moreno Sanz, Los Salvajes, 1967). El propio nombre de este último grupo, Los Sirex, nos ofrecerá una clarificadora metáfora de la orientación rompedora de estas propuestas sonoras y visuales, como alegoría a una especie de avispas que devoran madera, quebrantando su vinculación con lo anterior, es decir, con el establishment franquista y su asfixiante lógica.

1. Mujer folclórica, radiografía de la España desarrollista

Este nuevo estilo de vida, será promulgado por grupos sociales como jóvenes o el nuevo tipo de mujer reivindicada por las folclóricas en el territorio hispano (acuñando el género de rumba-yeyé) no obstante, los hombres con una agencia política consolidada en el espacio público, desde las masculinidades hegemónicas, se mostrarán muy críticos con este nuevo estilo de vida, tal es el caso del sencillo "Beatnik" (1968) del cantaor valenciano El Príncipe Gitano, que a manos del sello discográfico Belter, mostrará una actitud satírica, coincidiendo con sus coetáneos. Este artista, gozará también de representación en la proyección que nos ocupa, como encarnación del rol "del Rodríguez" como expresión articulada en los años sesenta a partir de la propuesta fílmica *Tres suecas para tres Rodríguez* (Pedro Lazaga, 1975), argumento basado en el cliché cultural de las "suecas y el bikini" ligado al fenómeno del boom del turismo con fuerza en el levante español, cuya mostración

[2]"*Hay en España una estirpe de pintores que han proclamado su adhesión a la raza, al viejo suelo de la patria [...] a la piel.*". Así expresa Aguilera Cerní la labor de varios agentes culturales, creadores, críticos y portavoces que ejercerán un rol fiscal contra la emergencia de una nueva vanguardia en el arte español. En *Panorama del nuevo arte español* (Aguilera Cerní, 1966: 85).

[3]Empleamos el término "generación beat"como categoría sociológica, no literaria. Aunque la generación beat fundacional estará ligada al ejercicio literario en la década de los años cincuenta en USA, englobando a autores como Diane di Prima, Jack Kerouac, Allen Ginsberg o Elise Cowen, nos referimos principalmente a la música beat gestada en las postrimerías de los cincuenta en el Reino Unido, género que pese a ser inglés, será introducido por la influencia de los jóvenes norteamericanos en la península.

ISBN: 978-84-09-35499-3

encontramos también en *A la española*, dando cuenta de la normalización de la cosificación de la mujer extranjera, como "fetichismo de la otredad". Aludimos a las palabras del teórico Muñoz Soro (2006) respecto a la cuestión referida: "En la España de aquellos años 60 y sin democracia, las inversiones foráneas eran atraídas por la fuerza del sol y la debilidad de la peseta" (p. 17). Además de lo mencionado, conviene prestar atención la lectura de género que se destila de la puesta en escena del deseo masculino en el metraje que nos ocupa, como propuesta televisiva que catalizará el capital erótico epocal representado en exclusividad desde una óptica masculina. Así lo afirma Ballesteros (2001): "las fantasías eróticas del hombre español se ven materializadas en una serie de películas, producidas y dirigidas desde el aparato institucional del Estado para calmar una condición nacional de escasez sexual, que empieza a ser crítica tras el 'boom' del turístico y la presión social y política del mundo exterior en los años 60" (p. 175).

Resulta de interés, que este carácter "fetichista de la diferencia" mostrará también su latencia a partir de cameos como el de Virginia García Moreno, natural de Vélez-Málaga y más conocida como la Sansona del Siglo XX. Ella, obedeciendo al despliegue interpretativo de la "mujer forzuda" como sujeto de la diáspora que el régimen del caudillo publicitará en el NO-DO constantemente, visibilizará una gestualidad interpretativa que parte de una subjetividad y demarcación no normativa, como mujer, gitana y ama de casa encomendada a levantar autobuses o doblar barras de hierro con su descomunal fuerza. En *A la española*, la actriz interpretará una adaptación rumbera y al español del tema "Strangers in the night" de Frank Sinatra, acompañado de imágenes que nos invitan a una reflexión sobre categorías estéticas tradicionalmente consideradas como excedentes, tal es el caso de "lo mórbido", "lo grotesco" o "lo monstruoso". En el fragmento encontramos a la protagonista precediendo un ambiente ferial y distendido, el paisaje de un parque de atracciones en pleno apogeo para el gozo de gigantes y cabezudos con ojos saltones, figuras de gallinas con la mirada perdida y la evidencia de un ambiente festivo. En tal enclave esperpéntico, destaca la figura de la Sansona doblando cucharas con las manos y cantando, captada mediante una angulación oblicua de la cámara en un plano contrapicado, focalizando el interés compositivo de la pieza visual en sus personajes inusitados: "y no sé sentirán extraños nunca más".

No podemos olvidar que la propia introducción del metraje, *A la española*, nos presentará a sus intérpretes y demás ejecutantes técnicos a partir de su exposición con la cabeza introducida en un photocall de souvenir por personajes aglutinados en la iconografía tradicional española (vírgenes, toreros, mujeres en faralae o chulapas, entre otros) dando cuenta de la latencia del fenómeno turístico y enlazando con la voluntad de causticidad, propia de la cultura beat importada del contexto anglosajón. Respecto al elenco de actores, como hemos elucidado durante este recorrido, podemos destacar que pese a ser constituir una propuesta explícita hacia las folclóricas y las portavoces de la canción española, también se incluirán otras figuras procedentes de la haute culture europea, tal es el caso de la actriz y coreógrafa Sandra Lebrocq. Esta tendencia sintonizará a su vez con la voluntad de dotar de un soporte institucional a prácticas de la cultura popular y con latencia en el inconsciente colectivo español. En consonancia con lo mencionado, esto constituirá una explícita declaración favorable a la "desacralización" del fenómeno artístico, como extracción de la experiencia estética del orden de los institucional y la rigidez de sus formas. Un ejercicio de reconfiguración de imágenes emblema y de dación de una nueva semántica, bajo las nuevas condiciones de vida, impuestas por la exigencia desarrollista en la península.

Para concluir, cabe incidir en las nuevas formas de vivir la españolidad a la que nos introducen las mujeres folclóricas protagonistas en nuestra pieza visual de referencia, apostando por la pervivencia de la tradición visual e iconográfica de la identidad de España, adaptada a los tiempos modernos. Rosa Morena, Maruja Garrido, Dolores Vargas o Sansona del Siglo XX, constituirán así rostros del empoderamiento que pese a estar todavía fuertemente demarcadas por la figura masculina, nos introducen a la tan requerida reflexión sobre las formas de expresión de la identidad nacional y su industria cultural, nuestro star-system autóctono importado de la coyuntura cultural anglosajona y de las nuevos sistemas de organización social, basadas en la realidad impuesta por las mitologías de consumo y el hecho cultural, modelado por los medios de producción en masa.

Otro de los fenómenos que constituirán la clave de bóveda para la comprensión de este cambio de rumbo en el seno de la vida cultural del país, será la aprobación en las cortes franquistas de la *Ley de Prensa e Imprenta* de 1966, más conocida como *Ley Fraga*, por la implicación del ministro en la redacción y posterior ejecución del ordenamiento jurídico. A partir de la referida disposición legal algunos investigadores trazarán una transformación en el seno del corpus de consumidores de los medios de comunicación, siendo la TV y la radio enfocados a la mass-media y a un público adscrito a las clases más populares y formatos como la prensa restringida mayoritariamente a una minoría

ISBN: 978-84-09-35499-3

lectora[4]. Por otro lado, resulta requerido recordar que este corpus jurídico será duramente criticado por sectores de diversa índole: desde el propio régimen orgánico, por considerarse un decreto orientado hacia una marcada tendencia al libertinaje y en contraposición, desde el sector periodístico, acusando ser un política dirigista, que asfixiaba la libertad de prensa y la opinión pública[5], bajo la exportación de una labor cosmética hacia el régimen, amable las potencias democráticas y el welfare europeo. Según indican sus investigadores:

> lo más característico de la televisión del franquismo fue su organización como monopolio de titularidad estatal, sin personalidad jurídica propia y excesivamente politizada [...] como ocurría en la gran mayor parte de países europeos, poseía un régimen de financiación similar al de la televisión comercial privada, basada en la publicidad. (Miguel Fernández, 2014, p. 23)

En este sentido, las protagonistas del metraje *A la española* serán personalidades extraídas de la vida artística del momento, ahora disputando una puesta en escena que procurará la resignificación en términos de cultura, a lo tradicionalmente considerado costumbrista u operador de las formas de lo español y la identidad nacional, tan diversa como su elenco de actrices: mujeres, gitanas, rumberas, folclóricas o musculosas.

El rol interpretativo de las folclóricas, constituye una cartografía de la España epocal en la que se mostrará un desagüe paulatino de la lógica del Movimiento hacia nuevas formas de experimentación de la autodeterminación individual, así como una introducción al debate de las agencias políticas: siendo las rumberas portavoces del haber de la década de los sesenta, impregnado por la convulsión política, económica y social de los años precedentes a la muerte del caudillo, donde ya cabe diagnosticar un desagüe parcial de la lógica nacional católica: "Franco era el padre odiado que posee y torna en madrastra a una madre España adorada y pérdida" (Vilarós, 2018. p. 65). *A la española* supone hoy más que nunca un subtexto visual para la comprensión del proceso de resituación de la identidad y la performatividad en el seno del imaginario costumbrista español, una revisión en clave de género al devenir histórico de los acontecimientos, para la comprensión de nuestra realidad social y cultural contemporánea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguilera Cerní, V. (1966). *Panorama del nuevo arte español*. Ediciones Guadarrama.

Ballesteros, I. (2001). *Cine (ins)urgente: textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Fundamentos.

Calvo Serraller, F. (1998). "Painting while awake" surrealisms in the 1930 's [Conferencia]. Madrid: Fundación Juan March.

Fuentes Vega, A. (2017). *Bienvenido Mr. Turismo. Cultura del boom en España*. Cátedra.

Miguel Fernández, L. (2014). *Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975)*. Ediciones Universidad Salamanca.

Muñoz Soro, J. (2018). Dictadura modernizante, (seudo)opinión pública y dualismo cultural en la España de los años sesenta" *Cercles: revista d'història cultural*, (21), 67-100.

Vilarós, T. M. (2018). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Siglo XXI.

FILMOGRAFÍA Y REFERENCIAS SONORAS

Barba Masagué, C. (Director). (1963). *Espanya is different*. [Documental etnográfico]. Autoproducción.

_____(1964). *Aspectes i personatges de Barcelona*. [Documental etnográfico].

[4]Podemos encontrar estudios sobre esta tesis en obras como Muñoz Soro, J. (2018). Dictadura modernizante, (seudo)opinión pública y dualismo cultural en la España de los años sesenta. *Cercles: revista d'història cultural*, (21), 67-100.
[5]Entre otros, cabe destacar eventos censores como la clausura por el régimen de *Diario Madrid* alegando una financiación irregular, la judicialización y encarcelación de varios periodistas (el caso Huertas) o el secuestro del Santa María en el marco de la Operación Dulcinea.

ISBN: 978-84-09-35499-3

Autoproducción. Lazaga, P. (Director). (1975). *Tres suecas para tres Rodríguez* [Película]. Argumento Films.

Lazaga, P. (1975). *Tres suecas para tres Rodríguez* [Película]. Argumento Films, Rafael Vázquez Fajardo.

Lazarov, V. (Director). (1971). *Es mi hombre*. A la española. [Documental]. TVE.

Moreno Sanz, J. [Los Salvajes]. (1967). Las Ovejitas [Canción]. En *Las Ovejitas*. Regal.

ISBN: 978-84-09-35499-3

5. Turismo, televisión y espontaneidad: modernidad en el estrellato femenino del desarrollismo

Lucía Rodríguez García de Herreros
Universidad Carlos III de Madrid
lucrodri@hum.uc3m.es

Resumen: *Varias actrices pasaron por la serie televisiva de documentales* Conozca usted España *(TVE, 1966-1969) en calidad de presentadoras, introduciendo al espectador en una ciudad o región y, asimismo, presentando el turismo como una actividad accesible a los españoles. Sus intervenciones muestran qué características potenció la televisión en un nuevo contexto de estrellato transmediático (cercanía, espontaneidad...). Además, a través del análisis de los capítulos en los que aparecen, se puede entender qué significados asociados a su figura particular fueron utilizados por la serie para ofrecer una imagen renovada de España: desde la frescura y modernidad proyectadas en artistas en su veintena como María José Alfonso, Sonia Bruno o Patty Shepard, hasta la experiencia y los matices de personalidades tan marcadas como las de Conchita Montes, María Dolores Pradera o Nati Mistral, pasando por Concha Velasco, Nuria Espert y Julia Gutiérrez Caba.*

Palabras clave: *turismo interno, televisión, TVE,* Conozca usted España.

Abstract: *Several spanish actresses appeared on the TV series* Conozca usted España *(TVE, 1966-1969) as hostesses, introducing the audience to a city or region and also presenting tourism as an affordable activity to Spaniards. Their interventions show what profile aspects were enhanced by television in a new context of transmedia stardom (such as being relatable). In addition, through the analysis of the episodes where they appear, it is possible to understand the meanings associated with their persona that were used by the series to offer a renewed image of Spain: from the freshness and modernity projected on artists in their twenties such as María José Alfonso, Sonia Bruno or Patty Shepard, to the experience and nuances of personalities as marked as those of Conchita Montes, María Dolores Pradera or Nati Mistral, including also Concha Velasco, Nuria Espert and Julia Gutiérrez Caba.*

Keywords: *domestic tourism, television, TVE,* Conozca usted España.

Introducción

Conozca usted España fue un programa emitido en TVE en la segunda mitad de los años sesenta. Se trata de una serie de documentales sobre ciudades, regiones o prácticas turísticas españolas, cada uno presentado por una celebridad que generalmente estaba ligada de algún modo al tema específico del capítulo. Desde el punto de vista del estrellato, el interés radica en que, al tratarse aparentemente de un formato de no ficción, las actrices que en algunos episodios aparecen como presentadoras lo hacen interpretándose a sí mismas, de modo que sus apariciones tienen algo de ambigüedad entre lo fílmico y lo extra fílmico.

En lugar de centrarnos en algunos aspectos muy importantes para el análisis de las estrellas como vestuario, gestualidad, etc. (Loyo, 2002, p. 8), analizaremos en especial el comentario en sus apariciones, porque, pese a estar guionizado, puede considerarse que entronca de forma muy evidente con lo que el productor de la serie entendió como explotación potencial y pertinente de la estrella a partir de su significado social.

También con lo que el público relacionaba con cada una de ellas en ese sentido. Por eso, además de los propios capítulos de la serie (accedidos mediante el archivo ARCA, del Departamento de Documentación de RTVE), también se han incorporado como fuentes artículos y cartas al director (fundamentalmente, de ABC a través de su hemeroteca digital y Teleradio a través de ARCA), que dan idea de la recepción de algunos episodios en prensa, puesto que no se pierde de vista que el consumo y la recepción mediática son aspectos centrales al analizar esos significados sociales de las

ISBN: 978-84-09-35499-3

actrices. A menudo esta perspectiva sirve para constatar que las estrellas no pueden reducirse únicamente a una personificación propagandística de valores predominantes en un determinado periodo, como apunta Shingler (2017, p. 14) a propósito de los trabajos de Dyer; o como más específicamente constata Benet (2017, p. 27) al abordar el caso de la España franquista.

Por otra parte, al focalizar en las dinámicas de explotación y consumo no se pretende infravalorar la agencia de estas actrices (York, 2013, p. 1330): más bien, la hipótesis es que desde instancias oficiales (TVE, el Ministerio de Información y Turismo) se buscó instrumentalizar significados puestos en circulación por dichas intérpretes en campañas, apariciones y filmes previos. La percepción por parte de la audiencia de que esas actrices no eran entes pasivos es, de hecho, una de las razones que probablemente empujaron a la oficialidad a querer encarnar ciertos valores en ellas para renovar la imagen del país, operación desplegada tras la campaña "XXV Años de Paz" y en torno a ella. Así, se tienen muy en cuenta los análisis de las estrellas como fuentes de significado connotadas en clave nacional y nacionalista, como los de García Carrión (2016). *Conozca usted España* puede, por momentos, encuadrarse en el ámbito del audiovisual llamado "útil" (Wasson y Acland, 2011), por lo que tiene de serie didáctica y de campaña de promoción: su objetivo era promover el turismo de los españoles por España.

Además, al focalizar en las dinámicas de explotación y consumo no se pretende infravalorar la agencia de estas actrices (como critica York, 2013, p.1330): más bien, la hipótesis es que desde instancias oficiales (TVE, el Ministerio de Información y Turismo…) se buscó instrumentalizar significados puestos en circulación por dichas intérpretes en campañas, apariciones y filmes previos.

La percepción por parte de la audiencia de que esas actrices no eran entes pasivos es, de hecho, una de las razones que probablemente empujaron a la oficialidad a querer encarnar ciertos valores en ellas para renovar la imagen del país, operación desplegada en torno a la campaña "XXV Años de Paz". Por este motivo no podemos dejar de lado en este caso los análisis de las estrellas como fuentes de significado connotadas en clave nacionalista, como los de García Carrión (2016). Conozca usted España puede, por momentos, encuadrarse en el ámbito del audiovisual llamado "útil" (Wasson y Acland, 2011), por lo que tiene de serie didáctica y de campaña de promoción: su objetivo era promover el turismo de los españoles por España.

Por otra parte, puede leerse ese intento de apropiación en paralelo al intento de José María García Escudero, director general de Cinematografía del periodo, de promover a una nueva generación de directores de la Escuela Oficial de Cinematografía para modernizar la imagen de España, intento citado por buena parte de la historiografía del periodo como Torreiro (2009) y Zunzunegui (2005), sobre todo porque esos eran los realizadores detrás de muchos de los capítulos del programa que se va a tratar: Mario Camus, Pedro Olea, José Luis Borau, Claudio Guerin Hill…

Por lo expuesto en los dos párrafos anteriores, la aparición de actrices en esta serie no puede realizarse en idénticos términos a los utilizados para el cine. Mientras que los procesos asociados a los filmes de ficción permiten interpretaciones más abiertas, consideramos justificado considerar que hay claves para este programa que son descarnadamente políticas, ya que la propuesta de investigación en torno al cine útil suele articularse en torno a tres preguntas: quién financia/promueve, con qué motivo se realiza y qué usos se da a la película (Elsaesser, 2009, p. 23).

El contexto de *Conozca usted España*

Conozca usted España es una serie de cincuenta capítulos de media hora emitidos entre 1966 y 1969, cuyo objetivo principal era promover el turismo de los españoles por España. Fue una de las producciones propias de TVE más ambiciosas hasta esa fecha, y alcanzó en prime time cifras de audiencia en torno a los 4.265.000 espectadores, según recoge Manuel Palacio (2008, p. 70).

Cada capítulo lo presentaba un famoso que tenía relación con dicha ciudad o región, como pretendiendo aportar una cierta perspectiva emicista. Hay que decir que también, en muchos casos, los directores tenían relación con la ciudad que se mostraba. La serie la coordinaba Salvador Pons, a la sazón principal responsable del aún embrionario segundo canal de TVE y anteriormente Jefe de Propaganda y Publicidad de la Subsecretaría de Turismo. Este último detalle da idea de hasta qué punto era prescindible la intervención directa de dicha Subsecretaría para conseguir un programa funcional a los intereses propagandísticos del turismo español.

ISBN: 978-84-09-35499-3

Existen testimonios de que se daba cierta libertad a los directores (Palacio, 2000, p. 33) de cada episodio, excepto en una única cuestión: a todos ellos se les imponía un famoso, que iba a "presentar" el documental. Es decir, la aparición de ciertas actrices constituye un elemento calculado desde arriba, no autoral.

Entre las celebridades que aparecieron en este programa las actrices no son mayoritarias. Se analiza a continuación la presencia de solo nueve actrices en un total de cincuenta episodios, casi todos con un presentador diferente. Sin embargo, las actrices sí son mayoritarias dentro del total de mujeres que presentan algún capítulo, un predominio que se corresponde con su propia posición en una industria cinematográfica en la que eran poco visibles los nombres femeninos en otros perfiles profesionales (Sánchez, 2018).

Por el contrario, entre los hombres hay directores como Edgar Neville, músicos como José Iturbi, e incluso toreros como "El Cordobés", cocineros como Cándido, o políticos, como José María de Areilza, pero apenas actores. La presencia de mujeres presentadoras no es del todo equivalente a la de los hombres. Ellos, por lo general, hacen intervenciones más localizadas y breves. Pocas veces los hombres interactúan con los lugares visitados o participan de lo que se muestra, es decir, pocas veces dan el salto desde el papel de autoridad a un papel más cercano. Solo "El Cordobés" ejerce de anfitrión en un sentido pleno. En cambio, las actrices locutan casi siempre todo el guión, y adoptarán mayoritariamente en estos documentales lo que Nichols (2013) y otros han llamado modo performativo: en definitiva, harán turismo junto al espectador.

Las actrices en *Conozca usted España* y su recepción

Presentaron capítulos Patty Shepard, Sonia Bruno, María José Alfonso, Concha Velasco, Nuria Espert, Julia Gutiérrez Caba, Nati Mistral, María Dolores Pradera y Conchita Montes. Se han ordenado por edad, puesto que el análisis de sus apariciones invita a subrayar ese aspecto, como se va a desarrollar a continuación, y nos permite clasificarlas en tres grupos: nacidas en los 40, en los 30, o antes.

Actriz	Capítulo	Director	Guion	Fecha de estreno
Patty Shepard	Tierra de Alicante	José Luis Borau	-	18-7-69, 21.00 h, La 2
Sonia Bruno	Zaragoza es algo más	José Luis Borau	Lola Aguado, José Luis Borau	13-4-67, 23.00 h, La 1
María José Alfonso	Salamanca	Ramón Masats	Luis Cortés	14-9-67, 23.00 h, La 1
Concha Velasco	Por tierras de Valladolid	César F. Ardavín	Miguel Delibes	16-12-66, 23.15 h, La 1
Nuria Espert	Las Ramblas	Ramón Masats	Gonzálo Suárez	6-5-66, 23.00 h, La 1
Julia Gutiérrez Caba	El Escorial	Enrique Llovet	Enrique Llovet	8-6-67, 23.00 h, La 1
Nati Mistral	La Mancha	Pío Caro Baroja	Eladio Cabañero	26-8-66, 23.00 h, La 1
María Dolores Pradera	Lección de Toledo	José Luis Borau	Miguel Rubio, José Luis Borau	11-11-66, 23.15 h, La 1
Conchita Montes	Por los caminos de España. Albergues y paradores	José Luis Borau	Miguel Rubio, José Luis Borau	9-9-66, 23.00 h, La 1

Tabla 1. Actrices presentadoras en la serie de TVE *Conozca usted España* (1966-1969). Elaboración propia; fuentes: archivo ARCA de RTVE y Hemeroteca *ABC*.

ISBN: 978-84-09-35499-3

Puesto que nos hemos apoyado sobre todo en el comentario, cabría plantearse si es más determinante quién firma el guion que las características de las actrices. Sin embargo, se puede argumentar que, por ejemplo, los capítulos de Sonia Bruno, María Dolores Pradera, Conchita Montes, y, adivinamos, Patty Shepard, los firma todos (en solitario o en compañía) José Luis Borau, con resultados bastante diferentes entre sí. Es plausible considerar, por tanto, que la presencia de determinada actriz constituye un rasgo más importante con relación al mensaje que se transmite.

- *Actrices nacidas en los años 40:*

En el caso de este grupo, un rasgo determinante para ser elegidas como presentadoras fue precisamente la edad: su juventud facilitaba el presentarlas como modernas. Al ser actrices menos consolidadas que las mayores, se promovió la inclusión de pequeños gags en los que se reían de sí mismas o dialogaban con la cámara. Sus intervenciones pasaron relativamente desapercibidas en las publicaciones de prensa que hemos analizado más exhaustivamente.

Patty Shepard era una modelo que había hecho algunos pequeños papeles de cine, aún no era la musa del terror que fue después. Como hija de un militar desplazado a Torrejón, y, por tanto, medio estadounidense, era perfecta para proyectar la idea de modernidad a través de la mímesis con lo extranjero, es decir, para proyectar una identidad dual. Esto es clave puesto que ella presenta Alicante en calidad de propietaria de una segunda residencia vacacional, un punto de vista que invita al espectador español (habitualmente, autoidentificado como visitado) a identificarse con la mirada del turista (visitante). Por eso, el guion incorpora algunos tópicos propios de la mirada turística, como por ejemplo la búsqueda del primitivismo: Shepard afirma que en la Costa Blanca "la vida ha sido, hasta hace muy poco tiempo, somnolienta, feliz".

Por su parte, María José Alfonso presenta un capítulo sobre Salamanca en el que aparece como proclive al juego, a lo performativo y los gags. Por ejemplo: tras mostrar la Universidad de Salamanca, encontramos a Alfonso en una pequeña habitación, estudiando sobre un flexo, "haciendo de" estudiante; cuando se levanta y hace el amago de desnudarse para ir a acostarse, repara en la presencia de la cámara y la echa.

Es un poco parecida la imagen que se nos da de Sonia Bruno en el capítulo sobre Zaragoza: un modelo femenino en el que cabe la informalidad. Contrapónganse los bailes de la Sección Femenina y su seriedad al intento más bien torpe de Bruno de bailar una jota, con toda la gestualidad del juego. Ese juego mimético es característico de cierto tipo de turista, igual que la torpeza, aquel turista "prepared playfully to accept a cultural product as authentic, for the sake of the experience" (Cohen, 1988, p. 377). Bruno establece en este punto una complicidad con el espectador a base de mirar a cámara con gesto divertido, como sorprendida de su incapacidad.

- *La generación nacida en los años 30*

Las actrices que por edad encontramos en esta franja, con carreras más consolidadas, tienen la difícil tarea de mostrarse al mismo tiempo como voces autorizadas y mujeres modernas, algo que en ocasiones no terminó de entenderse entre público o crítica.

Concha Velasco, en el capítulo sobre Valladolid, también tiene un momento informal, análogo a los de Sonia Bruno o María José Alfonso, cuando invita al espectador a probar una hogaza de pan pero es incapaz de partirla, y termina mirando fuera de campo, riéndose. Es interesante que se haya mantenido en el metraje ese momento cercano a la estética de la toma falsa.

Por otro lado, junto a esa "frescura", en el capítulo de Concha Velasco sobre Valladolid es difícil olvidar la autoría del guion, firmado por Miguel Delibes, con algunas sentencias tan contundentes como por ejemplo: "Valladolid, lo mismo que Castilla con sus hombres, hace sus monumentos y los gasta". A propósito de esa mezcla de guion recio y locutora joven, el crítico Enrique del Corral escribió:

> Macizo de buena literatura castellana. [...] Esos hombres y esas tierras radicalmente españolas. Un guion así, con un "diálogo" como el de "Por tierras de Valladolid" no podía, no debía tener el soporte de una voz blanca. Fue, a nuestro juicio, la mácula de este espacio que requería otra voz. La de Dicente, la de Fernando Rey... Había, a nuestro juicio, evidente divorcio entre la letra y el espíritu del guion de Miguel

ISBN: 978-84-09-35499-3

> Delibes y su gentil locutora, la admirable Conchita Velasco, cuyo timbre desentonaba, a veces *(del Corral, 1967, p. 96*).

Ese comentario parece advertirnos de que, si bien el prototipo de actriz moderna es perfecto para introducir al espectador en el mundo del turismo, quizá no lo es tanto para referirse a las bondades de Castilla, habitualmente interpretadas en el franquismo como singularmente viriles y esencia de España. Sirva esto como recordatorio de que lo moderno (y, desde luego, lo femenino) no es leído siempre por el público de la época como algo transversal, sino como algo circunscrito a determinados espacios, cuerpos y discursos, que pueden desentonar si se salen de sus límites.

Por su parte, Nuria Espert, en su presentación sobre Las Ramblas de Barcelona, tuvo una acogida ambivalente: del Corral, que en general critica el capítulo, considera que "lo mejor de "Las Ramblas" fueron los comentarios de Nuria Espert, el tono con que los dijo y su evidente sencillez y naturalidad ante la cámara" (*1966a, p. 109)*; pero algún televidente consideró en las Cartas al Director de *ABC* que "para colmo, nuestra bella actriz Nuria Espert sacó a relucir sus extraordinarias dotes de "trágica", sí adecuadas para interpretar a Esquilo, absurdas en su gestión como presentadora" (Jalón, 1966, p.75). De algún modo, se da, así, el fenómeno inverso al detectado respecto a Velasco, aunque los motivos de fondo para la fricción son, sin embargo, similares (las tensiones derivadas de ubicar un discurso o tono elevado y no frívolo, sobre temas ajenos al ámbito doméstico, en boca de una mujer joven).

Ciertamente, la de Espert es una intervención estilizada, algo coherente con su larga trayectoria teatral. El capítulo, compuesto en forma de sinfonía urbana, contiene una singularidad en su locución: en algunos momentos, Espert usa discurso directo para describir los ambientes de la ciudad. En el Liceo, pone voz a los asistentes ("antes se servía mejor en el buffet, se dice siempre"), y en la Boquería, a las tenderas ("Nena, que no vols res avui?"). Esto hace que comparta con el capítulo de Velasco un deje puntual de ironía, que, como hemos visto, no siempre fue bien recibido en boca de estas mujeres jóvenes.

Por último, en el capítulo "El Escorial", estrenado meses después de los de Velasco y Espert, Julia Gutiérrez Caba mantuvo un perfil neutro que no despertó menciones críticas en la prensa. Consideramos este capítulo excepcional dada la naturaleza singular del enclave que se presenta, tan cargado de connotaciones como lugar de memoria (se puede consultar al respecto la descripción de Tranche y Sánchez-Biosca (2000) para el caso del NO-DO). La actriz acompaña toda la visita, pero apenas emplea la primera persona para asegurar que prefiere la austeridad del "mundo severo" de Felipe II a las salas más recargadas, y califica la llegada de turistas de "invasión", expresión frecuente en la época. Comparte, por tanto, rasgos con la generación posterior, como se desarrollará a continuación.

- *Generación de nacidas en los años 20 o 10*

Las actrices nacidas antes de la Guerra tienen apariciones mucho más contundentes, cercanas en ocasiones al tono de autoridad de los presentadores varones. Además, en ellas se harán especialmente importantes las connotaciones asociadas a su personalidad. Obtuvieron, en general, muy buenas críticas en sus apariciones.

Nati Mistral, artista abiertamente derechista, presentó el capítulo "La Mancha", pues por esas fechas ella estaba comenzando a interpretar la primera versión de "El hombre de la Mancha" que se hizo en Madrid. Mistral aparece ataviada con diferentes atuendos típicos: de campesina manchega, con mantilla… Encarna, así, la tradición: lo que se busca proyectar en este documental no es modernidad, sino más bien la pervivencia de una tierra de tradición inalterada, en la que el rito popular encaja con el espíritu del Quijote, que actúa como hilo conductor. En el contexto de *Conozca usted España*, hay que interpretar que se está presentando la otra cara de la moneda: en el discurso de muchas obras audiovisuales producidas durante los años del desarrollismo, la pervivencia de algunas "esencias" es condición sine qua non para una armónica asunción de la modernidad y el progreso.

María Dolores Pradera presenta un capítulo significativamente llamado "Lección de Toledo". La susodicha lección se refiere sobre todo a la mítica convivencia de las tres culturas religiosas, idealizada hasta el punto de que, insólitamente para una producción del franquismo, la llegada de los Reyes Católicos se lee con melancolía. Pradera afirma: "Isabel y Fernando quieren hacer de España un estado moderno tal y como el Renacimiento lo concebía. […] Toledo va a vivir grandes jornadas, las más espectaculares quizás. Pero en su espíritu algo ha empezado a resquebrajarse".

ISBN: 978-84-09-35499-3

Si estas ideas no estuvieran locutadas por y encarnadas en la presencia de una elegante María Dolores Pradera, es decir, si no estuvieran presentadas como un punto de vista sino como una visión absoluta (la de la voz en off), quizá hubieran resultado polémicas. Y es que la Ley de Libertad Religiosa impulsada por Manuel Fraga en aquellos años, a la cual parece referirse veladamente la esencia del guion de este capítulo, salió adelante con no pocas enmiendas y críticas, por parte sobre todo de los sectores más católicos del Régimen. Una actriz y cantante como Pradera, con tono grave y sobrio y con participación en películas que habían enfrentado problemas con la censura (*Embrujo* (Serrano de Osma, 1949), *Vida en sombras* (Llobet Gràcia, 1947) podía resultar creíble como portavoz de un incipiente espíritu de tolerancia.

En ABC, del Corral alabó sin ambages este capítulo, destacando “la espléndida dicción de María Dolores Pradera; su sencillez y fotogenia” (1966b, p. 116).

Tuvo también buenas críticas Conchita Montes, tanto en ABC (Tic, 1966) como en Teleradio (J.C., 1966). Su aparición tiene un tono muy diferente a las de Mistral y Pradera: interpela directamente al espectador con un tono más coloquial.

La audiencia acompaña a Montes, que conduce por la carretera; y en los paradores, en los que se encuentra con otras actrices (Lucía Bosé, María José Alfonso, Nuria Torray, etc.), su presencia se recrea mediante locución y cámara subjetiva, que adopta su supuesto punto de vista. El tono informal se convierte en necesario para el capítulo, porque es el que de forma más evidente busca la identificación del espectador. Montes afirma: “la estancia en el parador nos ayuda a hacernos una *culturita*”, consideración ciertamente modesta si se proyecta hacia ella misma, o bien: “yo ya he empezado a conocer España. Ahora le toca a usted”. El espíritu decidido y determinado, así como la curiosidad intelectual, caracterizan la aparición de Montes, por lo que también en este caso se hace pertinente tener en cuenta su trayectoria previa.

Conclusión

Si buscamos una estrategia que unifique las intervenciones de estas actrices tan diferentes, hay una sobresaliente: la búsqueda de cercanía con el espectador, generalmente mediante la naturalidad. Esa naturalidad se puede considerar un registro apropiado para un formato documental, y, sobre todo, para un medio como la televisión. Quizá pueda argumentarse que, desde su implantación, la televisión es un medio que promueve la cercanía y complicidad de las estrellas con el público: por extensión, quizá la versatilidad debe verse acompañada de la accesibilidad como rasgo para las estrellas transmediáticas.

Por otra parte, para sacar conclusiones más específicas, quizá sea interesante afinar un poco por edades. Las actrices de menor edad aparecen generalmente menos individualizadas, y más identificadas con una juventud que quiere conquistar el espacio público y mediático con un espíritu informal y unos ideales hedonistas acordes con el desarrollo económico.

Las actrices en la treintena, como Concha Velasco (sin duda, la más indudablemente situada dentro del *star system* español de la época), sirven como ejemplo de las contradicciones y tensiones que se están viviendo en este proceso de renovación de la imagen del país: la crítica y la audiencia son reacias a aceptar tonos solemnes o discursos intelectuales (y no sentimentales) que versen explícitamente sobre la nación cuando proceden de mujeres jóvenes, sugiriendo así que la nueva imagen que las instituciones quieren vender debería estar confinada en determinados ámbitos, como el turismo, pero no llegar más allá.

Por último, la serie sí aprovecha la experiencia y la imagen de las actrices nacidas antes de la Guerra, respetando sus perfiles más o menos intelectuales; más o menos proclives al régimen, etc. Ellas fueron las que cosecharon mayor éxito de crítica en la serie, y las que encarnaron con más éxito guiones delicados, cuyo fondo a veces apela a novedades políticas de cierto calado, como vimos en el caso de Pradera. Sin ser los mayores estandartes de las numerosas novedades sociológicas de los sesenta, sí presentan de forma contundente algunas características muy apreciadas de cara al gran objetivo televisual de la década de generar cohesión social incorporando una imagen renovada del país que Rueda Laffond (2018) ha relacionado con la idea de “nacionalismo banal”: características como espíritu crítico y curiosidad intelectual, iniciativa, tolerancia, y, al mismo tiempo, respeto a la tradición.

ISBN: 978-84-09-35499-3

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benet, V. (2017). Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes. *Comparat/ive Cinema*, *V* (10), 26-3 https://raco.cat/index.php/Comparativecinema/article/view/3297255.

Cohen, E. (1988). Authenticity and commoditization in tourism. *Annals of Tourism Research*, *15*, 371-386.

Elsaesser, T. (2009). Archives and Archaeologies. The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media. En V. Hediger; P. Vonderau. (Eds.). *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media* (p. 19-34). University Press.

García Carrión, M. (2016). Españoladas y estereotipos cinematográficos: algunas consideraciones sobre su recepción en la España de los años veinte. Ib*eric@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, (10), 123-135. https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2017/02/Pages-from-Iberic@l-no10-automne-2016-Final-8.pdf

Loyo, H. (2002). Las estrellas y los deseos femeninos bajo la mirada de la historia: el caso de Marlene Dietrich. *Secuencias: Revista de historia del cine*, (15), 18-31. http://hdl.handle.net/10486/3880

Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. UNAM.

Palacio, M. (2008). *Historia de la televisión en España*. Gedisa.

Palacio, M. (2000). Ramón Masats y la televisión. En J. Cerdán (Ed.). *Ramon Masats: Iberia inèdita* (pp. 30-40). La Fàbrica de Cinema Alternatiu.

Rueda Laffond, J.C. (2018). La televisión, símbolo del desarrollismo franquista: Algunas claves de interpretación. *Cercles. Revista d'Història Cultural* (21), 101-129. https://doi.org/10.1344/cercles2018.21.1004

Sánchez Rodríguez, V. (2018). Perfiles profesionales de las actrices del cine español del desarrollismo (1959-1975). *Vivat Academia. Revista de Comunicación*, (142), 19-37. https://doi.org/10.15178/va.2018.142.19-37

Shingler, M. (2017). Los star studies en Europa. *Comparat/ive Cinema*, *V* (10), 9-16.

Torreiro, M. (2009). ¿Una dictadura liberal? (1962-1969). En R. Gubern. (Ed.). *Historia del cine español* (p. 295-340). Cátedra.

Tranche, R.; Sánchez-Biosca, V. (2000). *NO-DO: El tiempo y la memoria*. Cátedra.

Wasson, H. y Acland, C. (2011). Introduction. Utility and cinema. En H. Wasson y C. Acland (Eds.). *Useful cinema* (p. 1-17). Duke University Press.

York, L. (2014). Star Turn: The Challenges of Theorizing Celebrity Agency. *The Journal of Popular Culture*, *46*(6), p.1330-1347. https://doi.org/10.1111/jpcu.12091

Zunzunegui, S. (2005). Llegar a más. El cine español entre 1962 y 1971. En J. L. Castro de Paz: J. Pérez Perucha. y S. Zunzunegui. (Eds.), *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939-2000)* (p. 130-177). Vía Láctea.

FILMOGRAFÍA

Borau, J.L. (Dir.). (1969). Tierra de Alicante [Episodio de serie de televisión]. En S. Pons (Productor ejecutivo), *Conozca usted España*. TVE.

Borau, J.L.; Aguado, L. (Guion.) y Borau, J.L. (Dir.). (1967). Zaragoza es algo más [Episodio de serie de televisión]. En S. Pons (Productor ejecutivo), *Conozca usted España*. TVE.

Borau, J.L.; Rubio, M. (Guion.) y Borau, J.L. (Dir.). (1966). Lección de Toledo [Episodio de serie de televisión]. En S. Pons (Productor ejecutivo), *Conozca usted España*. TVE.

ISBN: 978-84-09-35499-3

Borau, J.L.; Rubio, M. (Guion.) y Borau, J.L. (Dir.). (1966). *Por los caminos de España*. Albergues y Paradores [Episodio de serie de televisión]. En S. Pons (Productor ejecutivo), *Conozca usted España*. TVE.

Cabañero, E. (Guion.) y Caro Baroja, P. (Dir.). (1966). La Mancha [Episodio de serie de televisión]. En S. Pons (Productor ejecutivo), *Conozca usted España*. TVE.

Cortés, L. (Guion.) y Masats, R. (Dir.). (1967). *Salamanca* [Episodio de serie de televisión]. En S. Pons (Productor ejecutivo), *Conozca usted España*. TVE.

Delibes, M. (Guion.) y Fernández Ardavín, C. (Dir.). (1966). Por tierras de Valladolid [Episodio de serie de televisión]. En S. Pons (Productor ejecutivo), *Conozca usted España*. TVE.

Llobet-Gràcia, Ll. (Director). (1948). *Vida en sombras* [Película]. Castilla Films.

Llovet, E. (Guion.) y Llovet, E. (Dir.). (1967). El Escorial [Episodio de serie de televisión]. En S. Pons (Productor ejecutivo), *Conozca usted España*. TVE.

Suárez, G. (Guion.) y Masats, R. (Dir.). (1966). Las Ramblas [Episodio de serie de televisión]. En S. Pons (Productor ejecutivo), *Conozca usted España*. TVE.

Serrano de Osma, C. (Director). (1947). *Embrujo* [Película]. Producciones Boga.

HEMEROTECA

Del Corral, E. (8 mayo 1966). Eso no es televisión. *ABC Madrid*, p. 109.

Del Corral, E. (13 noviembre 1966). Lección de Toledo. *ABC Madrid*, p. 116.

Del Corral, E. (8 enero 1967). Valladolid. *ABC Madrid*, p. 96.

Jalón, L. (18 mayo 1966). Conozca usted España. *ABC Andalucía*, p. 75.

J.C. (26 septiembre 1966). Un éxito de “Conozca usted España”. *Teleradio*, p. 6.

Tic (16 septiembre 1966). Pantalla semanal. *ABC Andalucía*, p. 47.

ISBN: 978-84-09-35499-3

6. From Concha Pérez to Lola Montes, from Cosmopolitanism to Nationalism: the Reinventions of Conchita Montenegro.

David Melville Wingrove MA BFI Cert
University of Edinburgh – Centre for Open Learning
dwingrov@exseed.ed.ac.uk

Resumen: *Conchita Montenegro (1911-2007), la primera actriz española que se convirtió en una gran estrella del cine internacional, trabajó en Hollywood, Francia, Italia, Brasil y Argentina, casi siempre como una exótica y glamorosa mujer fatal. A su regreso a España durante la Segunda Guerra Mundial, su imagen tuvo que reinventarse para adaptarse a los dictados ideológicos del régimen franquista. El cambio de su personaje en la pantalla —de "liberal" a "conservador" y de cosmopolita a nacional— dice mucho sobre los conflictos ideológicos del cine español de los años 40.*

Palabras clave: *cine mudo, Hollywood, exotismo, coproducciones, Francia, Italia, América Latina, cosmopolita, nacionalismo, propaganda*

Abstract: *The first Spanish actress to become a major international film star, Conchita Montenegro (1911-2007) worked in Hollywood, France, Italy, Brazil and Argentina, most often as an exotic and glamorous femme fatale. On her return to Spain during World War II, her image required a degree of reinvention to fit the ideological dictates of the Franco regime. The change in her screen persona —from 'liberal' to 'conservative' and from cosmopolitan to national— says a great deal about the ideological conflicts in Spanish films of the 40s.*

Keywords: *silent cinema, Hollywood, exoticism, co-productions, France, Italy, Latin America, cosmopolitan, Nationalism, propaganda*

"Famous? Couldn't you find anything better than that?"
(Conchita Montenegro, *Lumières de Paris*, 1938)

Conchita Montenegro was an illustrious international star and almost nobody has ever heard of her. That sounds like a contradiction. But then maybe contradiction was at the heart of everything Conchita Montenegro ever was. From her breakthrough role as Concha Pérez in *La Femme et le pantin* (Jacques de Baroncelli, 1929) to her premature retirement after *Lola Montes* (Antonio Román, 1944) she was the Spanish actress of her day who embodied the ideal of a modern, sophisticated, cosmopolitan and sexually liberated woman. Fluent in five languages, she made films in Hollywood, France, Italy, Brazil and Argentina. Her belated return to Spain under General Franco was a choice wildly at odds with her earlier screen image. The shock could not have been greater if Marlene Dietrich had agreed to return to Germany and make films under the Nazis.

The mystery of her decision was compounded by her early withdrawal from films and her decades of silence and seclusion. From the day she retired in 1944 to her death in 2007, Conchita Montenegro gave only one interview (to the author José Rey Ximena) and refused all requests to appear in public. "For all intents and purposes," writes Jorge Pérez (2021), "Conchita Montenegro tried to disappear from the history of Spanish cinema, and she was quite successful for a long time" (p. 19). Only in the years since her death has there been a significant revival of interest in her life and work. Her life has even been fictionalised in two recent novels, *Mientras tú no estabas* by Carmen Ro (2017) and *Mi pecado* by Javier Moro (2018).

Her posthumous rebirth tells us something about the nature of film history. Far from being an objective record carved in stone, the story of film is a work in progress, a tale as fluid and as mutable as time itself. A star may spend decades in eclipse and then burst back into our consciousness with the force of a supernova. My own discovery of Conchita Montenegro came about through a chance

ISBN: 978-84-09-35499-3

encounter in the basement of Discos Balada in Barcelona, a VHS of *Ídolos* (1943) by Florián Rey that was on sale for two euros. Within seconds of putting the tape into the machine, I knew that I was watching a unique and indelible star presence.

A light romantic comedy with overtones of Nationalist propaganda, *Ídolos* marked the climax of Conchita Montenegro's (very brief) career as a 'national' Spanish star. Its heroine Clara Bell is a film star who has lost touch with her Spanish heritage while pursuing a career in Paris. Walking out on her glamorous but empty life, she goes on a voyage of discovery to her homeland. There she falls in love with a handsome bullfighter (Ismael Merlo). (Nobody in movies goes on holiday to Spain to fall in love with a plumber or a parking-lot attendant.) A lecherous producer gets jealous and ruins her career. Clara is reduced to the indignity of modelling clothes in a Paris dress shop. (That is the one job that will allow her to wear haute couture.) But the bullfighter comes to her rescue and Clara realises her destiny is to be a proud and patriotic Spanish housewife **[Figura 1]**.

[Figura 1] *Ídolos* (Florián Rey, 1943)

Dramatically and politically, *Ídolos* is every bit as absurd as it sounds. What makes it fascinating –apart from the star and her Cristóbal Balenciaga outfits– is the way it replicates in fictionalised form the return of Conchita Montenegro to Spanish cinema after years of working abroad. "Beautiful, lean and sophisticated," writes Valeria Camporesi (2014), "Montenegro was a suitable Latin substitute for a standard Hollywood actress" (p. 15). Yet her sophisticated and cosmopolitan image stood in direct opposition to the values that Spanish cinema under Franco worked so hard to promote. In order to re-import her back to her native land with any degree of success, the Spanish film industry had no option but to remodel and reinvent her. It helped that the Conchita Montenegro was already an expert at reinvention.

She was born Concepción Andrés Picado in San Sebastian but moved to Madrid as a child. In their teens, she and her sister Juanita attended the Opéra Ballet School in Paris and formed a dancing double act called "Las Dresnas de Montenegro." Their fame on stage led to small roles in Spanish films and both sisters appeared in the silent drama *Rosa de Madrid* (Eusebio Fernández Ardavín, 1927). But it was a French film that turned Conchita Montenegro into a global icon. *La Femme et le pantin* (Jacques de Baroncelli, 1929) was adapted from a then-scandalous novel by Pierre Louÿs. Published in 1898, *The Woman and the Puppet* tells of a stolid middle-aged bachelor and his fatal erotic obsession with a young dancer named Concha Pérez. Its author had been a close friend of Oscar Wilde and his young lover Lord Alfred Douglas –and to this day there are some who interpret it as a 'gay' story in thinly heterosexual disguise–.

But its theme of obsessive and destructive passion is in fact universal. The novel became a silent Hollywood film *The Woman and the Puppet* (Reginald Barker, 1920) with the opera star Geraldine Farrar. It has spawned three other famous film versions. *The Devil Is a Woman* (Josef von Sternberg, 1935) was made in Hollywood and starred Marlene Dietrich. *La Femme et le pantin* (Julien Duvivier, 1959) was a French film shot in Spain and starring Brigitte Bardot. *That Obscure Object of Desire* (Luis Buñel, 1977) was the last film of the veteran Spanish surrealist Luis Buñuel and cast two actresses –Carole Bouquet and Ángela Molina– as conflicting aspects of the capricious and enigmatic heroine. In 1994, when Conchita Montenegro declined to attend a gala screening of *La Femme et le pantin* at the San Sebastian Film Festival, it was in fact Molina who showed up in her place.

ISBN: 978-84-09-35499-3

If she remains the definitive incarnation of the role, that may have something to do with the specific cultural moment. The years 1928 and 1929 are a milestone in the cinematic history of the femme fatale. In Berlin at that time, Louise Brooks played Lulu in *Pandora's Box* (G W Pabst, 1928) and Marlene Dietrich played Lola-Lola in *The Blue Angel* (Josef von Sternberg, 1929). In London, Anna May Wong starred as the Oriental temptress Sho-Sho in *Piccadilly* (E A Dupont, 1929). What all of these women share with Concha Pérez is a lethal innocence and a disregard for pieties and taboos that is truly amoral. They do not scheme or manipulate like the classic silent era vamps. They sin on impulse because that is the most natural thing to do. They do not so much destroy men as allow men an opportunity to destroy themselves. It is not that they enjoy being bad; they are bad purely because they enjoy it.

Although she is barely 17 in *La Femme et le pantin*, Conchita Montenegro holds the screen with effortless ease. She is as frisky and as feral as a man-eating tiger cub. Her lover Don Mateo (Raymond Destac) has no hope of ever taming her. What makes the film erotic is the multiplicity of barriers between him and his desire for Concha. As Paola Cristalli (2020) writes:

> There is always something that stands between Don Mateo's gaze and the object of his attraction; first, the dividing glass window inside the train; then, during the first encounter at Conchita's house, a closed door and a candid arm appearing and stretching out, a curtain beyond which the profile of a nude body can be distinguished. (para 1)

Dancing in a smoky back room for an audience of salivating men, Conchita Montenegro became the first star in screen history to appear as a full-frontal nude. Her nudity easily predates that of Hedy Lamarr in *Extase* (Gustav Machatý, 1933) or Edwige Feuillère in *Lucrèce Borgia* (Abel Gance, 1935). Yet the scene is tantalising precisely because we do not see a direct shot of her naked body. She is a shadow cast on a wall, a silhouette glimpsed through a bead curtain, a reflection seen on the surface of an empty champagne bottle. Both literally and figuratively, she has become "that obscure object of desire" **[Figura 2].**

[Figura 2] *Juguete de una mujer* (*La Femme et le Pantin*, Julien Duvivier 1959)

This international succès de scandale brought Conchita Montenegro to the attention of Hollywood. She was put under contract by MGM, yet there was no way this most genteel of studios would ever let its young star dance nude in a seedy cabaret. They employed her chiefly in Spanish-language versions of films made initially in English, notably *De frente, marchen* (Edward Sedgwick, 1930) with Buster Keaton and *Sevilla de mis amores* (1930) directed by and starring Ramon Novarro. When at last they found her a star vehicle, it was a film a mouldy and moralistic South Sea island tale called *Never the Twain Shall Meet* (W.S. van Dyke, 1931). It starred Conchita as Tamea, a Polynesian girl of mixed race in love with a white man (Leslie Howard). Her first appearance sets the tone for most of what follows. Her French father tells Howard he is dying of leprosy and then introduces him to his daughter. She is not a woman but a beautiful and exotic disease.

The film flopped and MGM dropped her contract. But most of her later Hollywood roles follow the same pattern. In *The Cisco Kid* (Irving Cummings, 1931) she does an absurd Mexican hat dance with castanets while luring a bandido (Warner Baxter) to his doom; she crouches next to a gramophone in a pose that echoes the dog in the logo for "His Master's Voice". *In Laughing at Life* (Ford Beebe, 1933) she dances a sexy tango and tries but fails to seduce an American soldier of fortune (Victor

ISBN: 978-84-09-35499-3

McLaglen). "Is there anything wrong with me?" she asks him. "Am I poison?" The gringo gives her a condescending look. "Your merchandise is alright," he sneers. "But I'm not in the market."

Cast invariably as a sinister all-purpose exotic, the young star soon grew disenchanted. She found better roles in the low-budget films that were produced for Spanish-language markets. But as Núria Bou (2019) points out: "In Hay que casar al príncipe, En cada puerto un amor and Marido y mujer, the actress portrayed a Parisian, a Londoner and a New Yorker in Hollywood plots that erased the actress' nationality" (p. 159). Small wonder that one Spanish film magazine complained: "Conchita Montenegro Does Not Want To Be Spanish." Her role as a fiery Hungarian gypsy in the French-language version of *Caravane* (Erik Charell, 1934) did at least give her an outlet for her sense of mischief and fun. It is quite impossible to believe the hero (Charles Boyer) prefers a pallid aristocrat played by Annabella.

Can we be surprised if Conchita paid less attention to her movies than to her love life? After a passionate affair with the older (and married) Leslie Howard, she became romantically involved with another actor, the Brazilian tango star Raul Roulien –her co-star in *Granaderos del amor* (John Reinhardt, 1934) and *Asegure a su mujer* (Lewis Seiler, 1935)–. They married in 1935 and left Hollywood for Brazil. The film they made there (which Roulien also wrote and directed) was *O grito da mocidade* (1936). It is a charming if virtually plotless comedy-drama about interns in a hospital in Rio de Janeiro. Conchita plays a Spanish immigrant nurse who talks wistfully of her homeland and (poignantly) drops dead of consumption while carrying out a life-saving operation on her boyfriend's mother.

It was a role of greater substance than Hollywood had ever allowed her. The film was successful enough to spawn a Spanish-language remake shot in Argentina, *El grito de la juventud* (1939) which starred Montenegro and Roulien with an otherwise all-new supporting cast. But the marriage was short-lived and the couple divorced in 1939. By this time, Conchita was based once more in Europe and ready for a new reinvention.

With a Civil War raging in Spain, it was impractical for Conchita Montenegro to base herself in Madrid. Her sister Juanita had put her show business career on hold and become a driver for the Republican forces. (She would later go into exile and end her days in Brazil.) Nor did Conchita have any Spanish career to come home to. Her work abroad had not found favour in her homeland. "The actress's sensuality in France and Hollywood," writes Núria Bou (2019), "could not be celebrated in the conservative and religious context of commercial cinema under the Republic" (p. 159). Paris was a more viable option and she had appeared in the French film *La Vie Parisienne* (Robert Siodmak, 1936) in between her Hollywood and South American careers. It was a new film made in France, *Lumières de Paris* (Richard Pottier, 1938) that forged her new image as a glamorous international diva.

In this light musical starring Tino Rossi, she plays little more than a glorified cameo: a temperamental dancer with the gloriously unpronounceable name of Pénélopeia de Parquiacarca. She looks sensational in haute couture gowns and dances on a stage bedecked with enormous sequinned cacti and a giant white Mexican hat. In one frenzied diva rampage, she falls through a trapdoor in the stage and seems barely to notice. She is breathtakingly elegant and more than a little ridiculous, at once a goddess and a parody of one. We can only regret that an annoying trained seal gets more screen time than she does. On any but a purely literal level, Conchita Montenegro is the undisputed star of this film.

She won a leading role in *L'Or du Cristobal* (Jacques Becker and Jean Stelli, 1939) as La Rubia, a duplicitous showgirl who lures two unwary men (Albert Préjean, Charles Vanel) into a hunt for sunken treasure. If only World War II and France had not fallen to the Nazis, Conchita Montenegro might have been a major star in French films. It was history that forced her to seek alternate employment. It came in the form of a wholly unexpected offer from Spain. As Jorge Pérez (2021) explains:

> In 1940, CIFESA –the foremost production company in Spain until the mid 1950s– hired Conchita Montenegro as part of an ambitious attempt to create a star system similar to the Hollywood studio model…The idea was to use her as the star vehicle to sell the CIFESA brand abroad (p. 129).

She was based not in Madrid but in Rome, which the Franco regime saw as something of a safe haven. A whole mini-industry of Spanish-Italian co-productions soon sprang up there, employing stars and directors from both countries. Conchita Montenegro would star in three of these films: *El nacimiento de Salomé/La nascita di Salomé* (Jean Choux, 1940), *El último húsar/Amore di ussaro*

ISBN: 978-84-09-35499-3

(Luis Marquina, 1940) and *Yo soy mi rival/L'uomo del romanzo* (Mario Bonnard, 1940). She also made two that were purely Italian: *Melodie eterne* (Carmine Gallone, 1940) and *Giuliano de' Medici* (Ladislao Vajda, 1941).

These films exploited and perpetuated her image as a glamorous cosmopolitan diva. They gave the illusion of a leading Hollywood star –which Conchita had narrowly failed to become –making frothy divertissements for two unsavoury right-wing regimes. In *Melodie eterne* –an ultra-romanticised biopic of Mozart – she plays the archetypal 'bad sister' Aloisia Weber who tries to lure the composer (Gino Cervi) away from his loyal and long-suffering wife Constanze. In case we miss the point, the film climaxes with Aloisia in costume for her stage role as the "Queen of the Night" in Mozart's last opera "The Magic Flute". She is a vision in her tall powdered wig, her black lace gloves up to the shoulders and a black silk gown the size of a hot-air balloon. Yet on his deathbed, Mozart rejects Aloisia in favour of his wife **[Figura 3]**.

[Figura 3] *Melodie eterne* (*Eternal Melodies*, Carmine Gallone, 1940)

This is the morally edifying finale that any true Fascist production was obliged to have. In playing the woman as temptress, the woman as libertine, Conchita Montenegro embodied everything the new moral order was meant to disavow. This tension between the roles she played and the ideological context in which she played them would become only more problematic after Italy entered the war on the Axis side and the star relocated back to Spain. The film industry under Franco had gone into full-on propaganda mode, as if to justify –in retrospect– the brutality and bloodshed that had led to the Nationalist victory. The five films Conchita Montenegro made in Spain are all (broadly speaking) films of this type. Yet invariably, she plays a woman who cannot (or will not) play by the rules of the new regime.

The Civil War melodrama *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) cast her as Luisa, a Nationalist woman who does the unthinkable by falling in love with a Republican man (Ismael Merlo). Both the lovers are punished quite mercilessly for this infraction. In a lurid scene that blends the excesses of German Expressionism and Soviet propaganda, Luisa gets thrown into a Republican jail and raped by a brutal and grimy guard. We do not see the act itself. What we do see, in a bold ellipsis, is her terrified face before the assault and her traumatised and corpse-like expression just after it. Then she is shot and dumped into a mass grave. Her lover is shot too, but only after belatedly recognising the error of his ways. Yet even this was just a shade too left-wing for Franco's censors. *Rojo y negro* was pulled from distribution and banned after only a few weeks.

Far greater success greeted *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942). Conchita here plays Blanca, a White Russian ballerina left destitute in the streets of Odessa under the Bolsheviks. After killing a thuggish commissar who tries to rape her, she marries a Spanish sailor (José Nieto) because that is her only way to flee the country. In Spain she walks out on her marriage of convenience and becomes a star dancer –flouncing about in a black sequinned gown to the tune of a Chopin waltz–. But when the godless Republican government comes to power, she feels the claws of Bolshevik savagery reaching out once more to grab her. She reconciles with her cast-off husband and joins in the struggle to build a world safe from the Red Menace. Like the far more sophisticated *Ídolos*, this film is a

ISBN: 978-84-09-35499-3

parable of ideological redemption through fascism. Conchita Montenegro plays a woman who breaks the rules, but only in order to repent and reform at the last possible moment.

Her roles of the 40s are at once a summation and a negation of everything she had played up until that point. An amoral temptress turned virtuous housewife, a sultry exotic turned domestic icon, a cosmopolitan sophisticate turned apostle of conservative and nationalist values. In an unsettling case of "Life imitating Art", Conchita formed a close liaison with the man who would become her second husband, the Falangist diplomat Ricardo Giménez-Arnau y Gran. The last and most dramatic chapter in her story was still to be told.

After her success in *Boda en el infierno* and *Ídolos*, Conchita Montenegro would make only two more films. In *Aventura* (Jerónimo Mihura, 1944) she plays an amoral actress who lures a clean-living –and married– young peasant (José Nieto) away from his wife. She would end her career with *Lola Montes* (Antonio Román, 1944) a role whose iconic power is a rival to Concha Pérez in *La Femme et le pantin*. As she was making her final film, her life off screen took one of those turns that a Hollywood scriptwriter might reject as too far-fetched. In the spring of 1943, her one-time lover Leslie Howard arrived in Madrid. According to the story Conchita told the author José Rey Ximena –in an interview just before her death– he was on a mission from Winston Churchill to dissuade General Franco from joining World War Two on the side of the Nazis.

A flair for self-mythologizing is part of an actor's craft. It is risky to accept any film star as a definitive source when it comes to his or her own life. But at the time she gave her interview, Conchita Montenegro had spent six decades in seclusion and done everything in her power to avoid the public eye. Hence it seems unlikely that she told this story in the interests of anything other than truth. Using her connection with Giménez-Arnau, she was able (she claimed) to set up a meeting between Howard and Franco –one that was instrumental in keeping Spain neutral through the darkest days World War II–. After the meeting, Howard boarded a plane from Lisbon back to London on 1 June, 1943. His return flight was shot down by the Nazis over the Bay of Biscay. A year later, Conchita Montenegro cut all ties with her past, married Giménez-Arnau and went into seclusion for the rest of her life. She was possibly the only major film star who consciously wrote herself out of film history.

All of which makes the lavish folly of her final film seem oddly poignant. An absurdly opulent biopic of the 19th century dancer and courtesan, *Lola Montes* marks the apogee of Conchita Montenegro as a glamour icon. She too is an astute political player and the mistress of powerful and dangerous men, notably King Ludwig I of Bavaria (Jesús Tordesillas). "I'm not just a revolutionary," she boasts. "I'm a revolutionary who eats chocolates. And that's a very dangerous thing!" At the climax, the populace of Munich rises up in outrage over Lola's scandalous liaison with their sovereign. Hurling stones through the windows of her palace, they shatter the mirrors all around her. Blithely unruffled, Lola picks up a fragment and admires her exquisite reflection in a shard of glass. It is a moment that encapsulates 'camp' as defined by Susan Sontag (1994) –which, "even when it reveals self-parody, reeks of self-love" (p. 283) **[Figura 4]**.

[Figura 4] *Lola Montes* (Max Ophüls, 1955)

ISBN: 978-84-09-35499-3

One might argue that without the florid and flamboyant star persona of Conchita Montenegro, the tradition of camp in Spanish popular cinema –as embodied by such later stars as Sara Montiel and Carmen Sevilla– might never have existed in anything like its familiar form. It goes without saying that in the final five minutes, *Lola Montes* gives up her glamorous and decadent lifestyle and runs away with a patriotic Spanish officer (Luis Prendes) who has been pursuing her off and on since the start of the film. She has dazzled us with her wit, her glamour, her sophisticated and cosmopolitan allure –but only, in the end, the better to renounce them–. As for Conchita Montenegro, her retirement and her marriage to Giménez-Arnau may seem less like an episode from actual life than like a scene from any one of her later films, only tawdrily and rather depressingly replayed.

She left little behind her but a seductive and tantalising enigma. An icon of cinematic glamour who wound up as a woman nobody knew. A star who stepped down from the sky and made herself consciously and deliberately invisible. Our rediscovery of her life and work is complicated by a sense that it is not a thing Conchita Montenegro ever would have wanted. Her wish at the end was only to be forgotten. No matter that her image –on and off the screen– was unforgettable. For anybody who has ever felt trapped between the person they are and the person they long secretly to be, Conchita Montenegro may well be a sort of patron saint. Does it take a woman we can never truly know to allow us to know ourselves?

BIBLIOGRAPHY

Bou, N. (2019). Conchita Montenegro in Hollywood: Reception and Performing Style. In M. E. de las Carreras & J-C. Horak (Eds.). *Hollywood Goes Latin: Spanish-Language Cinema in Los Angeles*. FIAF.

Camporesi, V. (2014): 'Whose Films Are These?' Italian-Spanish Co-Productions of the early 1940s. *Historical Journal of Film, Radio and Television. June 2014*. Taylor & Francis. Routledge.

Cristalli, P. C. (2020). La Femme et le pantin. *Cinema Ritrovato di Bologna*. https://festival.ilcinemaritrovato.it/en/film/la-femme-et-le-pantin-2/

Louys, P. (2019). *The Woman and the Puppet* (translated by Jeremy Moore). London: Dedalus.

Moro, J. (2018). *Mi pecado*. Madrid: Planeta.

Pérez, J. (2021). Fashioning Spanish Film Stars: Balenciaga and Conchita Montenegro. In F. Fernández & M. T. Garcés (Eds.). *Fashioning Spain: From Mantillas to Rosalía*. Bloomsbury.

Ro, C. (2017). *Mientras tú no estabas*. Madrid: La Esfera de los Libros.

Sontag, S. (1994). *'Notes on Camp' in Against Interpretation*. London: Vintage.

FILMOGRAPHY

Arévalo, A. (Director). (1942). *Rojo y negro* [Film]. CEPICSA.

Barker, R. (Director). (1920). *The Woman and the Puppet* [Film]. Société des Cinéromans.

Baroncelli, J. de (Director). (1929). *La Femme et le pantin* [Film]. Société des Cinéromans.

Becker, J. & Stelli, J. (Directors). (1939). *L'Or du Cristobal* [Film]. Les Films Béril.

Beebe, F. (Director). (1933). *Laughing at Life* [Film]. Mascot Pictures.

Bonnard, M. (Director). (1940). *Yo soy mi rival* [*L'Uomo del Romanzo*]. CIFESA, Industrie Cinematografiche Artistiche Romane, Sovrania Film.

Buñuel, L. (Director). (1977). *That Obscure Object of Desire* [Film]. Greenwich Film Productions, Les Films Galaxie In-Cine Compañía Industrial Cinematográfica.

Charell, E. (Director). (1934). *Caravane* [Film]. Fox Film Corporation.

Choux, J. (Director). (1940). *Salomé* [*La nascita di Salomé*] [Film]. Stella, S.A., Duro Film.

ISBN: 978-84-09-35499-3

Cummings, I. (Director). (1931). *The Cisco Kid* [Film]. Fox Film Corporation.

Dupont, E.A. (Director). (1929). *Piccadilly* [Film]. British International Pictures.

Duvivier, J. (Director). (1959). *La Femme et le pantin* [Film]. Dear Film Produzione, Gray-Film, Progéfi, Société Nouvelle Pathé.

Dyke, W.S. van (Director). (1931). *Never the Twain Shall Meet* [Film]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Fernández Ardavín, E. (Director). (1927). *Rosa de Madrid* [Film]. Producciones Ardavín.

Gallone, C. (Director). (1940). *Melodie eterne* [Film]. Instituto Luce, ENIC.

Gance, A. (Director). (1935). *Lucrèce Borgia* [Film]. Compagnie du Cinema.

Machatý, G. (Director). (1933). *Extase* [Film]. Elektafilm, Televentures.

Marquina, L. (Director). (1940). *El último húsar* [Amore di ussaro] [Film]. Carlo Montuori.

Mihura, J. (Director). (1944). *Aventura* [Film]. CEPICSA.

Novarro, R. (Director). (1930). *Sevilla de mis amores* [Film]. Metro-Golden-Mayer.

Ophüls, M. (Director). (1955). *Lola Montes* [Film]. Gamma Films, Florida Films, Unionfilms.

Pabst, G.W. (Director). (1928). *Pandora’s Box* [Film]. Süd-Film.

Pottier, R. (Director). (1938). *Lumières de Paris* [Film]. Paris Film Production.

Reinhardt, J. (Director). (1934). *Granaderos del amor* [Film]. Producción Fox.

Rey, F. (Director). (1943). *Ídolos* [Film]. CIFESA, Sevilla Films.

Román, M. (Director). (1942). *Boda en el infierno* [Film]. Hércules Films.

Román, A. (Director). (1944). *Lola Montes* [Film]. Alhambra Films, Andalucía Films, Astoria Films.

Roulien, R. (Director). (1936). *O grito da mocidade* [Film]. D.F.B. Distribuidora de Filmes Brasileiros Ltda.

Roulien, R. (Director). (1939). *El grito de la juventud* [Film].

Sedgwick, E. (Director). (1930). *De frente, marchen* [Film]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Seiler, L. (Director). (1935). *Asegure a su mujer* [Film]. Fox Film Corporation.

Siodmak, R. (Director). (1936). *La vie parisienne* [Film]. Nero Films.

Sternberg, J. von (Director). (1929). *The Blue Angel* [Film]. Universum Film AG.

Sternberg, J. von (Director). (1935). *The Devil is a Woman* [Film]. Paramount Pictures.

Vajda, L. (Director). (1941). *Giuliano de’ Medici* [Film]. Sol Film.

ISBN: 978-84-09-35499-3

7. Conchita Montes: La otra cara del cine de cruzada

María Elena Soliño
University of Houston
Msolino@central.uh.edu

Resumen: *A diferencia de otras actrices de su época, que opacaban su inteligencia detrás de imágenes públicas glamurosas, Conchita Montes (Concepción Carro) destaca por su exhibición pública de una inteligencia sofisticada digna de su preparación como una de las pocas universitarias de su generación. Etiquetada como la musa de Edgar Neville, la participación de Montes en la primera película del género del cine de cruzada, Frente de Madrid (Neville 1939), supera un papel de mera inspiración. Por medio del personaje Carmen, la trama de Frente de Madrid incorpora experiencias de tiempos de guerra de la propia Montes, así como su carácter, provocando la especulación de que Montes haya contribuido a escribir el guión.*

Palabras clave: *cine de cruzada, Conchita Montes, Edgar Neville, mujer en el cine español*

Abstract: *In an era when most female movie stars hid their intelligence behind a glamorous public image, Conchita Montes (Concepción Carro) stood out for her open display of the intellectual sophistication one would expect from one of Spain's few university-educated women of her generation. Labeled Edgar Neville's muse, Montes's participation in Spain's first pro-francoist propaganda war film, Frente de Madrid (Neville 1939), extends beyond a mere inspirational presence. Through the addition of the character Carmen, the plot of Frente de Madrid incorporates some of Montes's own wartime experiences, as well as her personality, leading us to wonder how much of the script Montes may have written herself.*

Keywords: *crusade cinema, Conchita Montes, Edgar Neville, women in spanish cinema, women in spanish cinema*

Introducción

En una escena que parece de película, dos jóvenes de futuros prometedores se conocen en un tren. En semana santa de 1933 una estudiante joven llamada Concepción Carro conoce a un director que ya disfrutaba de cierto éxito en Hollywood —Edgar Neville—. Ella tenía diecinueve años y él era un hombre de treinta y tres, casado y con dos hijos, aunque en esa etapa de su vida Neville ya se había separado de su mujer. Pero de nuevo, como si un guión cinematográfico se tratara, parece que el flechazo del amor a primera vista llevará a una relación duradera y según quienes les conocieron, de verdadero amor entre nuestros protagonistas.

Carro, que usará el nombre artístico Conchita Montes, era una joven atípica para su época al ser una de las pocas universitarias españolas, licenciada en derecho por la Universidad Central de Madrid. Tras licenciarse, Montes continúa sus estudios en Vassar College, a las afueras de la ciudad de Nueva York. Una faceta importante de su educación es el viaje que hace en 1935 a Hollywood de la mano de Neville. Con su inteligencia y elegancia se siente a gusto en la meca del cine, donde se codea con los amigos de Neville, que había trabajado bajo contrato con la MGM produciendo guiones para las versiones en español de las películas del estudio. Después de la guerra civil la pareja, ahora ya consolidada como tal, trabaja en la primera película del género propagandístico que se llamaría cine de cruzada, la producción ítalo/española *Frente de Madrid* (1939). Edgar dirige el filme, que se produce en versión dual, en italiano y español, y Montes, sin previa experiencia como actriz, protagoniza la versión española con Rafael Rivelles y también la italiana con Fosco Giachetti. Sin embargo, ni el personaje interpretado por Montes, ni la actriz en su vida privada y profesional encajan en ese mundo de la posguerra que exigía un cine al servicio del franquismo, con un modelo de mujer pasiva, gobernada por sus emociones, y no por la inteligencia e independencia que serán las características de Montes, y que se transfieren a sus personajes, empezando por *Frente de Madrid*.

ISBN: 978-84-09-35499-3

No existen copias de la versión española de *Frente de Madrid*, pero los alemanes habían conservado la versión italiana, doblada al alemán y recuperada por Felix Monguilot Benzal en el Bundesarchiv -Filmarchiv de Berlín en 2005. La trama de *Frente de Madrid* combina guerra y romance. El mismo día que Carmen y Alfredo posan para un retrato, con Carmen vestida de novia, Alfredo debe acudir a la ciudad de Salamanca. El calendario marca 16 de julio de 1936, dos días antes del golpe militar que inicia la Guerra Civil. El suceso separa a los novios. Carmen se queda en un Madrid que se convierte en una ciudad sitiada, y Alfredo forma parte del ejército de los sublevados, sin poder regresar para la boda. Con ansias de visitar a Carmen, Alfredo acepta una misión como agente doble infiltrándose en la ciudad. En su ausencia, los milicianos han matado al padre de Carmen y ella evita un fin similar gracias a la intervención del padre de su asistenta, un anarquista desilusionado que saca a Carmen de una checa. Preocupado por ella, Alfredo intenta convencer a Carmen que salga de Madrid. Pero ella forma parte de la quinta columna, trabajando de espía para facilitarles datos a los nacionales. Alfredo abandona Madrid. Esa misma noche descubre que Carmen corre peligro de muerte. Él también fallece al intentar cruzar el frente de Madrid para salvarla.

El largo viaje a Roma

La pareja, pero especialmente Carro, no llegó a Roma sin grandes dificultades ocasionadas por la ideología republicana de Conchita. A pesar de también compartir las convicciones liberales de Carro, a Neville le protegía su título nobiliario de Conde de Berlanga y que era veterano de la guerra en Marruecos. Neville también había colaborado en la producción de películas de propaganda a partir del 1937. Montes y Neville habían escapado del Madrid 'rojo' para exiliarse en Francia, en San Juan de la Cruz. Mientras ella permaneció en Francia regentando una pensión, Neville regresó a España sin problemas, para acabar recalando en Salamanca.

Neville le había escrito a Dionisio Ridruejo, el nuevo jefe del Departamento Nacional de Propaganda sobre cómo mejorar la producción del cine de propaganda política, recordándole "no somos tantos los directores cinematográficos [sic] profesionales que estamos en España y nos ofrecemos…" (Franco Torre, 2006, p. 658-59). Neville sólo pidió un camarógrafo y el transporte necesario para filmar la guerra. Ridruejo reconoció la experiencia de Neville y en el 1938 le concedió lo necesario. El camarógrafo resultó ser Enrique Guerner (Heinrich Gärtner), uno de los grandes innovadores del cine español. Ese primer año filmaron *La ciudad universitaria* (1938), seguida por *Juventudes de España* (1938) y *Documental de la Primera Demostración Nacional de Organizaciones Juveniles en Sevilla* (1938). Su último proyecto fue *¡Vivan los hombres libres!* (1939). Neville había entrado con el ejército nacional en Barcelona con el propósito de crear un reportaje sobre los horrores sufridos en las checas republicanas. Esta experiencia retratando la guerra le aportó un aprendizaje tan valioso para filmar *Frente de Madrid* como sus experiencias en Hollywood. Dado el tema y la localidad del filme, *Frente de Madrid* tiene puntos de contacto con Ciudad Universitaria. La película de ficción recicla secuencias de Ciudad Universitaria, insertando personajes ficticios en el escenario real. Sin embargo, *¡Vivan los hombres libres!* también ofrece un precedente, más que nada en la representación del lugar de la mujer en la guerra. Neville, que había admirado y cultivado una amistad con el líder de la Segunda República, Manuel Azaña, en su documental acusa de forma directa a su gobierno de asesinatos y torturas. Culpa al gobierno de Azaña de ser ineficaz y cobarde al no poder contener la violencia (Álvarez Berciano y Sala Noguer, 2000, p. 186).

Un elemento inusual en *¡Vivan los hombres libres!* es la atención que se les presta a las presas de la checa. En una de las primeras secuencias, muestra las celdas que se habían instalado en el antiguo convento convertido en checa para recluir a las mujeres **[Figura 1]**. En lugar de techo, estas estaban cubiertas con malla de alambre para que las presas pudieran ser vistas desde arriba en todo momento. La secuencia está hecha para crear empatía y para acusar a los republicanos de detener a mujeres que no habían cometido ningún crimen: "Allí había además de presuntos espías, madres, hijas, hermanas y novias de hombres que convenía tener bajo el peor de los terrores" (Neville, 1941, p.45-46). El documental *¡Vivan los hombres libres*! estuvo acompañado por un artículo en la revista falangista *Vértice* con el testimonio de Neville sobre lo que había descubierto en la checa. Para *Frente de Madrid* Neville utiliza no sólo el escenario natural de la ciudad universitaria, sino que también inserta al personaje de Conchita Montes, Carmen, en una puesta en escena que imita a la perfección el dibujo de la checa que acompaña el artículo de *Vértice*. Durante su encarcelamiento, Carmen consuela a sus compañeras que, como en el testimonio de Neville, no han cometido ningún crimen. La escena no relata sólo los recuerdos de Neville de su entrada a Barcelona, también funciona como una referencia a las injusticias que había sufrido Montes durante la guerra.

ISBN: 978-84-09-35499-3

[Figura 1] *¡Vivan los hombres libres!* (Neville, 1939)

En 1939 Conchita estaba más señalada por sus ideales de izquierdas que Neville. Mientras que Neville entraba y salía de España sin tropiezos, Conchita fue detenida en Irún y recluida en un convento/cárcel en San Sebastián en 1938 (Torreiro, 2009, p. 79-80). Con la ayuda de los amigos de Neville, los falangistas Dionisio Ridruejo, Luis Escobar y Marichu de la Mora, Conchita salió de prisión, pero este pasado la marcará. Cuando intenta acompañar a Neville a la Italia fascista, le niegan el permiso. Por fin consigue entrar al país formando parte del equipo que va a producir *Frente de Madrid*, concretamente como guionista. Pero al llegar a Roma, los productores del filme, los hermanos Bassoli, vieron a Conchita e insistieron en que la joven acompañante de Neville debía protagonizar *Frente de Madrid*.

Mucho más que la musa de Neville

Según los estudios sobre *Frente de Madrid* (Ríos Carratalá, 2009, p. 233) Conchita había ido a Italia principalmente para acompañar a Edgar, pero oficialmente para ayudar en la preparación del guión. A Conchita la describen como la musa de Neville. Con la etiqueta de musa a cuestas, la implicación es que Montes sería guionista sólo en nombre, y para obtener los permisos de entrada a Italia, pero quien escribió el guión fue Neville. Debemos cuestionar esta historia y preguntarnos ¿es lógico suponer que Montes no contribuyó al guión dado lo que sabemos sobre esta actriz, la más intelectual del cine español de posguerra? El carácter de Montes no concuerda con el papel de mera espectadora del proceso. Es excepcionalmente inteligente, de gran cultura, políglota, enfocada y segura de sí misma. Es imposible saber qué porcentaje del guión fue contribución de Montes, aunque fuera de inspiración para el desarrollo de Carmen como protagonista. Está probado que fue detenida por los Nacionales y no por los revolucionarios de las milicias, algo que sin duda la afectó mientras rodaba la travesía de Carmen en la cárcel improvisada de Madrid. A pesar de no haber sido nunca falangista, sus acciones en Madrid durante los primeros meses de la guerra podrían narrarse en términos similares a los elogios hechos a las quintacolumnistas que se arriesgaron para esconder a quienes estaban amenazados, visitar presos y socorrer a los enfermos. Neville habla con evidente admiración de esta inclasificable mujer:

> Que en el Madrid rojo se portó de un modo admirable, que tuvo el valor de ir a visitar a los presos muertos en los terribles meses de julio, agosto y septiembre del 36, que gracias a ella pudimos salvar Eusebio Oliver y yo al hijo de la señora Martitegue que se encontraba enfermo en el campo y a punto de

ISBN: 978-84-09-35499-3

> ser asesinado. Que gracias a su presencia de espíritu nos libramos de ser fusilados los tres en el Molar a la vuelta. (Aguilar y Cabrerizo, 2018, p. 31)[6].

Dado su carácter, es difícil aceptar a Montes como una simple musa.

Frente de Madrid, el filme, se basa en una novela del mismo título que Neville había publicado en 1938. Al estudiar una adaptación literaria, especialmente en una industria que sufría la censura pero que también tenía que atraer al gran público, es importante estudiar qué se elimina y qué se le añade al relato original. En este caso la respuesta es evidente –el protagonismo de Carmen, interpretada por Montes–. En el relato original de Neville, el protagonista muere cruzando el frente de Madrid por la Ciudad Universitaria intentando salvar a su novia. El desenlace de la novela gira en torno a una historia de amor, pero la novia es un personaje sin desarrollar, cuya presencia en el texto solo sirve para motivar las acciones del protagonista.

Si en la novela *Frente de Madrid* la novia de Javier carece de individualidad, en el filme el personaje Carmen comparte protagonismo con Javier/Alfredo (nombre que se usa en la versión italiana). En cuanto al elemento comercial de la película, este cambio puede reflejar un intento de atraer a un público femenino, pero también hay una intención propagandística. A carencia de una copia de *Frente de Madrid* disponible hasta tiempos recientes, las investigadoras se han visto obligadas a estudiar la película según las críticas, cuyo enfoque ha sido la polémica causada por el final del filme[7]. A pesar de su éxito en Italia, y de que la novela no había suscitado polémica, en España *Frente de Madrid* sufrió problemas con la censura por una escena final que muestra momentos de humanidad y compasión entre Javier/Alfredo y un republicano, momentos antes de la muerte de ambos en las trincheras de la Ciudad Universitaria[8]. Neville reacciona:

> La hice lleno del entusiasmo que teníamos todos en abril del 1939 y la traje a Madrid con la mayor ingenuidad y comencé a encontrar tropiezos, pegas, a tener que cortar esto y aquello y a descubrir que la vida en el frente no era, por lo visto, como la recordábamos los que la habíamos vivido, sino como querían que fuese gentes que no se habían acomodado a él. (Monguilot Benzal, 2007, p. 154)

Un componente fundamental del filme, y también de la novela, es que capta el compañerismo de los soldados, incluso con intercambios de información personal entre los dos bandos. Si nos basamos en la novela, y la puesta en escena de los dos soldados heridos, la intención de presentar un espíritu de reconciliación queda clara. Cuando fallece el republicano, Javier reacciona: "Le daba pena esa muerte, la parecía haber perdido un amigo de siempre" (Neville 1941, 80). La carga emocional de la escena en la versión italiana es mayor ya que el soldado republicano parece un niño. Al sentirse fallecer, Alfredo sueña con una "unión de españoles, los buenos, los nobles de los dos lados, contra los infames y los asesinos, vinieran de donde vinieran" (Neville 1941, 90).

Elogio de la mujer guerrera

Por su parte, Carmen también se rodea de gente cuya ideología no encaja con el maniqueísmo político de posguerra. El vínculo entre Carmen y un personaje anarquista abre un espacio en el filme para presentar esas voces escandalizadas ante la realidad de la violencia y el odio irracional. Se da voz a los críticos que no siguen totalmente a ninguno de los bandos. En una escena clave, Fabrizio, el padre de su asistenta, rescata a Carmen de la checa y luego permanecerá en el edificio para proteger a su hija y a Carmen. Fabrizio expresa el dolor y desaprobación de aquellos que como Neville y Carro habían apoyado a la izquierda democrática pero se escandalizan ante la ola de violencia que se desencadena con la guerra. Mientras abandonan la checa un joven guardia le increpa por no haber querido medrar en el partido.

> Anarquista – Aun no tienes un cargo decente, Fabrizio. Llevas en el partido treinta años. Yo en tu lugar sería ministro.
> Fabrizio—Me afilié al partido para intentar mejorar las condiciones de vida de los más desfavorecidos, no para acabar asesinando a mis conciudadanos.
> Anarquista – Cuidado, Fabrizio. Yo no diría esas cosas en voz alta.

[6] Eusebio Oliver era el médico e intelectual que pocos meses antes había sido anfitrión de la velada en que Lorca leyó *La casa de Bernarda Alba* para un grupo de amigos.
[7] El artículo de Felix Monguilot Benzal sí incluye una descripción detallada del personaje femenino.
[8] La novela *Frente de Madrid* fue publicada de nuevo en 1941 por Espasa, en forma de libro que reúne cinco novelas cortas de Neville. Dos años después del polémico estreno de *Frente de Madrid*, el filme, la novela no fue censurada, a pesar de que el llamamiento de una reconciliación nacional queda más claro en el texto escrito.

ISBN: 978-84-09-35499-3

> Fabrizio – Se lo diría a cualquiera, me da igual. Esto que está pasando nada tiene que ver con la justicia. Es un crimen. Asesinar a inocentes es una verdadera injusticia.
> Anarquista – Es la revolución.
> Fabrizio - No, un asesinato es lo que es, y por eso perderemos la contienda.

Resulta imposible saber si esta escena sobrevivió a los cortes de la censura española, pero se conoce que el filme fue duramente criticado. C. Abanades (25 de marzo de 1940) de la revista falangista Alcázar, rechaza la película por su "poca consistencia ideológica" y falta del "hondo basamento religioso-católico que animó la cruzada" (p. 5). El discurso de Fabrizio es la única proclamación ideológica directa de *Frente de Madrid*, que también parece coincidir con los ideales de Carmen —quintacolumnista que lucha por la justicia— y la propia Conchita Montes. Aunque la participación de Montes en la película fuera un intento de paliar la desconfianza creada por su encarcelamiento, nunca dejó de ser una republicana que había repudiado la ola de violencia que sufrió de primera mano en la guerra. Había vivido la violencia del Madrid "rojo" de los primeros meses de la guerra, y la del Bando Nacional a raíz de su encarcelamiento en San Sebastián, sin perder su afán de libertad. Isabel Vigiola, la secretaria de Neville a partir de 1947, ha dicho de Montes que "«era muy republicana, presumía de ello». Permaneció fiel a su republicanismo hasta la muerte, incluso cuando alternaba en círculos aristocráticos que la admitieron a pesar de su fama de «rojilla»" (Ríos Carratalá, 2009, p.193).

Neville había llegado a Roma con el apoyo entusiasta de Manuel Augusto García Viñolas, director general de Cinematografía y Propaganda: "por primera vez va a realizarse con todos los medios una película nacional de guerra, tema para el que existen grandes restricciones precisamente para que los que se aprueben sean dignos de nuestra gesta y orientados debidamente por esta Cinematografía Oficial" (Torreiro, 2009, p.83). De esta forma se iniciaba el ciclo del cine de cruzada.

Es posible que ambos Neville y posteriormente Carro quisieran "blanquear" su pasado republicano participando en la creación de mitos nacionales fascistas. Ríos Carratalà (2008) define la actitud de Neville con precisión: "Edgar Neville siempre supo que hasta los dogmas son negociables y el pasado también" (p.9). Sin embargo, su largometraje no sirvió de referencia para futuras representaciones fílmicas de la guerra civil, especialmente su retrato de las mujeres en la contienda.

Uno de los grandes logros de *Frente de Madrid* es que retrata la participación de la mujer en la guerra civil, justo en el momento en que el régimen está intentando componer la historia oficial de la guerra –una historia que elimina la participación femenina, salvo en los roles tradicionales de enfermeras, cocineras, incluso madrinas de guerra–. El título italiano, *Carmen fra i rossi*, enfatiza la centralidad del personaje. La joven Conchita Montes interpretó, y posiblemente escribió o inspiró, el papel de una mujer que lejos de ser la novia pasiva que espera a que la rescaten del "Madrid rojo", es una mujer firmemente comprometida con sus ideales políticos y tan valiente, o más, que los soldados que asedian Madrid desde sus trincheras. Carmen trabaja vendiendo cigarrillos en el bar Shang-Hay, frecuentado por milicianos y miembros de las Brigadas Internacionales. Mientras se pasea de mesa en mesa, charlando con una clientela que ya le es conocida, disfraza su actividad de espía con preguntas que parecen de índole personal y amistosa. Por medio de su coqueteo, Carmen se entera de los movimientos del ejército republicano al preguntarle a varios individuos de dónde vienen y a dónde van, información que se transmite directamente a los mandos del ejército del bando nacional por medio de una radio instalada en el mismo local. Carmen también resulta ser el enlace con quien debe reunirse Alfredo. Por medio de Carmen, Alfredo consigue salir de Madrid, pero ella se niega a acompañarle, insistiendo en cumplir su deber a pesar del peligro que le conducirá a la muerte. Minutos después de cruzar el frente, Alfredo escucha por la radio que la operación instalada en el Shang-Hay ha sido descubierta, y que Carmen va a ser asesinada. En un gesto inútil, Alfredo intenta cruzar el frente de nuevo, muriendo en el intento. Este desenlace invierte las convenciones de las historias de amor en tiempos de guerra –primero es la mujer quien salva al hombre cuando Carmen consigue sacar a Alfredo de Madrid, además es el hombre quien actúa motivado por sus emociones, su amor por Carmen, y la mujer quien muere por su firme convicción política y sentido del deber–.

Este modelo para la representación de las contribuciones de la mujer en las batallas de la guerra civil fue rechazado. El próximo filme de la serie del cine de cruzada, *Sin novedad en el Alcázar* (Genina, 1940) establecerá el patrón. Una película de guerra, que también combina historias de amor con escenas bélicas, Sin novedad cuenta la historia del asedio del Alcázar de Toledo, pero desde el punto de vista de sus personajes femeninos. La protagonista de *Sin novedad*, también llamada Carmen, contribuye al éxito de los militares nacionales. Sin embargo, lo hace siguiendo las normas tradicionales. Aunque al llegar al Alcázar es una mujer vanidosa y narcisista, el amor y admiración que siente por uno de los héroes del Alcázar la enaltecen. Esta segunda Carmen presta su servicio

ISBN: 978-84-09-35499-3

como enfermera, tarea tradicionalmente femenina, y actúa motivada por amor, y no por sus convicciones ideológicas. Este patrón se repetirá en filmes como *Raza* (Saenz de Heredia, 1941) y *Boda en el infierno* (Román, 1942). El patrón de mujer valiente dispuesta a morir por sus firmes convicciones políticas solo se repetirá en *Rojo y negro* (Arévalo, 1942), película que fue retirada de los cines a los pocos días de su estreno.

El cuerpo de la actriz como reflejo de significados

Frente de Madrid empieza con una puesta en escena y diálogos más conformes con la comedia sofisticada o con el screwball. En una escena alegre, Alfredo y Carmen posan ante la cámara de Antonio, el hermano de Carmen **[Figura 2]**. Hay unos toques absurdos. Antonio practica la marcha nupcial al piano, aunque sólo sabe las primeras notas, y Alfredo posa sujetando un gran jarrón mientras Carmen extiende el brazo de forma tan poco natural que parece un maniquí. El jarrón cobrará significado en las próximas escenas cuando al estallar la guerra, los anarquistas irrumpen en el piso de Carmen. En un gesto de violencia sin sentido ni propósito, uno de los milicianos rompe el jarrón con la culata del rifle. Es una acción poco sutil en cuanto a su simbolismo. La guerra va a truncar el futuro, no sólo de esta pareja, sino de miles por toda España. El filme señala que estas vidas quedarán deshechas, al igual que el jarrón, por el anhelo incontrolable hacia la destrucción que exhiben los anarquistas.

[Figura 2] *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939).

En esta escena, y en toda la película, hay otro nivel de simbolismo mucho más sutil que se proyecta directamente sobre el cuerpo de Conchita Montes por medio del vestuario. La modernidad, belleza, elegancia y calma de Montes convierte al personaje Carmen en alegoría de la nueva mujer española **[Figura 3]**. Este término, asociado con las libertades que disfrutaba la mujer durante la Segunda República, connota a una mujer libre y culta, que se relaciona con los hombres en términos de igualdad. No son cualidades que se asocian con las mujeres conservadoras, pero en *Frente de Madrid*, son las características de Carmen. En la posguerra, con la Sección Femenina de la Falange bajo el férreo control de Pilar Primo de Rivera, estas mismas características se considerarían una patología que desviaba a la mujer de su misión principal –el matrimonio y la maternidad–.

ISBN: 978-84-09-35499-3

[Figura 3] *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939).

El primer indicio de la sofisticación y modernidad de Carmen es el traje de novia –estilizado y ajustado–. No será la novia tradicional. En la publicidad de la película, Carmen aparece en cama y en camisón, con una mirada entre seductora e inocente. A pesar de su obvia juventud, es una mujer que se siente cómoda dentro de su propia piel. Pero será el último vestido que luce el de mayor simbolismo. El vestido de Carmen en las escenas finales, dentro del bar, aporta otro nivel de simbolismo. El vestido está confeccionado de un material poco usual, negro y con brillo. Al quedar enmarcada frente a Alfredo, se hace evidente que su vestido se asemeja a la chaqueta de cuero de Alfredo, al parecer un vestido de cuero, prenda imposible en la época **[Figura 4]**. Si Alfredo tiene uniforme para su misión, también lo tendrá Carmen como si ella también fuera soldado. Esta conexión visual equipara la misión de Carmen con la de Alfredo, tanto en importancia como en el nivel de peligrosidad.

[Figura 4] *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939).

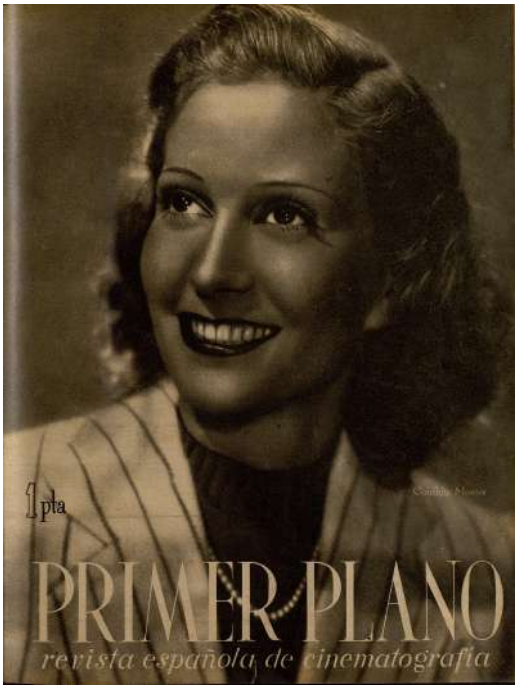
La nueva mujer moderna en la España franquista

Montes no era la única actriz de carrera universitaria e inteligencia superior, pero sí era la única en triunfar en la industria del español cine abiertamente exhibiendo ese factor como parte de su imagen pública. El caso de Hedy Lamarr, actriz de la misma edad que Montes, es más representativo de la época. Tras el glamour de la estrella de Hollywood, se escondía una brillantez de científica cuyos inventos sentaron las bases para el WiFi y el GPS. Como parte de una campaña publicitaria para promover sus películas, la MGM nombró a Lamarr "the most beautiful woman in the world", una declaración que molestó en extremo a la actriz (Rhodes, 2011, p.2-3). Para triunfar en Hollywood, ocultaron su inteligencia bajo la premisa de que este aspecto de su persona sería rechazado por el público, especialmente el masculino: "It annoyed her deeply, however, that few people saw beyond her beauty to her intelligence. 'Any girl can be glamorous,' she famously and acidly said" [Le molestó

ISBN: 978-84-09-35499-3

sobremanera que pocos vieran más allá de su belleza para captar su inteligencia. 'Cualquier chica puede ser glamurosa,' dijo famosamente y con tono ácido] (Rhodes, 2011, p.5).

Si Lamar tuvo que ocultar su inteligencia, Montes la convirtió en su seña de identidad. La singularidad de la imagen pública de Montes queda patente en la foto de portada del número del 20 de julio de 1941 de Primer Plano, Montes aparece con un vestuario poco usual para las portadas de las revistas **[Figura 5]**. Otras actrices se muestran con elegantes trajes de noche, el vestuario de su última película, o de folklórica. Sin embargo, Montes está vestida de mujer seria, con jersey de cuello alto y chaqueta a rayas, como si fuera a la universidad y no al estudio. Esta resistencia a encajar dentro del molde típico de la estrella de cine muestra el carácter culto, elegante y libre que Montes llevará a la pantalla de cine con unos personajes tan poco tradicionales como ella: *Mercedes en La vida en un hilo* (1945) y Andrea en *Nada* (1947). Son películas dirigidas por Neville, pero que cobran más significado con el talento distintivo de Conchita Montes, en cuya persona siguió vigente el modelo de la nueva mujer que había surgido en la Segunda República, y que ni la guerra civil ni las políticas patriarcales de posguerra pudieron dominar.



[Figura 5] *Primer Plano* (1941).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abanades, C. (1940). "Frente de Madrid en el Palacio de la Música." Alcázar, 25 marzo: 5.

Aguilar, S. y Cabrerizo, F.. (2018). *Conchita Montes: Una mujer ante el espejo*. Bala Perdida.

Álvarez Berciano, R. y Sala Noguer, R. (2000). *El cine en la zona nacional: 1936-1939*. Ediciones Mensajero.

Franco Torre, C. (2006). La correspondencia inédita entre el cineasta Edgar Neville y Dionisio Ridruejo (1937-1945). En M. R. Hernández Socorro (Ed.). *La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura* (p. 655-664). Gobierno de Canarias y Anroart Ediciones.

García Lorca, Federico. (2006) La Casa de Bernarda Alba. Madrid: Cátedra.

Monguilot Benzal, Felix. (2007). *Volver al frente: reconstrucción de la película Frente de Madrid (1939) de Edgar Neville*. En Juan A. Ríos Carraralá (Ed.), Universo Neville, Málaga, Instituto Municipal del Libro: 145 – 166.

Neville, Edgar. (20/03/1941). La Cheka de Vallmajor. *Vértice*, N o 20 marzo.

ISBN: 978-84-09-35499-3

Primer Plano. (20/06/1941). Portada, N o 40.

Ríos Carratalá, J. A. (2009). Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: De Hollywood al Madrid de la posguerra. *Biblioteca Virtual Miguel De Cervante*s. www.cervantesvirtual.com/obra/una-arrolladora-simpata--edgar-neville--de-hollywood-al-madrid-de-la-posguerra-0/

Ríos Carratalá, J. A. (2008). Edgar Neville: la biografía de un bont vivant. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. http://www.cervantesvirtual.com/obra/edgar-neville-la-biografa-de-un-bont-vivant-0/

Rhodes, R. (2011). *Hedy's Folly: The Life and Breakthrough Inventions of Hedy Lamarr, the Most Beautiful Woman in the World*. Vintage.

Torreiro, C. (2009). Un huésped poco deseable. Edgar Neville en Roma. *Secuencias. Revista de historia del cine*, *29*, 78-87.

FILMOGRAFÍA

Arévalo, C. (Director). (1942). *Rojo y negro* [Película]. CEPICSA.

Fernández-Román, A. (Director). (1942). *Boda en el infierno* [Película]. Hércules Films.

Genina, A. (Director).(1940). *Sin novedad en el Alcázar* [Película]. FIlm Bassoli.

Neville, E. (Director). (1938). *Juventudes de España* [Película]. Departamento Nacional de Cinematografía (ES).

Neville, E. (Director). (1938). *La ciudad universitaria* [Película]. Departamento Nacional de Cinematografía.

Neville, E. (Director). (1938). *Primera demostración nacional de organizaciones juveniles* [Película]. España: Departamento Nacional de Cinematografía (ES).

Neville, E. (Director). (1939). *Frente de Madrid* [Película]. Film Bassoli.

Neville, E. (Director). (1939). *¡Vivan los hombres libres!* [Película]. Departamento Nacional de Cinematografía (ES).

Neville, E. (Director). (1945). *La vida en un hilo* [Película]. Edgar Neville.

Neville, E. (Director). (1947). *Nada* [Película]. CIFESA.

Sáenz de Heredia, J. L. (Director). (1941). *Raza* [Película]. Ballesteros.

ISBN: 978-84-09-35499-3

8. Conchita Montes y la construcción de una feminidad letrada

Diogo Graça
Universitat Pompeu Fabra
diogo.alves02@estudiant.upf.edu

Resumen: *¿De qué manera Conchita Montes forjó una carrera de éxito construyendo una* star persona *distante de la imagen folclórica que caracterizaba a la mayoría de las actrices españolas de la época franquista? Esta comunicación pretende responder a esta pregunta comparando los personajes que Montes interpretó en 1945 contrastando esta existencia intra fílmica con datos de su existencia extra fílmica. También reflexiona sobre cómo las fronteras sociales y de género que estaban vigentes en la España y en el cine español franquistas afectaron directamente a la figura de Conchita Montes.*

Palabras clave: *cine español,* star studies, star persona, *estereotipo, estudios de género, Conchita Montes*

Abstract: *In what way did Conchita Montes build a successful career creating a star persona far from the folkloric image that characterized most Spanish actresses of the Franco era? This lecture intended to answer this question by comparing the characters Montes played in 1945 contrasting this intra-filmic existence with facts about her extra-filmic existence. It also reflects on how the social and gender boundaries that were in force in Francoist Spain and Spanish Cinema directly affected the figure of Conchita Montes.*

Keywords: *Spanish Cinema, star studies, star persona, stereotype, gender studies, Conchita Montes*

Introducción

"La Montes era en sí misma la versión en negativo de
lo que era la mayor parte de las mujeres
españolas de la época."
(Castillo, 2014, para.1)

Este estudio aborda a la actriz Conchita Montes desde un enfoque muy concreto: la construcción de lo que yo llamo una feminidad letrada. En los últimos años, los estudios cinematográficos han ampliado una línea de investigación que sitúa al actor o a la actriz como agente activo de la realización de películas. Sumado al crecimiento exponencial de los estudios de género, se ha generado una conjetura que ha incrementado el interés de varios investigadores españoles por los cuerpos femeninos como objeto de estudio y como guía de lectura del cine español.

En este contexto académico que rescata la figura de la actriz como elemento central de nuevas líneas de investigación, se recuperaron varias figuras femeninas de la filmografía española del periodo franquista, entre las cuales se encuentra Conchita Montes. Nacida en 1914 en Madrid, esta actriz protagonizó varias películas dirigidas por su compañero Edgar Neville, especialmente en los años 40 y 50. Posteriormente, se dedicó a la traducción, montaje e interpretación de más de 30 obras de teatro, así como a otras actividades profesionales que se comentarán en las siguientes páginas. Psicológicamente, estamos ante una mujer con un perfil intelectual potente y muy singular. Estéticamente, hablamos de una mujer de belleza aristocrática, de corte más americano que europeo, con una poética gestual sublime y nada folclórica.

Sin embargo, aunque el interés por esta figura haya sido rescatado recientemente, con la biografía *Conchita Montes: Una mujer ente el espejo* de los investigadores Felipe Cabrerizo y Santiago Aguilar

ISBN: 978-84-09-35499-3

(2018) y con el proyecto de investigación *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos (Espanã, Italia y Alemania, 1939-1945)* desarrollado por el grupo CINEMA del Departamento de Comunicación de la UPF, los estudios que se han realizado hasta la fecha son limitados. Se centran en el componente estético y gestual asociado a la actriz o presentan un enfoque exclusivamente cronológico de su carrera, en una lógica más genealógica propia de un reportaje periodístico. Esto deja abierto el camino para una nueva vía de investigación que cruce estos dos enfoques.

De este modo, esta comunicación pretendió desarrollar un discurso más interdisciplinar a partir de la pregunta: ¿de qué manera Conchita Montes forjó una carrera de éxito construyendo una *star persona* distante de la imagen folclórica que caracterizaba a la mayoría de las actrices españolas de la época franquista?

En cuanto a la metodología, es importante mencionar que, paralelamente a las imágenes, esta investigación se basó principalmente en dos vectores: 1) los hechos relativos a la trayectoria de la actriz fuera de la pantalla (existencia extra pantalla) y 2) sus interpretaciones, las historias de sus personajes, sus líneas de diálogo... (intra pantalla).

En una dinámica similar a la que organizó el cine clásico de Hollywood, las estrellas españolas también "interpretaban ciertos estereotipos (..) pero también introducían cualidades únicas de "personalidad" o excentricidad personal en los estereotipos que interpretaban (Naremore, 2015, p. 13). Es decir, existía una uniformidad en los personajes desempeñados, pero una unidad muy alimentada por las características personales de los propios intérpretes. En consonancia con esta propuesta, el presente texto presentará esta estructura bisecada (similar a la presentación en el congreso) con una primera parte dedicada a la existencia extra fílmica de la actriz y una segunda a su esfera intra fílmica.

En este sentido, cabe decir que el concepto holístico y multidisciplinar de la *star persona* subyace en el tejido teórico que estructura esta pesquisa. En otras palabras, la vida real de la persona-actriz se ve como algo que se comunica directamente con su existencia fílmica, casi fusionándose. La existencia extra pantalla e intra pantalla no caminan como entidades independientes, sino todo lo contrario, se retroalimentan.

Así, la figura de Conchita Montes fue considerada en esta comunicación como una verdadera *star persona* y como un agente activo de la narrativización. Como una actriz que construyó (su) discurso a través de su vida personal y de sus personajes (a menudo inspirados o incluso co-creados por ella, como veremos en los próximos apartados). Una clave de lectura que resulta especialmente interesante e importante en la actualidad, ya que aleja la figura de la actriz de una zona de musa, de una zona de existencia pasiva que inspira la figura masculina, el supuesto verdadero genio. La posiciona en una liga diferente, como una mujer que consigue saltarse el estereotipo femenino del periodo franquista. Por lo tanto, no es exagerado afirmar que Conchita Montes representa un atractivo objeto de estudio para los estudios feministas y cinematográficos, ya que su actividad profesional a lo largo del siglo XX constituye un reflejo de la época que le tocó vivir y puede funcionar también como una guía de lectura del actual panorama social y audiovisual.

La existencia extra fílmica

Uno de los grandes vectores que hizo gravitar a Conchita Montes en torno al concepto de feminidad letrada fue, junto a sus personajes, su trayectoria de vida. Una trayectoria que, a raíz de múltiples acontecimientos, convergió en una imagen pública de Conchita como mujer culta, erudita, transgresora e inconformista con lo socialmente aceptado y recomendado para una mujer en el siglo XX.

Montes fue una de las primeras mujeres españolas en graduarse en Derecho, en una década en la que menos del 10% de los estudiantes eran mujeres y ni siquiera el 5% de la población femenina pasaba de la escuela primaria.

Vivió una relación afectiva durante años con el director Edgar Neville, siempre sin casarse, en una época en la que el matrimonio era casi una condición *sine qua non* para la vida en pareja. Juntos hicieron más de 10 películas, él como director y ella como actriz. Aunque no siempre se la acredita de este modo, la actriz habría participado regularmente en la redacción de los guiones de Edgar, como sugiere la biografía *Conchita Montes: Una Mujer ante el espejo* de Felipe Cabrerizo y Santiago Aguilar.

ISBN: 978-84-09-35499-3

Casi siempre los personajes femeninos que interpretaba eran fuertes, no sumisos, inteligentes... algunos ampliamente inspirados en la propia actriz. Es decir, se establecieron sinergias entre la vida personal de la actriz, su vida romántica, la vida artística de la pareja, rasgos de personalidad de sus personajes... y todo confluyó para crear una *star persona* coherente con su atmósfera erudita y diferenciada.

La actriz participó de tertulias con grandes intelectuales y artistas contemporáneos suyos, como Luis Buñuel y Pablo Neruda. Políticamente se posicionó como antifranquista, e incluso fue detenida una vez y conducida al Gobierno.

Profesionalmente, además de su carrera como actriz, desarrolló otras actividades profesionales que la situaron en ese lugar casi etéreo de la intelectualidad. Conchita también realizó varios trabajos como traductora, como dramaturga y, más continuamente, como autora del "Damero Maldito". Inspirado en los crucigramas americanos, este juego de palabras apareció durante varios años en la revista *La Codorniz*, considerada la revista más audaz para el público más inteligente de España.

En la primera edición del juego de la revista, el pasatiempo iba encabezado por el siguiente texto introductorio:

> Presentamos a nuestros lectores el juego que más éxito ha tenido últimamente en todo el mundo y cuyos problemas, en lugar de hacer matar el tiempo durante dos o tres horas, como las palabras cruzadas, lo hace matar durante dos o tres años, que es lo bueno. (Aguilar y Cabrerizo, 2018, p. 57)

Voluntaria o involuntariamente, cuando su compañero Edgar Neville realiza un análisis detallado del proceso creativo de Conchita en la elaboración de este pasatiempo, acaba promoviendo una reflexión más profunda sobre su ingenio:

> Construir un Damero como los que hace Conchita, cuidados, seleccionando autor, párrafo y definiciones, no es solo cosa de cultura y gusto literario, es exponente de una cabeza bien organizada, de una inteligencia clarísima, de un instinto alerta, que son las condiciones más destacadas de su autora; pero eso que cualquier profesional de la inteligencia podría lograr una o varias veces, lo repite Conchita todas las semanas desde hace años y aún le sobra tiempo para ir preparando paquetes con cincuenta Dameros inéditos como el que nos ocupa, y esto ya pasa de lo corriente y se asemeja más al espíritu y a la tenacidad de los constructores del Acueducto de Segovia. (Aguilar y Cabrerizo, 2018, p. 59)

O sea, Conchita se construyó a sí misma como su propio agente de narrativización. Ya sea en sus creaciones teatrales, en los guiones de las películas dirigidas por su compañero, a través de su carrera académica, los círculos artísticos e intelectuales en los que se movió, en su presencia regular en la prensa española... su propia proyección mediática como actriz, así como el conjunto de personajes que interpretó a lo largo de varias décadas, bebieron de estos diversos ámbitos y Conchita era vista como una mujer culta, distinta, inteligente, disruptiva, transgresora e independiente. La Conchita extra fílmica se construyó de la mano de la Conchita intra fílmica.

La existencia intra fílmica

A pesar de las más de 20 películas que componen el currículum de Conchita Montes (la mayoría dirigida por Edgar Neville), esta comunicación se centró principalmente en dos películas: *La vida en un hilo* y *Domingo de Carnaval*. Ambas de 1945 protagonizadas por Conchita y dirigidas por Edgar Neville.

¿Por qué estas dos y no otras? Porque proporcionan un objeto de estudio más concreto y sustancialmente representativo del corpus dramático que caracterizó la trayectoria fílmica de Conchita. En ambas historias, Montes interpreta a mujeres que tratan a los hombres por igual o incluso los desafían. Personajes femeninos inteligentes y no sumisos.

De manera sucinta, *La vida en un hilo* cuenta la historia de Mercedes, que acaba de perder a su marido Ramón. En un viaje a Madrid, fantasea, con la ayuda de una adivina, que ha vivido una vida alternativa con su verdadero amor: Miguel Ángel.

El personaje de Conchita asume el papel central y catalizador de la narrativa desde el principio de la película. Es un personaje activo (a nivel extradiegético) e inconformista y vanguardista (a nivel diegético). Metadiegéticamente, la película promueve una provocación a la mentalidad obtusa, conservadora y moralista que imperaba en los años 40 en España.

ISBN: 978-84-09-35499-3

Esta dimensión disruptiva de *La vida en un hilo* se hace especialmente evidente en una secuencia central de la película, en la que Mercedes interactúa con el coprotagonista masculino mientras se instalan en un nuevo espacio. En esta secuencia, cabe destacar 3 matices de movimiento y diálogo, elementos que subrayan esta idea de la mujer en absoluto inferior al hombre.

En primer lugar, siempre es Mercedes quien avanza con su movimiento, antes que el personaje masculino, asumiendo una posición de mando. También es evidente (en un tono casi satírico) la postura mandona que acompaña a las miradas y palabras de la protagonista. El punto máximo de esta faceta se produce cuando ordena "¡Siéntate!". Y, por último, en la dinámica del dúo mujer-hombre siempre es el personaje masculino el que se muestra indeciso, vulnerable y que se justifica, no ella. Contrariamente a la dinámica más frecuente en las películas contemporáneas de la época, es el personaje femenino el que interviene con certezas y el que toma las decisiones.

La película no fue un gran éxito de taquilla, pero las críticas a la actuación de Conchita fueron muy positivas. Adjetivos como “sensible”, “inteligente, “distinguida” y comentarios como “con una suavidad de matices extraordinaria” rellenaron el interior do número 245 de la revista *Primer Plano* (Aguilar y Cabrerizo, 2018, p. 86), confiriendo ún más fuerza a la producción y estreno de otra película que se estrenaría ese mismo año: *Domingo de Carnaval*.

En *Domingo de Carnaval*, del mismo año, mismo director y también protagonizada por Conchita, la actriz vuelve a interpretar a un personaje astuto y proactivo que trata a los hombres por igual. Una vez más, contradiciendo el estereotipo del personaje femenino habitual en la época:

> En el cine de estos años abundan los personajes femeninos protagonistas, pero, finalmente, estas mujeres solo tienen tres opciones: casarse con el hombre al que aman, y entonces es una comedia; sufrir por el hombre al que aman, y entonces es un melodrama; ser personajes históricos y entonces tampoco son protagonistas de su propia historia, sino de la Historia con mayúsculas. Edgar no sigue ninguna de estas pautas. (Aguilar y Cabrerizo, 2018, p. 87)

En esta película, la historia se centra en un asesinato, a partir del cual se desarrolla una investigación. En rigor, dos investigaciones, que se desenvuelven en paralelo. Una de ellas es llevada a cabo por un investigador privado y la otra, extraoficial, por el personaje de Conchita. Resulta que es ella quien, sin las herramientas del investigador, resuelve el crimen.

Hay una secuencia concreta en la película que resume esta aura de inteligencia, asociada a la figura de Montes. Es una escena entre el personaje de Conchita y el Investigador (de nuevo el juego de paralelismos femenino-masculino; activo-pasivo; asertivo-sumiso). Una escena en la que la protagonista vocifera frases lapidarias como: ¿Y quién ha autorizado usted a meterse en lo que yo haga?” y “Yo soy mayor de edad para gestionar todos los peligros por mi cuenta”.

Sobre todo en esta secuencia, pero también a lo largo del arco dramático de la película, se puede denotar un discurso articulado y una postura aristocrática que caracteriza a la *star persona* de Montes. Sus líneas de diálogo demuestran una claridad y seguridad intelectual inigualables, características que son transversales a sus otros personajes.

En otro momento de *Domingo de Carnaval*, la secuencia del baile de máscaras, Conchita reitera la palabra "no" como respuesta a los múltiples avances de otro personaje masculino. Una demarcación repetida de su posición y un refuerzo de su condición de no sumisa. Y cuando el personaje masculino vuelve a insistir afirmando "Pero si todas lo han hecho..." Conchita vuelve a desmarcarse de sus compañeras y responde: "¡Pero yo no!". Reforzando su diferencia y singularidad respecto a los demás personajes y personalidades femeninas que aparecían en el panorama audiovisual español de la época. Un panorama eclipsado por una sociedad bajo el franquismo y una máquina cinematográfica, en gran parte, subordinada a los ideales fascistas.

Una reflexión final

Es notoria la capacidad que tuvo la actriz Conchita Montes para construir una sólida carrera artística, alejándose de los estereotipos y alineándose con una lógica de feminidad transgresora. Se forjó una carrera de éxito y construyó una *star persona* nada folklórica —el estándar estético y de comportamiento habitual en la época, transversal a casi todas las actrices españolas de la época franquista—. Conchita Montes se convirtió en un icono femenino singular a través de sus personajes disruptivos y de una vida personal en consonancia con esa filosofía.

ISBN: 978-84-09-35499-3

Licenciada en Derecho, colaboradora habitual en las películas de Edgar Neville, integrada en contextos artísticos e intelectuales dominados por los hombres de la época... su *star persona* se basaba en una imagen en la que el intelecto es celebrado y apreciado, en lugar de castrado y rechazado. Con líneas de diálogo ingeniosas y perfiles de personajes activos que desafían lo masculino con un ingenio inusual, Conchita se destacó de sus otras protagonistas (y actrices) contemporáneas y permanece hasta hoy envuelta en esta aura del éter intelectualizado, aristocrático y letrado.

Siendo un caso raro en el panorama audiovisual de los años 30, 40 y 50, su carrera informa —por contraste— coyunturas sociales y audiovisuales de la época, así como los cambios que la actriz como cuerpo femenino sufrió en las siguientes décadas del cine español. Al límite, funciona como una matriz de lectura de cuestiones y condicionamientos que siguen afectando al género femenino en contraste con el masculino, ya sea en contextos sociales más amplios marcados por comportamientos machistas, o en contextos más concretos como el artístico/cinematográfico, donde se perpetúan jerarquías y estereotipos fuertemente sustentados en modelos misóginos y patriarcales.

Además, la forma mediante la cual Conchita Montes logró forjar una carrera de éxito paralela a las estrictas normas del franquismo puede, de alguna manera, constituir un marco interpretativo para otros estudios audiovisuales desde la perspectiva de los estudios de género, o viceversa. Quizá ahí radique uno de los mayores intereses de considerar a Conchita como objeto de estudio. Leer su *star persona* como una articulación holística entre su vida intra fílmica y extra fílmica, en un contexto político y sociocultural que castra la figura femenina, será ciertamente ilustrativo de otras dinámicas que pululan en el mundo (audiovisual) actual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguilar, S. y Cabrizo, F. (2018). *Conchita Montes: Una mujer ante el espejo*. Bala Perdida Editorial.

Castillo, F. (31 de junio de 2021). Conchita Montes, un siglo de encanto, una época de España. *Fronterad*. https://www.fronterad.com/conchita-montes-un-siglo-de-encanto-una-epoca-de-espana/

Naremore, J. (2015) Rostros, voces, cuerpos, gestos: La concepción del trabajo actoral como núcleo del análisis fílmico. *L'Atalante*, (19), 6-16

FILMOGRAFÍA

Neville, E. (Director).(1945). *Domingo de carnaval* [Película]. Aparicio.

Neville, E. (Director). (1945). *La vida en un hilo* [Película]. Edgar Neville.

ISBN: 978-84-09-35499-3

9. Mary Santpere, l'actriu alta com un Sant Pau

Maria Pagès
Universitat Pompeu Fabra
maria.pages@upf.edu

Resumen: *Aquest article persegueix resseguir l'evolució del personatge que fou la Mary Santpere als escenaris teatrals i com aquest es retroalimentà amb els dels films que va protagonitzar durant el franquisme. Mary Santpere va proposar altres maneres de ser dona gràcies al salconduit de fer-ho des d'una proposta còmica que equilibrava el fet de pertorbar l'ideal de feminitat franquista i degut a una subtil modernització dels rols de gènere que va tenir lloc als anys seixanta.*

Palabras clave: *Cinema espanyol, comèdia, sàtira, Franquisme, estudis de gènere*

Abstract: *This article studies the filmography of the comic Spanish actress Mary Santpere. The objective is to investigate the origin of the characters she featured in the theatre plays and how they provided feedback to the cinema ones. Due to a comic proposal, her characters show an alternative to the ideal of femininity under Franco's Dictatorship and they also show the slight modernization of the feminine roles that took place during the sixties.*

Keywords: *Spanish cinema, comedy, satire, Francoism, genre studies.*

Introducció

Per aquesta recerca sobre Mary Santpere s'ha limitat l'objecte d'estudi a un període de temps determinat, el del franquisme (1939-1975), malgrat la filmografia d'aquesta actriu catalana abasta des del seu debut el 1938 fins l'any anterior al seu decés (1991). És aquest també el marge temporal del I Congrés Internacional "L'estrellat cinematogràfic a Espanya": Actrius sota el Franquisme, on es va presentar per primer cop aquest treball investigador. Un altre dels paràmetres restrictius d'aquesta recerca és el fet de circumscriure's al mitjà cinematogràfic, el qual va saber absorbir alguns dels personatges que Mary Santpere havia perfeccionat en les seves aparicions al teatre, al circ, a la televisió i fins i tot a la publicitat.

Pel que fa al marc teòric, i com ha proposat ja Zecchi (2013, 2018) des d'una perspectiva feminista, la primera intenció és la d'allunyar-nos de la teoria de l'autor, que tan bons resultats va donar a partir dels anys cinquanta a la generació de *Cahiers de Cinéma* (Aumont i Marie, 2019). El personatge que Mary Santpere va crear als escenaris i que va saber traslladar a la pantalla en cap cas va suposar la creació d'un corpus coherent a partir del qual rastrejar les empremtes que una suposada autoria li confegiria. Altrament, si tenim en compte que un film és, i ha estat sempre, un treball en equip, ens podem apropar a aquesta actriu com a definidora d'uns trets que funcionaven i que s'agrupaven entorn d'una *star persona* (pública i privada) que ella va corporeïtzar. Mary Santpere "no va fundar una companyia o una productora pròpia" (Pigrau, 2002, p.209) però sí que va interpretar una sèrie de papers que s'adherien als universos creatius dels films on participava fins assumir els trets característics i regulars que l'acompanyarien fins a les seves darreres interpretacions.

Inicis al cinema

A les seves memòries, Mary Santpere admet que als actors i a les actrius "massa sovint se'ns confon amb el personatge que representem" (Santpere, 1963, p. 35). Des dels Films Studies s'ha reforçat la idea de l'origen de l'estrellat cinematogràfic com una conjunció entre la demanda del públic i la iniciativa del productor, que és qui s'encarrega de crear la imatge de l'estrella. Mary Santpere reconeixia que el productor Ignasi F. Iquino fou "la persona que més ha contribuït a formar la meva

ISBN: 978-84-09-35499-3

personalitat artística" (Santpere, 1963, p. 58). El pare de Mary Santpere també va tenir un paper destacat en la seva formació com a actriu, tot i que van coincidir pocs anys en escena.

Les estrelles cinematogràfiques tenen trets tangibles que permeten fer-les atractives pel mercat. Els trets que Iquino, el seu pare i la Mary mateixa desenvoluparien de la seva *star persona* van ser la seva imponent alçada (feia 1,76 cm en un context en què l'alçada estàndard era inferior), la seva excepcionalitat femenina (era rossa en un país on abundaven les morenes) i la característica de no ser excessivament bella.

La creació d'un *Star System* a Hollywood va ser l'herència del que s'havia desenvolupat anteriorment al teatre i sobretot al vaudeville, d'on el cinema agafarà la seva primera audiència (Dyer, 2004, p. 10). En aquest sentit, Mary Santpere va aprofitar els profunds coneixements pel que fa als gustos del públic del seu pare, un empresari que encadenà èxits traduint i programant vaudevilles francesos al Paral·lel entre el 1910 i el 1930 (Molner, 2017, p, 130), quan aquests passaren al cinema. Ja Zunzunegui (2018) ha fet notar com la cultura popular, i dins d'aquesta el vaudeville, són fonamentals per entendre el cinema espanyol mitjançant aquells estils que expressen una herència cultural nacional que permeten nous contextos de significació (p. 20).

Després del seu debut el 1933, Ignasi Iquino va continuar compaginant la creació de muntatges teatrals, on Mary Santpere participava, amb l'ofici d'empresari cinematogràfic (Comas, 2001: 104). Durant la dictadura, cineasta i actriu van saber veure que les fórmules que funcionaven a escena, i que sovint eren fruit de la improvisació, es podien traslladar amb èxit al plató cinematogràfic. En aquest sentit, no era casualitat que Iquino tingués els seus estudis al barrri del Paral·lel (Ambrós, 2016).

Primers personatges (1938-1958): entre el vodevil i el sainet

Aprofitant aquesta bicefàlia entre teatre i cinema, Iquino va ser qui va fer saltar Mary Santpere a la pantalla després que la Guerra Civil obligués l'actriu a deixar la tenda de barrets que ell mateix l'havia empès a fundar amb la seva dona (Comas, 2001, p. 43). Amb les estretors de la deflagració, Mary Santpere va entrar a treballar a la companyia del seu pare al Teatre Espanyol com a modista i poc més tard hi debutava en haver de substituir precipitadament una actriu. El seu primer paper fou a Mariano de la O, una paròdia d'Alfons Roures de la copla-zambra del mestre Quiroga "María de la O" (Santpere, 1963, p. 53). En aquesta obra va interpretar per primer cop la caricatura de la flamenca andalusa (amb la què físicament Mary Santpere encaixava malament pels seus cabells rossos i els seus ulls clars) **[Imatge 1]** i la va acompanyar al llarg de la seva carrera cinematogràfica (Los cuatro robinsones, Viviendo al revés, Veraneo en España, Detective con faldas) així com dalt dels escenaris, fins al punt d'arribar a interpretar-la davant d'un públic andalús que, tot i els dubtes inicials d'ella, va acabar aplaudint entusiasmat (Santpere, 1963, p. 120).

[Imatge 1]: Mary Santpere vestida de flamenca amb Rodolfo Blanca a Viviendo alrevés (1943) d'Ignasi F. Iquino. Autor desconegut, Repositori Filmoteca de Catalunya)

ISBN: 978-84-09-35499-3

Tipologia d'aquesta època

En el seu debut cinematogràfic, i explotant una tendència que ja havia donat bons resultats al teatre, Iquino aparellà Santpere amb un actor més baixet que ella, en Paco Martínez Soria (1902-1982), a *Paquete, el fotógrafo número uno* (1938), "un migmetratge no estrenat en el seu moment" (Romaguera, 2005, p. 535). Els personatges que Mary Santpere va interpretar als inicis es poden agrupar en quatre tipologies: estrangeres excèntriques **[Imatge 2]** (*Pobre rico*, 1942; *Boda accidentada*, 1943; *Veraneo en España*, 1956), institutrius sòbries (*Los cuatro robinsones*, 1939; *Ángela es así*, 1945), mullers dominants (*Un enredo de familia*, 1943) i serventes tafaneres (*Vida en sombras*, 1948; *Once pares de botas*, 1954). Tot i que encarnava personatges secundaris, sovint s'encarregava de ser el motor de la trama, com suggereix Comas en parlar del film d'Iquino *Fin de curso* (Comas, 2001, p. 60). Però no era casualitat que en aquesta primera època a Mary Santpere li encarreguessin papers de secundària.

[Imatge 2] Mary Santpere, una estrangera excèntrica a *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* d'Ignasi F. Iquino (ca. 1944-1945). Autor desconegut, Fons Mary Santpere, Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques)

En la filmografia espanyola dels anys quaranta i cinquanta hi ha una predominança del sainet en un moment en què es vol perfilar una identitat nacional (Cerdán i Castro de Paz, 2011; Castro de Paz, 2012). Una de les característiques d'aquest gènere és una marcada estructura coral que dona preferència als actors i actrius de repartiment o secundaris, en els què Mary Santpere s'especialitzà. Dues constants d'aquest gènere també són la frescor dels diàlegs, que Mary Santpere exercitava en les seves improvisacions teatrals i que importava a la pantalla, així com l'externalització de les actituds dels personatges mitjançant la interpretació, que trobem exemplificada en la seva expressivitat corporal.

No hem d'oblidar que el règim franquista va fracassar en el seu intent d'implantar un cinema temàticament homogeni i es va trobar incòmode amb aquells "elementos folcóricos o provinientes del sainete fílmico republicano que recordasen los éxitos (y libertad) del inmediato pasado" (Cerdán i Castro de Paz, 2011, p. 37). Aquests elements que recorden sorrudament el sainet republicà estan presents, com hem vist, en no pocs dels personatges que personificà la Mary Santpere. Per tant, les interpretacions de l'actriu d'aquesta etapa són producte i retrat de l'època al mateix temps.

Els personatges que interpretà Mary Santpere en aquesta època acostumaven a definir-se per contrast amb la resta. La Mary contrastava amb els seus partenaires masculins, tan en escena com al plató, ja que aquests sempre eren més baixets que ella: Paco Martínez Soria, Cassen (Cast Sendra), Joan Capri (Joan Camprubí), Alady (Carlos Saldaña), Fernando Freyre De Andrade i fins i tot Pedro Ruiz. Mary Santpere feia també de contrapunt a les actrius protagonistes, belles i sovint provinents de les revistes, ja que ella sempre apareixia menys sexualitzada però amb els atributs de la graciosa, com ara l'espontaneïtat, la manca d'afectació o de maquillatge, així com l'ocurrència dels seus comentaris.

ISBN: 978-84-09-35499-3

Atrezzo del personatge

Altres autors ja han observat la presència d'un bagul que acompanyava les actrius teatrals en les seves actuacions cinematogràfiques on hi guardaven tots aquells complements que els podien fer falta per interpretar els seus personatges (Gil, 2021, p. 48). Com a llegat d'aquesta tradició teatral, hi ha una sèrie de complements que van ajudar a la caracterització dels personatges interpretats per la Mary Santpere. Entre aquests cal esmentar aquells amb els quals el seu personatge amenaçava durant la primera dècada del franquisme, com ara paraigües (*Boda accidentada*), un espolsador (*Un enredo de familia*), una olla (*Ángela es así*), directament amb els punys (*Un enredo de familia*), i a mida que avança la dècada nombroses bosses de mà (*La mini tía*, *Detective con faldas*) que a vegades són també bosses de labors (*Ángela es así*, *Miss Cuplé*). **[Imatge 3]**

[Imatge 3] Fotografia de rodatge del film *Un enredo de familia* (1943) de José Lázaro, amb Mary Santpere, Antonio Murillo y Concha Gorgé. Autor desconegut, Repositori Filmoteca de Catalunya.

Un altre dels objectes que l'acompanyava en aquestes primeres aparicions són les ulleres de severitat (*Los cuatro robinsones*, *Ángela es así*) així com el fet de dur els cabells completament recollits per allunyar-se de la possible suggestió que la contraposa a les actrius protagonistes. La Mary Santpere és l'actriu que menys carn ensenya a la pantalla, i en la seva gira per Sud-Amèrica, voltada de vedettes carnals, va arribar a comentar que “em feia vergonya anar tan vestida” (Santpere, 1963, p. 106). Els seus vestits acostumen a ser de coll alt, arribant a amagar pràcticament tota la seva figura (*Angela es así*, *Detective con faldas*).

A partir dels anys seixanta, Mary Santpere va arribar a introduir en el seu repertori una pipa, una pistola i el coll de gavardina dels detectius (*Detective con faldas*), objectes classificats des d'un prisma feminista com a apèndix fàl·lics. A l'escenari circense, que comença a trepitjar a partir del 1963, la veiem novament amb pistola (multiplicada per dos) quan representa el personatge de Buffalo Bill al Circ Price, així com també amb el fuet quan fa de domadora de lleons. **[Imatge 4]**

[Imatge 4] Mary Santpere abans de sortir a l'escenari del Circ Price fent d'August (1971). Josep Postius, Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques.

ISBN: 978-84-09-35499-3

Personatges protagonistes (1959-1968)

En aquesta segona època, Mary Santpere interpreta els primers papers protagonistes en un moment en què la societat franquista comença a patir les conseqüències dels primers plans econòmics que apunten cap al Desarrollismo, l'entrada dels primers turistes i el poder que adquireix progressivament l'Opus Dei en el si de la dictadura. En aquest context, Mary Santpere protagonitzà el 1959 la cinta de Pedro Lazaga *Miss Cuplé*. Allunyada del to de comèdia al qual Mary Santpere havia acostumat el públic, aquesta cinta és més propera a l'imaginari melodramàtic dels autors del guió (Mas-Guindal i Arozamena). A *Miss Cuplé* Santpere interpreta una modista que acaba cantant cuplets dalt d'un escenari en parodiar involuntàriament les lletres que la seva mare, una actriu retirada, interpretava en la seva època d'esplendor. El to de farsa del seu èxit no se li escapa a María Marco (Mary Santpere) però arriba a creure en l'amor d'un galant que la festeja només pels diners. Quan el galant mor, sense que ella pugui arribar a saber si el seu amor era veritable o no, surt a cantar una cançó alegre malgrat la tristor que sent per dins. Una dona amb una bellesa fora de norma com la seva tenia vetat l'accés a la felicitat, però aquest film serà l'únic que castigui amb un trist final la solteria de la protagonista i la seva feminitat fora de norma heretada de les secundàries de la primera etapa.

Al següent film que protagonitza, *Detective con faldas*, Santpere interpreta una mare moderna que encobreix la seva filla i el seu marit en tornar d'un viatge de noces que no plau la mare del nuvi. En aquest film no sabem qui és el pare ni té la més mínima transcendència dins la trama: Mary Santpere és una escriptora de novel·les radiofòniques de detectius a qui tothom anomena pel pseudònim de ploma; Oscar.

Si bé en aquest film a la Mary Santpere pot tenir marit, encara que no tingui presència dramàtica, en el següent, *La mini tía*, no només se li permet ser una dona soltera feliç sinó que té molt èxit com a creadora d'una discogràfica. Aquí la Mary esdevé tieta, i s'emporta la seva neboda i el marit d'aquesta a un concurs de la cançó aprofitant el cotxe d'ell. La trama s'acaba embolicant amb un assassí de dones rosses que mata amb un paraigües, i per evitar-lo Mary Santpere es vesteix d'home tres vegades, una tendència que ja havia exercitat utilitzant una pistola i una pipa a *Detective con faldas*. En el darrer dels films que protagonitza, l'absència del marit en la trama es fa més que evident ja des del mateix títol: *La viudita ye-yé*. Veiem com la seva feminitat és podrà definir paulatinament fins a independitzar-se totalment del vincle amb una figura masculina.

Dicció i tessitura vocal

Amb els anys, i degut a l'eloqüència verbal característica dels vodevils en els què participava, Mary Santpere va desenvolupar nòduls a les cordes vocals, fet que li va provocar una prematura intervenció quirúrgica. La seva veu parlada esdevingué més greu i sovint la violència contra els seus partenaires es subratllava amb un descens de la tessitura que l'aproximava a la "voz con grano" que caracteritza els actors secundaris de l'univers berlanguià (Zunzunegui, 2018, p. 414).

La veu de les sirenes de la mitologia grega que segons Bou "impregna l'univers sensorial dels personatges femenins de Hollywood" (2006, p. 28) va ser parodiada pels personatges que encarnà Mary Santpere. Ella buscava el contrari que les femmes fatales: provocar molèstia i desagradabilitat. En trobem exemples quan els personatges que interpreta es posen a cantar monòtonament (Ángela es así), a tocar el violoncel sense gaire encert (Botón de ancla) o a cantar creient que canten bé (Miss Cuplé, La mini tía). Els personatges d'estrangera que Mary Santpere interpretà durant la seva primera etapa cinematogràfica també incorporen aquest matís. La seva condició forània comporta parlar amb un accent que parodia l'original: és el que fa la Mary Santpere quan força l'accent català en parlar castellà (a *La mini tía* i també a l'escenari), quan força l'accent francès (*Ángela es así*) o quan parla amb accent anglès (*Los cuatro robinsones*, *Veraneo en España*).

La seva veu greu afegeix un matís d'imperiositat masculina a les seves interpretacions que ella explotava sàviament i de forma mesurada quan el seu personatge havia de manipular la trama. Els personatges femenins que personifica Mary Santpere en la seva filmografia tenien més llibertat a l'hora d'expressar les seves emocions en pantalla, ja que acostumaven a ser menys continguts que la resta de repartiment femení.

ISBN: 978-84-09-35499-3

Enquadrament del personatge

Mary Santpere afirmava a les entrevistes que no va accedir al món del cel·luloide per la seva bellesa sinó per la seva personalitat. Aquesta "suposada lletjor" no és tan present en els primer films que interpreta sinó que es gesta a mida que avança en les seves interpretacions fins a convertir-se en una marca de fàbrica. Això feia que els personatges que interpretava es veiessin alliberats de l'escopofília característica de les actrius de l'època, que fragmentava el seu cos en plans detall de les seves cames, dels seus ulls o del seu somriure (Mulvey, 1975; Seguin, 1992; Zecchi, 2018).

Degut a aquesta condició subalterna, la Mary Santpere dels inicis acostumava a aparèixer en pantalla en pla general o en pla conjunt, i sovint compartia l'enquadrament amb altres personatges. Aquesta planificació era deliberada i fou una marca enunciativa de la funció còmica del personatge. Tan sols si se la mostrava en relació als altres personatges es podia concebre la seva alçada, que justificava la seva inclusió en la trama com a motor del riure. Aquesta tendència es trenca, com veurem, amb el primer pla final de *Miss Cuplé*.

La mirada captivadora de les femmes fatals de Hollywood, que posen en escena "el mite de la medusa funesta" (Bou, 2006), no apareix en els personatges de la Mary Santpere. La seva mirada no s'acostumava a subratllar amb un primer pla i fins i tot defugia les insinuacions sexuals d'una mirada masculina explícita alçant els seus ulls al cel, com a *Veraneo en España*. De fet, sovint l'objecte de la seva mirada en cantar cançons d'amor no era ni un personatge masculí de carn i os: a *Miss Cuplé* li canta a un bust masculí o a un home dibuixat en un cartró per tal d'evitar la mirada directa d'un home.

Ficció dins la ficció

En nombrosos dels films de la seva primera època, així com als escenaris, el personatge de la Mary Santpere viu una ficció dins la ficció que s'està representant. Aquesta actriu estableix un pacte amb l'espectador a partir del qual l'audiència sempre sap més que ella sobre allò que veritablement està passant al film o en escena: de la seva ignorància n'extreu el material de la seva comicitat. Després de cantar per primera vegada i de manera improvisada a *Miss Cuplé*, un personatge li increpa: "Nos hemos reído mucho", i ella respon: "Pero si yo lo he hecho en serio". De fet, és el que li succeeix quan fa els seus números al teatre, on l'espectador frueix veient com intenta imitar les grans vedettes de l'escena.

Aquest pacte amb el públic funciona en molts dels seus films, on, per exemple, ella no sap que es troba davant del seu gendre suposadament mort, pensant-se que és el seu germà (*El difunto es un vivo*, 1956) o en la mateixa *Miss Cuplé*, on creu que el galant que festeja amb ella, i que per primera i única vegada és un actor atractiu, "l'estima de debò ignorant que ho fa per quedar-se amb la seva finca" (Velasco, 2019, p.67).

En aquest film, Santpere personifica un arquetip argumental molt recurrent en el cinema, el teatre i la literatura espanyola de l'època: l'escarni de la soltera, un motiu que han desenvolupat des d'Arniches a Lorca, passant per Bardem i Neville al cinema. Tant *Calle Mayor* (de Bardem) com *Miss Cuplé* (de Lazaga) tenen el mateix final, que val a dir que és infreqüent en la filmografia de la Mary Santpere per dues raons. És atípic a nivell narratiu, ja que el seu personatge protagonitza per primera vegada un film que acaba en melodrama. I és atípica també la inserció d'un primer pla de l'actriu, que es veu subratllat en ser el que clou el film.

Tant Betsy Blair com Mary Santpere són dues solteres que han viscut la burla de la seva condició i que, en sortir de l'engany, decideixen recloure's al reducte que ha reservat per a elles la societat del moment. Betsy Blair es tanca a casa i reprimeix les llàgrimes; la finestra la separa del món que es desenvolupa a fora i la pluja esdevé l'externalització del seu estat d'ànim. Una idèntica lectura visual es pot fer del darrer primer pla de la Mary Santpere a *Miss Cuplé*. Com ratifica després de la cançó que acaba de cantar, es troba "soltera y sola en la vida por una mala partida" quan s'abaixa el teló. Aquest mateix teló, com la finestra de Blair, la separa del món, que es troba rient feliç a l'altra banda sense saber que *Miss Cuplé* s'haurà de recloure en la carrera d'èxits teatrals que li ha estat destinada a partir de llavors. El plor contingut de Betsy Blair s'exterioritza sense pudor en el rostre adolorit de Mary Santpere, del qual l'espectador n'és conscient gràcies a aquest poc habitual primer pla de l'actriu plorant que tanca el film **[Imatge 5].**

ISBN: 978-84-09-35499-3

[Imatge 5] Portada de la revista *Primer Plano* que es fa ressó de l'estrena de *Miss Cuplé* (1959). Filmoteca de Catalunya.

Falogocentrisme i masculinització

La Mary Santpere compensava el menor atractiu físic que s'autoassignava amb una facilitat de paraula pragmàticament desenvolupada en les seves aparicions a l'escena teatral. Ella comentava que les seves interpretacions al teatre i les revistes es basaven en la improvisació, cosa que no passava mai al cinema (Santpere, 1963, p. 104). Amb aquesta gran capacitat com a intèrpret per atraure l'atenció mitjançant la paraula podia accedir a un àmbit logocèntric que durant el franquisme estava predominantment en mans dels homes.

Això li va permetre interpretar vàries vegades el personatge de l'escriptora (*La batalla del domingo*, *Detective con faldas*) malgrat que al cinema franquista, i per la raó que acabem d'esmentar, apareixen molt poques dones dedicades a escriure o a tasques intel·lectuals. Les poques que hi apareixen acostumen a oferir un aspecte masculinitzat (Gil, 2011, p. 103), com és el cas de Mary Santpere. Del 1963 al 1970 Mary Santpere actuà amb regularitat al Circ Price, on desenvolupà amb profusió tots els apèndix fàl·lics que en el cinema havien aparegut tímidament. Hi va fer de Buffalo Bill i també d'August, el pallasso ximple, un fet que ella comenta com una primícia en algunes entrevistes (Roig, 1977) ja que deia ser la primera dona en exercir aquest paper **[Imatge 6]**.

[Imatge 6] Cartell del Circ Price (1970). Fons Mary Santpere, Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques.

ISBN: 978-84-09-35499-3

Conclusions

Al llarg de la seva filmografia, el personatge de Mary Santpere va anar adquirint característiques tradicionalment reservades als homes (veu greu, gestualitat maldestre, vestuari ample, absència de maquillatge) fins a arribar a *La mini tía*, un film on directament es vesteix d'home, i més concretament, de domador de lleons, de cantautor reivindicatiu, de botijero (cantirer) i d'home elegant amb barret de copa. Al film immediatament anterior, *Detective con faldas*, interpretava un detectiu, quan històricament la resolució de crims ha acostumat a recaure en figures masculines. En aquest film al personatge que interpreta s'anomena Oscar J. Bennett, que en teoria és el seu pseudònim com a escriptora de guions policíacs però que tothom acaba utilitzant per referir-se a la Mary Santpere en el film. Serà, tanmateix, al circ, a partir del 1963 i fins el 1970, on va explotar més obertament aquests personatges masculinitzats posant-se a la pell de Buffalo Bill, de domador de lleons, de pallasso august i fins i tot de torero en alguna gala benèfica.

Hi ha una evolució en el personatge que acaba creant la Mary Santpere, que s'enceta tímidament amb figures secundàries que aporten riquesa a la trama argumental, hereves del sainet i del vodevil teatral, s'acaba reafirmant amb els films de finals del franquisme, on és la protagonista absoluta, i acaba derivant en personatges paròdics i/o esperpèntics, com a *Patrimonio nacional* de Berlanga, fins arribar a la més pura caricatura extreta directament del còmic en aparèixer a *Las aventuras de Zipi y Zape*, film protagonitzat pels personatges del dibuixant Josep Escobar, o com a mare del protagonista a *Makinavaja el último choriso*, del dibuixant Ivá.

Malgrat que els complements i la indumentària no la converteixen en una dona provocativa, el fet d'adquirir protagonisme gràcies a iniciar-se en personatges secundaris que es podien permetre trets de feminitats alternatives, i mitjançant la gestualitat i l'utillatge masculí, els personatges de la Mary Santpere es converteixen amb el temps en un revulsiu contra l'ordre establert. D'aquest capgirament, tan perillós als ulls de la censura, és d'on Mary Santpere va treure la força dels seus personatges que segueixen sorprenent en analitzar-los dins el context d'una feminitat tan estereotipada com la de l'època franquista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aumont, J. i Marie, M. (2019). *El análisis cinematográfico*. La Marca Editora.

Bou, N. (2006). *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Icaria.

Castro de Paz, J. L. (2012). *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*. Shangrila.

Cerdán, J., Castro de Paz, J.L. (2011). *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Cátedra.

Comas, A. (2001). *I.F.I Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino*. (Tesi Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona). https://ddd.uab.cat/record/37455

Dyer, R. (2004). *Stars*. British Film Institute.

Gil, A. (2021). *Personajes femeninos de reparto en el cine español. Mujeres excéntricas de armas tomar*. Vía Láctea Editorial.

Gil, F. (2011). *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1936)*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Molner, E. (2017). *El paral·lel fent país. Impacte i percepció de l'oferta escènica del Paral·lel, 1892-1936*. (Tesi Doctoral, Universitat de Barcelona). http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/116494

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Screen*, *16*(3), 6-18.

Pigrau, M. R. (2002). *Els Santpere: Cent anys davant del públic*. Planeta Editorial.

ISBN: 978-84-09-35499-3

Ríos Carratalá, J. A. (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Romaguera, J. (2005). *Diccionari del cinema a Catalunya*. Filmoteca de Catalunya i Enciclopèdia Catalana.

Santpere, M. (1963). *Mi vida*. Ediciones Este.

Seguin, C. (1992). Sara Montiel: le corps mythique. *Hisp XX*, *9*, 301-315.

Velasco, A. M. (2020) Miss Cuplé (Pedro Lazaga, 1959): una parodia de El último cuplé, los roles de género y la modernización del franquismo. *Área Abierta, 20* (1), 59-74.

Zecchi, B. (2018). *La pantalla sexuada*. Cátedra.

Zecchi, B. (2013). *Gynocine, Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. PUZ i Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Zunzunegui, S. (2018). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Shangrila.

FILMOGRAFIA Y REFERENCIAS AUDIOVISUALES

Ambrós, J. (Director). (2016). La Mary, la reina del paral·lel [Programa de televisió]. En D. Barea, (Productor executiu), El documental. Barcelona, TVC. https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/el-meu-avi/mary-santpere-la-mary/video/3443970/

Bardem, J. A. (Director). (1956). *Calle Mayor* [Pel·lícula]. Suevia Fims, Play Art, Iberia Films.

Berlanga, L. G. (Director). (1981). *Patrimonio nacional* [Pel·lícula]. InCine S.A, Jet Films.

García Maroto, E. (Director). (1939). *Los cuatro Robinsones* [Pel·lícula]. CIFESA.

Guevara, E. (Director). (1981). *Las aventuras de Zipi y Zape* [Pel·lícula]. Catalonia Films, Egg Films.

Iglesias, M. (Director). (1956). *Veraneo en España* [Pel·lícula]. Exclusivas Arajol.

Iquino, I. F. (Director). (1937). *Paquete, el fotógrafo público número uno* [Pel·lícula]. F.A.I., Sindicato de la Industria del Espectáculo de Barcelona.

Iquino, I. F. (Director). (1942). *Pobre rico* [Pel·lícula]. CIFESA.

Iquino, I. F. (Director). (1943). *Boda accidentada* [Pel·lícula]. Producciones Campa.

Iquino, I. F. (Director). (1943). *Fin de curso* [Pel·lícula]. Rafa Films.

Iquino, I. F. (Director). (1943). *Un enredo de familia* [Pel·lícula]. Campa Producciones i CIFESA.

Iquino, I. F. (Director). (1944). *Ni pobre, ni rico, sino todo lo contrario* [Pel·lícula]. Emisora Films.

Iquino, I. F. (Director). (1968). *La mini tía* [Pel·lícula]. IFI Producción.

Jover, J. L. (Director). (1985). Mary Santpere [Programa de televisió]. En E. Deglane (Productor executiu), Autoretrato. Madrid, TVE. https://www.rtve.es/play/videos/autorretrato/autorretrato-mary-santpere/5056878/

Lazaga, P. (Director). (1959). *Miss Cuplé* [Pel·lícula]. Chamartín, P.E.F.S.A.

Lladó, J. (Director). (1955). *El difunto es un vivo* [Pel·lícula]. IFI Producción.

Llobet-Gràcia, Ll. (Director). (1948). *Vida en sombras*. [Pel·lícula]. Castilla Films.

Marquina, L. (Director). (1963). *La batalla del domingo* [Pel·lícula]. Cesáreo González P.C., Suevia Films.

ISBN: 978-84-09-35499-3

Núñez, R. (Director). (1962). *Detective con faldas* [Pel·lícula]. Orbe Films.

Quadreny, R. (Director). (1945). *Ángela es así* [Pel·lícula]. CIFESA.

Roig, M. (Director). (1977). Entrevista a Mary Santpere [Programa de televisió]. En R. Martín (Productor executiu), Personatges. Barcelona, TV2. https://www.rtve.es/play/videos/personatges/arxiu-peresanpere-personatg/3821169/

Rovira Beleta, F. (Director). (1954). *Once pares de botas* [Pel·lícula]. Producciones Balcázar.

Suárez, C. (Director). (1992). *Makinavaja, el último choriso* [Pel·lícula]. Tamaya P.C, Dos Ocho Cine S.L, Tesauro.

ISBN: 978-84-09-35499-3

10. Mirar al muerto. Los ojos de Aurora Bautista a través de sus películas

Josep Lambies
Universitat Pompeu Fabra
josep.lambies01@estudiant.upf.edu

Resumen: *Los créditos iniciales de La tía Tula (1964), de Miguel Picazo, pasan sobre un plano fijo en el que la protagonista, Tula, permanece sentada en una silla, en silencio, con la mirada dirigida al fuera de campo, clavada en el punto exacto en el que, hasta hace un momento, se hallaba el féretro de la hermana y que ahora sabemos que ha quedado vacío. El presente texto propone estudiar la figura de la actriz Aurora Bautista en esta imagen y ponerla en relación con algunos de los gestos que presentaban las heroínas de las tres primeras películas de su filmografía: Locura de amor (1948), Pequeñeces (1950) y Agustina de Aragón (1950). El objetivo de las páginas que siguen es señalar una evolución que se produce en la carrera de la actriz y que lleva a una transformación de su registro interpretativo, del histrionismo a la contención.*

Palabras clave: *mirada, gestualidad, rostro, actriz, interpretación, Aurora Bautista, cine español*

Abstract: *The credits in Miguel Picazo's La tía Tula (Aunt Tula, 1964) are imprinted on a single fixed shot in which the character of Tula is sitting in a chair, silently, with her steady gaze pointing out of shot, exactly to the same spot where her sister's coffin was placed some seconds ago and that has just been emptied. This paper compares the attitude of the Spanish actress Aurora Bautista in this image to the body language and the gestures that characterize the heroines of the first three movies of her filmography: Locura de amor (Madness for Love, 1948), Pequeñeces (1950) and Agustina de Aragón (Agustina of Aragón, 1950). Its goal is to point out an evolution that takes place throughout Bautista's movies and that leads to a transformation in her performance, from histrionism to containment.*

Keywords: *gaze, body language, face, actress, performance, Aurora Bautista, Spanish cinema*

Introducción

En la novela *La tía Tula*, de Miguel de Unamuno (1907), se repite varias veces una frase que dice que la protagonista, Gertrudis, a quien todos llaman cariñosamente Tula, posee "unos grandes ojazos de luto". Cuando, en 1964, Miguel Picazo llevó la obra de Unamuno al cine, estas palabras tomaron forma en un plano localizado al final de la primera secuencia, la del velatorio de la hermana. Cuatro hombres levantan el féretro con el cadáver amortajado y se lo llevan. Tula los ve salir de la sala, seguidos por el cortejo de mujeres plañideras que lloran a la difunta. De pronto, Tula se vuelve, se aleja del grupo y se sienta en una silla, detrás de la puerta, sola, ajena al ajetreo que intuimos en la habitación contigua. Empiezan los títulos de crédito, entra la música. La escena, que hasta entonces se había desarrollado a través de largos movimientos de cámara, adquiere un estatismo conmovedor. La mirada de Tula queda clavada en el fuera de campo. Sus ojos enlutados se fijan exactamente en el lugar que hasta hace un momento ocupaba el ataúd y que sabemos que ahora ha quedado vacío **[Figuras 1-2]**.

ISBN: 978-84-09-35499-3

[Figuras 1-2]: La mirada de Aurora Bautista se clava en el fuera de campo al principio de *La tía Tula*

Por de pronto, resulta cuanto menos sorprendente que la actriz, Aurora Bautista, fuera capaz de aguantar la inmovilidad de la mirada, sin pestañear ni una sola vez, en una toma que dura un minuto y cuarenta segundos. Si observamos con detenimiento las imágenes, caemos en la cuenta de que contienen una pequeña trampa. En realidad, el plano rodado es muchísimo más corto: no llega a los dos segundos. Dos segundos puestos en loop, que se repiten en el montaje hasta 54 veces, según podemos contar gracias al vaivén de las sombras que se ven por la ranura de la puerta, generando un bucle casi imperceptible, que pasa desapercibido a los ojos del espectador, pero que aun así le provoca una sensación de que la mujer, absorta, en trance, hubiera quedado atrapada en el temblor de un tiempo sostenido, un tiempo que no avanza ni retrocede, es decir, el tiempo de la muerte.

Pudieron ser muchas las razones por las que Picazo y su montador, Pedro del Rey, optaron por llevar a cabo este truco. Quizá el material rodado no era suficiente. Quizá a Picazo no le convenció la interpretación de Bautista y prefirió reducirla, o bien contenerla en un gesto mínimo. Fuera cual fuera la causa, desemboca en una intensificación de la mirada estática y vigilante que conecta con el espacio del cual el cuerpo de la muerta ya ha sido retirado y donde no queda más que su ausencia.

Existen muchas lecturas posibles de *La tía Tula* de Picazo, que van desde los sentimientos maternales hasta el deseo reprimido, pasando por las contradicciones de la moral católica de su época. Pero antes que todos estos temas hay otro aún más relevante, algo que se instituye en este plano: el pacto tácito entre dos mujeres, una viva y otra muerta. Este pacto determina lo que va a ocurrir a continuación. Después del funeral, Tula acoge al cuñado viudo y a los dos sobrinos en su casa, y no lo hace porque quiera ocupar el lugar de la hermana, sino justamente para defenderlo, para conservar ese vacío de la muerte; es decir, para asegurarse de que el marido no vuelve a casarse, de que los hijos rezan una oración por el alma de su madre cada noche al acostarse, de que todos conservan su recuerdo envuelto en el mismo luto que Tula lleva en sus ojos.

Desde esa mirada de luto de la que hablaba Unamuno, desde la mirada a la muerta y desde la hermandad de ultratumba que se sella al principio de la película, el presente texto propone comprender no solo al personaje de Tula sino también a la actriz que lo interpreta. Las páginas que siguen exploran, desde esta perspectiva, posibles relaciones de connivencia entre *La tía Tula* y los anteriores trabajos de Aurora Bautista.

Los ojos de Aurora Bautista en el cine histórico de Cifesa

En varias entrevistas, Picazo contaba que algunas de las personas que le acompañaban en ese tiempo se opusieron a la elección de Aurora Bautista para hacer el papel de Tula; cuanto menos, la cuestionaron. El gran público conocía a Aurora Bautista sobre todo por la popularidad que le habían proporcionado sus tres primeras películas, *Locura de amor* (1948), *Pequeñeces* (1950) y *Agustina de Aragón* (1950), producciones de los estudios Cifesa dirigidas por Juan de Orduña, de las cuales la primera y la tercera se inscriben en ese cine histórico popular que el franquismo acuña después de la Segunda Guerra Mundial, cuando el programa propagandístico del régimen precisa fortalecerse tras la derrota del nazismo en Alemania y del fascismo en Italia, y se alimenta el interés por elevar la historia de España a la categoría de mito. De existir, los ecos entre las protagonistas de estas tres primeras películas que dieron fama a Aurora Bautista y *La tía Tula* son poco evidentes. Y, sin embargo, hay un elemento que las une: esos ojos enormes a través de los cuales transcurre la narración.

ISBN: 978-84-09-35499-3

En un capítulo del libro *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos*, Carlos Losilla apunta que las heroínas históricas de las películas de Orduña tienen tendencia a mirar a un fuera de campo donde no hay nada más que la vaga idea de un más allá. Losilla (2018) escribe:

> En ellas se expresa un cuerpo que no tiene que ver consigo mismo, sino con ese más allá que es, a la vez, el imperio perdido y el paraíso ganado, las viejas glorias y las nuevas metas de la cristiandad que persigue el nacionalcatolicismo. A menudo esas heroínas miran a lo lejos, fuera de cuadro, con los ojos encendidos y el cuerpo tembloroso. ¿Dónde están posando la vista? En ningún lugar o, mejor dicho, en un lugar que nadie conoce porque no es tal, porque es una idea, un ideal reconvertido en obsesión. (p. 26)

Es cuanto menos curioso que, en los momentos climáticos de esas películas, ese mirar al fuera de campo esté asociado a un mirar al muerto; o bien a un vacío que deja el muerto.

En el caso de *Locura de amor*, Aurora Bautista interpreta a Juana la Loca. En la secuencia de la muerte del rey Felipe, cuando se abraza a su cadáver, dice: "Él muerto y yo viva, siempre estaremos juntos". Las distancias entre la muerte y la vida se diluyen y la reina se levanta para pedir a la corte silencio, porque el rey, susurra, se ha dormido. Se lleva un dedo a los labios y camina entre sus vasallos, con un despliegue gestual trágico, excesivo, como es propio de estas películas. Finalmente, se detiene frente a la cámara y mira al infinito. La imagen de su rostro, con los ojos muy abiertos, se funde con otra imagen, que ofrece una visión en lontananza del séquito funerario que recorre los caminos de Castilla arrastrando el ataúd del rey; un ataúd escoltado por la figura enlutada de Juana, convertida en esposa fúnebre **[Figuras 3-4]**.

[Figuras 3-4]: El rostro de Juana en *Locura de amor* se funde con una visión del cortejo funerario

Por su parte, *Pequeñeces* sucede en los tiempos del reinado de Amadeo de Saboya y de la Primera República Española. Aurora Bautista es una condesa casquivana que escandaliza a la aristocracia madrileña con sus enredos amorosos, personaje en este caso ficticio que bien podría personificar los males que azotan a la nación en ese período de descalabro. Al final de la película, que no por nada coincide con la Restauración Borbónica, el hijo de la condesa se ahoga en el mar. Entonces tiene lugar una secuencia de arrepentimiento. Ella, vestida de negro, se arrodilla junto al ataúd y llora las lágrimas de una Magdalena penitente. La cámara se mantiene en primer plano. De repente, la condesa levanta la vista y oye la voz del niño que le habla desde lo alto: "Aquí arriba, en el cielo, es un día feliz porque tú ya eres buena, mamá". El último plano de la película muestra un rayo de sol que se filtra entre las nubes, imagen de la divina absolución **[Figuras 5-6]**.

[Figuras 5-6]: Los ojos llenos de lágrimas de la condesa en *Pequeñeces* se vuelven hacia el cielo

ISBN: 978-84-09-35499-3

Sobre *Agustina de Aragón*, el último título de este ciclo, Aurora Bautista contaba en una entrevista con Diego Galán para Televisión Española que le había resultado un rodaje frustrante: “ella hubiese querido ahondar en la psicología del personaje femenino y en cambio Orduña y los productores de Cifesa habían querido construir una heroína que representara los valores patrióticos” (TVE, 1993). La voz de Orduña podría ser la de Fernando VII en la escena final, cuando le entrega la medalla y le dice: “Tú no eres una mujer, tú eres el símbolo de todos los héroes de España”. Hay, sin embargo, en ese momento un último gesto relevante, filmado en primer plano, en el que Agustina se vuelve, dándole la espalda al rey, y su mirada se pierde en la lejanía. Entonces suspira y cierra los ojos. Ahí podemos imaginar que, por un momento, no está pensando en el cañón que disparó contra los franceses. Ese suspiro es un gesto de amor. Está pensando en el hombre a quien ama, abatido durante el sitio de Zaragoza. El suspiro y la caída de ojos son una invocación fugaz del recuerdo del muerto, un gesto puramente melodramático que se filtra en la película **[Figuras 7-8]**.

[Figuras 7-8]: Al final de *Agustina de Aragón*, Aurora Bautista cierra los ojos y suspira, pensando en su amado

La transición entre dos modelos interpretativos

Después de *Agustina de Aragón*, Juan de Orduña escribió para Aurora Bautista otra película histórica, *La leona de Castilla*, que acabó haciendo Amparo Rivelles. Bautista rechazó el papel porque quería distanciarse del cine histórico, tal vez porque sentía que esas heroínas nacionales tenían poco que ver con sus espectadoras. Es algo sobre lo que satirizaban Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem en *Esa pareja feliz*, filme del año 1951, casi contemporáneo de las películas de Orduña, cuya primera secuencia pasa de las corralas y las calles del proletario barrio de Lavapiés a unos estudios de cine en los que Fernando Fernán Gómez trabaja de tramoyista; unos estudios que podrían ser Cifesa y en los que se está rodando una película histórica, sobre una reina que podría ser Juana de Castilla y que acaba arrojándose por una ventana de su castillo **[Figuras 9-10]**. El registro trágico, solemne, sobreactuado de esta reina trastocada es una referencia obvia a la interpretación de Aurora Bautista en *Locura de amor*.

[Figuras 9-10]: La primera escena de *Esa pareja feliz* parodia el histrionismo de las heroínas históricas de las películas de Orduña

ISBN: 978-84-09-35499-3

Escribía el crítico y guionista Ángel Fernández-Santos (1982) que *Esa pareja feliz* fue "un punto sin retorno en el cine español, un cambio de lenguaje y de mentalidad" (§ 1); un punto sin retorno que viene sugerido por ese contraste entre la calle y el decorado cinematográfico; o por el personaje de Elvira Quintillá, a quien encontramos por primera vez en una sala de cine, vibrando de emoción, marcando la distancia entre los rostros de las estrellas que aparecían en la gran pantalla y las mujeres reales que se sentaban en la platea. No sabemos si la Tula de Picazo fue también espectadora de las películas de Cifesa. Pero sí sabemos que pertenece al círculo femenino de una parroquia en el que se desempeñan distintas actividades comunitarias; entre otras cosas, se ocupan de colgar la clasificación de las películas de estreno en la entrada de la iglesia. En una secuencia, una de las amigas de Tula dice: "Hoy son todas 3R, este domingo no podremos ir al cine". Aunque de manera menos obvia, Picazo parece insinuar aquí un desplazamiento que va de ese cine popular que complacía a la censura a la realidad social del momento.

En un capítulo del libro *Performance and Spanish Film*, Sally Faulkner escribe que, en *La tía Tula*, Picazo conduce a Aurora Bautista hacia un registro interpretativo "que pretende reprimir y contener el estilo excesivo asociado con el principio de su carrera; una idea de represión y contención que encaja con el personaje de la insatisfecha solterona de provincias particularmente bien" (Faulkner, 2016, p. 160). Así, para Faulkner, esa otra Aurora Bautista que nos presenta *La tía Tula* se colma de sentido si, más que verla en términos rupturistas, la entendemos dentro de un juego dialéctico que la conecta con los primeros papeles de su filmografía. No representa, pues, una renuncia a la imagen que el público se había formado de ella a través de las heroínas de Cifesa, sino una transformación llena de matices que, para ser justos, ya se había activado en dos películas anteriores, *Condenados* (Manuel Mur Oti, 1953) y *La gata* (Margarita Alexandre y Rafael María Torrecilla, 1956).

El erotismo telúrico de la mujer rural

Después de rechazar el papel que le ofrecía Orduña en *La leona de Castilla*, Aurora Bautista se puso en contacto con otro cineasta, Manuel Mur Oti, para pedirle que le escribiera una película. Así surgió *Condenados* (1953), un relato sobre celos situado entre los molinos de los campos castellanos, en cuyas primeras imágenes la actriz aparece labrando la tierra, con una mantilla negra de lana y cubierta la cabeza con un pañuelo, como si el hábito enlutado de sus heroínas patrias hubiera dado lugar a las ropas embarradas de una campesina española, sometida a los fatigosos trabajos del agro y abandonada a merced del sol y del viento. Su rostro, en un plano ligeramente contrapicado, se vuelve hacia el cielo y después su figura se aleja de la cámara, arrastrando la azada, dejando a su paso un surco profundo, enraizando su cuerpo en el secano. Despierta aquí una identificación entre la mujer y la tierra cargada de un erotismo que se irá explicitando, de distintas maneras, a lo largo de la película, como se aprecia en el monólogo de Aurelia ante el marido celoso:

> ¿De qué tienes celos? ¿De mi pelo? ¿De mis ojos? ¿De mi boca? ¿De mi carne? Pues no puedes tenerlos, José. Tuyo es todo lo mío como es tuya tu alma y lo mismo que te dije que arrasaras los campos, que mataras a las bestias y que tiraras la casa piedra a piedra, arrasa mi pelo y arráncame la boca y quémame la carne para que no dudes más de mí.

La interpretación de Bautista en *Condenados* mantiene en gran medida ese gesto desbordado y excesivo que había cultivado en el cine de Orduña, aunque ya no trasciende hacia ese más allá del que nos habla Losilla, sino que se impregna de una carnalidad telúrica. Los ojos de Bautista vuelven a abrirse de par en par como si en ellos se reflejaran las texturas del arado, las camisas sucias de los hombres, cubiertas de sudor, y las polvaredas que levanta el vendaval. Asimismo, bajo sus cejas arqueadas se presiente un anuncio de muerte, como si el mismo ardor de sus pupilas contuviera una visión de fatalidad. En la última escena, en el silencio sibilante de la caliza, Aurelia clava un cuchillo al hombre de quien realmente está enamorada, un mozo que nunca llegó a ser su amante, pero que, trabajando a su lado a lo largo de cinco años, hizo que sus cosechas proliferaran y que los animales se multiplicaran en sus establos. Su mirada, fija en el muerto, parece estar viendo cómo la tierra se vuelve baldía de repente y cómo toda riqueza del paisaje se extingue a su alrededor, como si con esa puñalada hubiera reprimido también su propio deseo.

Mur Oti colocó a Aurora Bautista en un contexto que le era desconocido, el del drama rural, ambiente que revertiría en su siguiente película, *La gata*, dirigida por Margarita Alexandre y Rafael María Torrecilla. Situada en la estela del filme folklórico español, *La gata* hace de la mirada de Bautista el centro de una tensión erótica que circula entre los distintos personajes; erotismo que, a su vez, se funde y confunde con un espacio simbólico tomado por la muerte. En una de las primeras escenas, su personaje, María, aparece encaramada en lo alto de un murete para observar a un grupo de hombres

ISBN: 978-84-09-35499-3

que graban una vaquilla a hierro. Sus ojos, concentrados, se clavan en la quemadura humeante sobre el vello del animal, primer elemento de un imaginario taurómaco que funciona, también, como una pulsión tanática, como un aviso. Poco después, vemos a María afilando un par de cuchillos carniceros y partiendo la pata de un ternero despellejado, con las manos llenas de sangre; una sangre igual que la que se derramará de su propio cuerpo, al final, cuando muera abatida de un tiro al tratar de salvar a Juan, su amante, de noche, en los cercados adonde va a torear.

En su libro *Feminist discourse and Spanish Cinema*, Susan Martin-Márquez propone un análisis comparativo entre *Condenados* y *La gata* desde una perspectiva de género, en el que da cuenta de una diferencia sustancial entre las dos películas. Martin-Márquez considera que, en su intento de descender a una dimensión esencial del deseo, *Condenados* recala en un "discurso misógino sobre la sexualidad", según el cual el personaje de Aurelia se ve sometido a las leyes de un mundo patriarcal, donde los hombres se disputan el poder sobre la tierra y, asimismo, sobre la mujer. Por otro lado, señala que La gata invierte esta circunstancia y nos muestra una protagonista con agencia, que se erige como sujeto de deseo, y no como objeto, capaz de imponer sus condiciones en el juego de la seducción. Esto se advierte en la escena del pajar, en la que Juan se abalanza sobre María, la coge de las muñecas e intenta besarla en el cuello. Ella se resiste, diciendo: "A mí, así, no. A mí hay que ganarme". Como escribe Martin-Márquez, *La gata* nos habla de una mujer que "se niega a verse dominada por el hombre" (Martin-Márquez, 1999, p. 249-264), rasgo que a todas luces comparte con el personaje de Tula.

Un cuerpo que se expresa según sus propias normas

Con *La tía Tula*, Aurora Bautista se despojó de una vez por todas del aura mítica que le había proporcionado el cine patriótico popular para abrazar los atributos de una mujer de su tiempo. Cuando Picazo adaptó la novela de Unamuno, escrita en 1907 y publicada en 1921, decidió situarla en la contemporaneidad de los años 60, porque le parecía que la historia que contaba seguía resultando tremendamente actual. De hecho, en varias entrevistas, el director explicaba que, al escribir el guion, también se inspiró en dos mujeres reales a las que había conocido y que se habían encontrado en la misma situación que la Tula de Unamuno: sus hermanas habían muerto y ellas se habían hecho cargo de sus familias. Según Picazo, una de estas dos mujeres había decidido casarse con el cuñado por razones morales y la otra, también por razones morales, había decidido no hacerlo.

Existen, sin embargo, varias teorías sobre las razones por las cuales Picazo se encaprichó de una actriz como Aurora Bautista para el papel de Tula que apelan a su pasado en el cine de Orduña. Faulkner (2004, p. 259), por ejemplo, sugiere en un artículo que quizá sea el hecho de que en *Locura de amor* o *Agustina de Aragón* la sexualidad esté totalmente disociada de la trama amorosa. Ese ensalzamiento de los amores castos que dibujan las películas de Orduña revierte en negativo en *La tía Tula*, cuyo conflicto gira en torno a las manifestaciones de un deseo reprimido que se desenvuelve, de manera ambigua y contradictoria, en el subtexto. ¿Quién es responsable de ese conflicto? La respuesta a esta pregunta ha tendido a escribirse muchas veces en consonancia con el puritanismo de Tula y, en ocasiones, también con su supuesta frigidez. Sin embargo, la película parece estar señalando con mayor vehemencia a los dos hombres que la rodean: por un lado, el cuñado, que le dice que la quiere e intenta violarla; por el otro, el cura confesor, que justo después del intento de violación le aconseja que se case con el cuñado, esgrimiendo la doble moral de una ideología que se descubre como abusiva, arbitraria, a todas luces dictatorial.

De aquí se infiere otra pregunta. ¿Es la decisión de Tula de no casarse con el cuñado una determinación de tipo moral, como en el caso de esas dos mujeres a las que había conocido Picazo? Cuesta decir lo contrario. Pero su moral no es la del ideario nacionalcatólico, ni la de la sumisión al hombre, ni la de la iglesia; sí es, en cambio, la moral de la solidaridad femenina, la de ese compromiso entre mujeres tan sólido sobre el que se funda la película, el acuerdo silencioso que se forja en la secuencia de los créditos de inicio, cuando los ojos de Aurora Bautista –esa mirada heredada de sus primeros trabajos que llega a resignificarse por completo– se posan allá donde el cuerpo de la hermana ha sido retirado. De este compromiso salen reforzadas la entereza del personaje de Tula, su integridad y, también, su manera de mostrarse, un sutil erotismo que se presenta siempre entre las ropas oscuras del luto.

A la película, la censura le cortó más de cuatro minutos, entre los que había unas imágenes en las que Tula aparecía ajustándose las medias negras y el liguero en su dormitorio. Como este, hay una serie de gestos eróticos –cuando se da friegas en las rodillas o cuando se frota un pañuelo impregnado en

ISBN: 978-84-09-35499-3

colonia por el cuello para aliviarse del calor– que no están sometidos a ningún ritual de seducción; gestos mínimos, aunque desinhibidos, que desmienten el cliché de la solterona reprimida para hablar de un cuerpo que el personaje enseña en sus propios términos, según sus propias normas. Es algo que se ve en la escena en la que el cuñado, en bañador, se zambulle en el río con los sobrinos, y ella lo observa desde la orilla. Se frota con su frasco de colonia los muslos, se cubre las piernas con un pañuelo negro, se coloca unas gafas de sol y mira **[Figuras 11-12]**. Esa mirada soberana, complementaria a la de los créditos iniciales, confirma a Tula como sujeto dominante del espacio de representación, capaz de hacer frente, sin rubor, al logos patriarcal que trata de imponerse.

[Figuras 11-12]: Los gestos desinhibidos de Tula hablan de un cuerpo que se muestra según sus propias condiciones

Conclusiones

Es de esperar que Picazo contara con que los espectadores que iban a ver *La tía Tula* relacionarían de inmediato a su actriz, si no con sus papeles en *Condenados* y *La gata*, sí con los filmes que había hecho con Juan de Orduña. No solo porque la imagen de Aurora Bautista que habían generado esas películas era conocida por el gran público, sino también porque *La tía Tula* generaba una serie de diálogos intestinos que despertaban la memoria de sus primeras interpretaciones. El tema de la mirada, que presenta manifestaciones polisémicas a lo largo de la filmografía de Bautista, se convierte en catalizador de estas resonancias, sobre todo en lo tocante a su conexión con un espacio que asociamos a la muerte y que adquiere, en *La tía Tula*, un sentido renovado, que contribuye a una lectura feminista de la película. Vistos a lo largo del tiempo, los ojos de Bautista parecen ser, además, un sintomático reflejo de la evolución del cine que se hizo en las distintas décadas de la dictadura. En ellos se dibuja ese camino que va de la épica patriótica de Cifesa al realismo de tintes melodramáticos, del desbordamiento a la contención del gesto, de lo que Jo Labanyi llama la "feminización de la patria" (Labanyi, 2000, p. 163) al pacto entre dos mujeres unidas a través de la ultratumba para reivindicar un espacio de poder desde el cual oponerse a las leyes de los hombres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Faulkner, S. (2016), Performing the nation: mannerism and mourning in Spanish Cinema. En *Performance and Spanish Film* (p. 159-166). Manchester University Press.

Faulkner, S. (2004), A Cinema of Contradiction: Picazo's 'La tía Tula' (1964) and the Nuevo Cine Español. *The Modern Language Review*, 99(3), 651-664.

Faulkner, S. (2016), Performing the nation: mannerism and mourning in Spanish Cinema. En *Performance and Spanish Film* (p. 159-166). Manchester University Press.

Fernández-Santos, Á. (1982, 3 de marzo), 'Esa pareja feliz', una película para la historia. *El País*.

Galán, D. Queridos cómicos. [entrevista] *TVE*, 1993. Recuperado de: https://www.rtve.es/play/videos/queridos-comicos/aurora-bautista/4141658/

Labanyi, J. (2000), Feminizing the Nation: Women, Subordination and Subversion in Spanish Cinema. En U. Sieglohr (Ed.), *Heroines without heroes. Reconstructing female identities in European Cinema* (p. 163-182). Cassell.

ISBN: 978-84-09-35499-3

Losilla, C. (2018), Intermitencia, presencia ausencia: imágenes femeninas en el cine español del primer franquismo. En N. Bou y X. Pérez (Eds.), *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania (1939-1945*), (p. 25-40). Cátedra.

Martín-Márquez, S. (1999), *Feminist Discourse and Spanish Cinema*. Oxford University Press.

FILMOGRAFÍA

Alexandre, M. y Torrecilla, R. M. (Directores). (1956). *La gata* [Película]. Nervión Films.

García Berlanga, L. y Bardem, J. A. (Directores). (1951). *Esa pareja feliz* [Película]. Altamira.

Mur Oti, M. (Director). (1953). *Condenados* [Película]. Cervantes Films.

Picazo, M. (Director). (1964). *La tía Tula* [Película]. Surco Films.

Orduña, J. de (Director). (1948). *Locura de amor* [Película]. CIFESA.

Orduña, J. de (Director). (1950). *Agustina de Aragón* [Película]. CIFESA.

Orduña, J. de (Director). (1950). *Pequeñeces* [Película]. CIFESA.

Orduña, J. de (Director). (1951). *La leona de Castilla* [Película]. CIFESA.

ISBN: 978-84-09-35499-3

11. El rastre fugaç de Rina Ottolina a Espanya, la nova actriu del cinema de terror dels setanta[9]

Ferran Calvet González
Universitat Autònoma de Barcelona
ferrancalvet@gmail.com

Resumen: *Rina Ottolina, una de les filles de l'animador i productor televisiu veneçolà, Renny Ottolina, arribà a Espanya a començaments dels anys 70 per fer els primers passos com a actriu. Els seus llaços familiars i el fet d'haver estat segrestada a Veneçuela juntament amb la seva germana Rhona l'any 1969, havien fet de Rina una figura pública abans de trepitjar Espanya. Fou gràcies al paper que desenvolupà a la cinta d'Aured, que coprotagonitzà amb la gran icona del terror ibèric, Paul Naschy, que Ottolina es convertí en un símbol del fantaterror, essent definida per la revista* Terror Fantastic*, en el seu número especial "Erotisme en el terror", com a una nova actriu per al cinema de terror. La seva figura, però, és de les més misterioses que es poden trobar a l'escena espanyola dels anys setanta. Amb la pista gairebé perduda a partir de la dècada posterior, aquest estudi es proposa resseguir la fugaç pista artística d'Ottolina a Espanya, i analitzar la seva petjada a la cinematografia espanyola de mitjans dels anys setanta a partir del seu rastre a la premsa generalista, sensacionalista i especialitzada.*

Palabras clave: *Fantaterror; Rina Ottolina; Cinema d'explotació; Paul Naschy; Carlos Aured*

Abstract: *Rina Ottolina, one of the daughters of Venezuelan entertainer and television producer Renny Ottolina, arrived in Spain in the early 1970s to take her first steps as an actress. Her family ties and the fact that she had been kidnapped in Venezuela along with her sister Rhona in 1969, had made Rina a public figure before setting foot in Spain. It was thanks to the role she played in Aured's film, which she co-starred in with the great icon of Iberian horror, Paul Naschy, that Ottolina became a symbol of fantaterror, being defined by the magazine* Terror Fantastic*, in its special issue "Erotismo en el terror", as a new actress for horror cinema. Her figure, however, is one of the most mysterious that can be found in the Spanish scene of the seventies. With the track almost lost from the subsequent decade, this study aims to trace Ottolina's fleeting artistic trail in Spain, and to analyze her trace to the Spanish cinematography of the mid-seventies from her trail to the general, sensationalist and specialized press.*

Keywords: *Fantaterror; Rina Ottolina; Exploitation cinema; Paul Naschy; Carlos Aured*

Vida primerenca i primeres aparicions mediàtiques

Rina Ottolina neix el 15 de maig de 1953 a Caracas (Veneçuela). El seu pare és Renny Ottolina, locutor i animador (showman) de la televisió veneçolana (posteriorment s'arribaria a postular com a candidat presidencial del país) un dels personatges més mediàtics i populars del país sud-americà.

Els seus orígens marcarien, per una banda, la seva vocació artística, i per altra, l'atenció que els mitjans de comunicació espanyols li prendrien a la jove actriu. Ottolina, l'any 1973 declararia al respecte: "vaig néixer en un ambient on l'art es respira com a mitjà meravellós i inevitable. He après del meu pare el sentit de la responsabilitat professional i crec que m'han preparat a fons per la carrera d'actriu" (Montejano, 1973, p.6).

[9] Part del títol es deu a l'article de Fernando Montejano publicat al núm. 20 de *Terror Fantastic*: "Rina Ottolina: Una nueva actriz para el cine de terror" (1973,p.5).

ISBN: 978-84-09-35499-3

La primera vegada que Rina Ottolina apareix a la premsa escrita espanyola, és amb motiu del seu segrest, juntament amb la seva germana Rhona, a Caracas. Trobem un d'aquests rastres a l'edició de *La Vanguardia* del 22 de novembre del 1969, i la mateixa notícia resol que les dues germanes van ser alliberades després que la família pagués un milió de bolívars als segrestadors, uns disset i mig milions de pessetes. El motiu pel qual aquesta notícia arriba a Espanya és la popularitat de Renny Ottolina més enllà de les fronteres veneçolanes. Alhora, aquest fet provoca un fort impacte en la massa veneçolana, que sent aquest segrest de molt de prop. Dos anys abans, el 1967, Renny Ottolina va realitzar un especial nadalenc amb la seva filla Rena, titulat *El angelito más pequeño* (Paredes, 2020), fent que la família Ottolina entrés amb tendresa a les llars de molts ciutadans, que coneixen de sobres el seu luxós estil de vida (Iconos Rotos, 2016, para.1). Segons sembla, popularment es diu que mentre el món celebrava l'arribada de l'home a la lluna, Veneçuela celebrava l'alliberació de les germanes Ottolina.

Durant el període que hi ha entre aquest últim any de la dècada dels seixanta i el març del 1973, moment en què Ottolina arriba a Espanya, la jove Rina comença els seus estudis en art dramàtic a l'Escola Juana Sujo de Caracas, on, segons el treball acadèmic *Trayectoria de la escuela superior de artes escénicas "Juana Sujo" (1949-2008)* de Geraldine Delgado i Sara E. Tovar, es graduarà l'any 1975, dos anys després del seu pas per Espanya. Durant aquests tres anys, l'artista també viatja, amb la intenció de conèixer altres cultures i tradicions artístiques: "Jo he estudiat a fons tots els tipus d'interpretació. He seguit el mètode Stanislavski. He visitat Europa estudiant a fons les seves diverses cinematografies" (Diez Minutos, 1973, para.1).

L'arribada a Espanya

És l'11 de març de 1973 quan trobem a *La Vanguardia* la primera notícia de l'arribada de Rina Ottolina a Espanya. Tres dies després, a la mateixa secció d'espectacles i entreteniment del diari català, apareix una fotografia de Rina subjectant un ram de flors a l'aeroport. En ambdós casos, veiem com el mitjà es limita a anunciar l'arribada de l'actriu veneçolana amb motiu del rodatge del film *La venganza de la momia* (1975) de Carlos Aured. El fet de sortir publicada una fotografia de la seva arribada a l'aeroport, ens porta a pensar que alguns mitjans es van desplaçar a l'aeroport de Barajas a cobrir l'esdeveniment.

Però, quins poden ser els motius pels quals l'arribada d'una actriu de disset anys a Espanya va generar aquest destacat ressò a la premsa? És evident que el fet de ser la filla de Reny Ottolina té molta importància, i encara més el punt morbós i tràgic del seu segrest, que com ja hem vist va arribar a la premsa nacional. Però també cal tenir en compte que Rina arriba a l'Estat espanyol per a treballar a una pel·lícula, la de Carlos Aured, que s'inscriu dintre del gènere de terror, en uns temps en els quals el gènere tenia una gran popularitat entre el públic i era tot un fenomen industrial. Aquest cinema és el que avui coneixem com a Fantaterror, i el seu boom s'estima que durà del 1968 fins al 1976. La figura femenina tenia una gran importància en el gènere, la majoria de vegades la seva presència era sexualitzada i a les pel·lícules s'hi podien trobar escenes de sexe, assassinats o d'intimitat que propiciaven el destapament de les actrius. En aquell moment, Rina Ottolina s'incorpora a aquesta plantilla d'actrius susceptibles de treballar amb aquest tipus d'escenes.

Per altra banda, el ressò de l'arribada d'Ottolina a Espanya també ens serveix per constatar com mediàtic era el cinema de terror a l'Estat durant la primera meitat dels anys setanta.

També és molt important i segur que té molt a veure amb la popularitat que amb poc temps obté l'actriu veneçolana, el fet que vingués a Espanya a treballar com a coprotagonista d'un film llur repartiment encapçalava Jacinto Molina, conegut artísticament com a Paul Naschy. El gènere de terror dels anys 70 li deu part de la seva esplendor a l'incansable treball de Naschy. A més, anteriorment Naschy havia treballat amb Carlos Aured en tres ocasions, dues de les quals sota el paraigua de la productora Profilmes, la casa espanyola que apostà d'una manera més clara per la producció de cinema d'explotació a la península. D'aquesta aliança sorgiren pel·lícules que avui es troben a la majoria de cànons del cinema terrorífic espanyol: *El espanto surge de la tumba* (1972), *Los ojos azules de la muñeca rota* (1973) i *El retorno de Walpurgis* (1974), aquesta última produïda per Lotus films, la mateixa productora que inverteix en *La venganza de la mòmia*, la qual es coproduí amb la productora veneçolana Sara Films. A *El retorno de Walpurgis*, a més, es dóna la

ISBN: 978-84-09-35499-3

curiositat que va ser rodada immediatament després i amb gairebé el mateix equip que el film en el qual participà Rina Ottolina, tot i que va ser estrenada abans[10].

Un altre dels motius que propicià aquest seguiment mediàtic de l'arribada de Rina a Espanya és la gran quantitat d'actrius estrangeres que arribaren, entre finals dels seixanta i els primers anys dels setanta al país per a actuar en pel·lícules del gènere. Noms com Maria Perschy [Austria; *Los ojos azules de la muñeca rota* (Carlos Aured; Paul Naschy, 1974), *Exorcismo* (Juan Bosch; Paul Naschy, 1975)], Mirta Miller [Argentina; *Dr. Jekyll y el Hombre Lobo* (León Klimovsky, 1972), *La rebelión de las muertas* (León Klimovsky, 1973)] o Judy Matheson [Regne Unit; *Las crueles* (Vicente Aranda, 1969)] no eren aliens a les estrenes cinematogràfiques de finals dels seixanta i inicis dels setanta. Rina Ottolina és, a priori, una actriu que arriba per sumar-se a aquesta plantilla d'actrius joves que arriben a Espanya a complir una mena de somni espanyol treballant al cinema de l'època tardofranquista el qual, gràcies al relaxament de la censura, les seves produccions eren molt més arriscades, temàticament i estèticament.

Els motius que portaren a Rina Ottolina a Espanya, són quelcom més clars i no estan oberts a tantes interpretacions. La mateixa Rina Ottolina desvelaria els motius en una entrevista el novembre del 1973 a la *Revista Ondas*: "Jo he hagut d'emigrar a Espanya perquè al meu país de cinema, el que jo entenc per cinema, hi ha poc, molt poc" (Sei, 1973, p.5). Després d'anys de formació, Rina escull Espanya, un país en procés d'obertura i creixement, per a començar una carrera d'actriu que apunta a l'èxit indiscutible.

Però també cal trobar el motiu, potser el principal, en la producció de la pel·lícula de Carlos Aured. Ja hem remarcat anteriorment que el film va ser una coproducció entre l'espanyola Lotus Films i la veneçolana Sara Films. D'aquesta última companyia, el màxim responsable era Renny Ottolina, pare de la mateixa Rina, el qual va fundar aquesta productora només amb l'objectiu de produir aquest film (de fet, en el fenomen del Fantaterror, és quelcom normal trobar productores que apareixen per produir una cinta i posteriorment es dissolen). Aquest fet ens indueix a pensar que el tsar de la televisió veneçolana, en un intent de catapultar la fama internacional de la seva filla, inverteix en aquesta pel·lícula a l'Estat espanyol per a imposar, en certa manera, la seva filla com a coprotagonista, que acabaria compartint repartiment, a més d'amb Naschy, amb Jack Taylor, Helga Liné, María Silva i Fernando Sánchez Polack.

El boom d'aparicions en premsa

Poques setmanes després de la seva arribada a l'Estat espanyol, Rina Ottolina protagonitza vàries portades i entrevistes en importants revistes vinculades amb el món del cinema, la televisió i l'espectacle. Aquestes, alhora, ens han deixat una sèrie de declaracions i pistes sobre la seva estança a l'Estat i com la premsa tractava el personatge.

El 9 d'abril de 1973, un mes després de la seva arribada a Madrid i en ple rodatge de la pel·lícula amb Aured i Naschy, la revista *Nuevo Fotogramas*, núm. 1277, li dedica un petit reportatge de dues pàgines acompanyat per una sessió fotogràfica al Temple Debod, monument egipci de la capital espanyola que casava amb la temàtica de la pel·lícula que estava en procés. En aquest petit report, el mitjà cinematogràfic per excel·lència es fa ressò de l'estrena d'Ottolina al cinema sense anar més enllà. Simplement es remarca la seva joventut, el projecte en el qual està treballant i el fet de ser filla de Renny Ottolina.

D'aquesta mateixa sessió al Temple Debod, la revista especialitzada en cinema de terror i una de les més rellevants del moment, *Terror Fantastic*, també treu un reportatge el maig del mateix any 1973, titulant-lo "Una nueva actriz para el cine de terror", escrit per Fernando Montejano, segurament l'autor de la peça de *La Vanguardia*, que està signada com F.N. El reportatge fotogràfic, aquesta vegada, és més interessant que el de *Nuevo Fotogramas*, a més d'incloure una fotografia de Rina amb Paul Naschy, segurament realitzada durant el transcurs del rodatge, de qui també es recull alguna declaració.

El reportatge en qüestió, es tanca assenyalant que Ottolina aporta un punt de bellesa i erotisme en una edició, la present, que està dedicada precisament a l'erotisme en el terror. Podriem dir, però, que la inclusió d'Ottolina a aquest número és merament casual, ja que el reportatge de Montejano té més

[10] Quelcom que hem pogut saber gràcies a les declaracions de Paul Naschy al número 20 de la revista *Terror Fantastic* (maig de 1973).

ISBN: 978-84-09-35499-3

aviat la intenció de fer ressò de l'arribada d'Ottolina al cinema espanyol i del rodatge amb Naschy, que no pas d'incloure-la al volum de pàgines que toquen la temàtica, que parlarà d'actrius com Maria Mell, Barbara Steele o Loa Coven.

De fet, no podem dir que Rina Ottolina hagi estat un símbol de l'erotisme, ni abans ni després de la seva etapa a Espanya. Primerament, perquè a les sessions fotogràfiques que realitza a Espanya, no hi ha cap tipus de destapament més enllà de les cames (com és el cas de la sessió a Debod), però és quelcom que també succeeix a *La venganza de la momia*.

El mes de març de l'any de la seva arribada, també aparegué una entrevista seva a la revista *Diez Minutos*, núm. 1.127, amb una petita sessió de fotografies a una plaça del centre de Madrid, una entrevista que, pel fragment que conservem, és igualment una mera presentació del seu aterratge al cinema espanyol.

Mesos després d'aquests primers destellos a la premsa generalista i especialitzada, més exactament el 20 de juliol, trobem una petita notícia a *La Vanguardia* titulada "Rina Ottolina, actriz venezolana, herida en accidente", la qual es fa ressò d'un petit accident que l'actriu pateix juntament amb les seves germanes Rona i Rena a les proximitats de Potes (Santander). Casualment, aquesta petita notícia apareix al costat d'una crítica (molt probablement d'Àngels Masó, crítica d'espectacles de *La Vanguardia* que més va ressenyar les cintes del *boom* fantaterrorífic) del film *El espanto surge de la tumba* (1973), amb motiu de la seva estrena, una cinta que, com hem apuntat anteriorment, va ser dirigida per Carlos Aured i protagonitzada per Paul Naschy (aquesta vegada juntament amb Emma Cohen).

A la segona meitat d'aquest 1973, a Rina Ottolina se li ofereix formar part del jurat del Festival de Cinema de Sitges. No és molt aventurar pensar que en el seu temps a Espanya, Ottolina intenta moure's pels cercles d'influència de la cinematografia pàtria. Per exemple, veiem com el 2 de setembre *La Vanguardia* es fa ressò de la visita de Rina al Festival de Cinema d'Humor de La Coruña com a figura destacada. Haver estat convocada pel Festival de Sitges, que òbviament no tenia la importància en afluència de públic ni de pel·lícules que l'actual format (tot i que ja es presentaven importants pel·lícules de gènere tant nacionals com internacionals), és quelcom que ens mostra la rellevància de l'actriu a l'Estat.

Ottolina va compartir jurat amb Peter Fleischmann (que era el president), Jean Claude Carriere i Josep María Forn —que uns anys abans havia dirigit un dels films fantàstics més peculiars de la cinematografia espanyola, *La barca sin pescador* (1964)—.

Aquest fet, faria que el seu nom i rostre tornés al pla mediàtic. La revista *Terror Fantastic* (1973), en el seu número 26, edició especial que dedica al Festival de Sitges, li dedica una entrevista. En ella, trobem una de les revelacions que ens ajudaran a entendre el destí d'Ottolina en el cinema. Preguntada per si voldria continuar en el cinema de terror, ella contesta: "No. Aspiro a quelcom més. Crec que els films de terror et limiten. I jo possibilitats de molt més. M'agrada la comèdia musical" (Terror Fantastic, 1973, p.31). Vaig fer professional de ballet clàssic, jazz i flamenc als 18 anys, i després vaig iniciar-me en el cant i vaig estudiar també art dramàtic. Per això crec que tinc possibilitats de fer interpretacions més complexes.

Tot i que veiem com Ottolina deixa clar en aquesta entrevista que el terror no és un gènere on es vegi amb un gran futur, ja que està en cerca de projectes més complexos, el novembre d'aquest mateix any ocupa la portada de la *Revista Ondas*, núm. 502, amb un titular que contradiu les paraules que un mes abans va declarar a la Revista *Terror Fantastic*: "Els films de terror m'apassionen" (1973, p.4-5). A l'interior, en un reportatge titulat "Rina Ottolina. De Venezuela con terror", prolonga la declaració que apareixia en portada: "Els films de terror m'interessen molt. Crec que en ells una actriu té moltes possibilitats de realitzar un bon treball" (ibidem). És en aquesta mateixa entrevista on es recullen les declaracions que anteriorment en aquest text ja hem citat: "Jo he hagut d'emigrar a espanya perquè al meu país, de cinema, el que jo entenc per cinema, hi ha molt poc" (ibidem).

De l'èxit a la irrellevància

Podríem considerar que el 1973 és un any daurat per a Rina Ottolina. És a partir dels últims mesos, que Ottolina comença a passar a una major irrellevància als mitjans de comunicació. El gener de 1974, l'actriu comença el rodatge del film *El comisario G* (1974), dirigit per Fernando Merino. L'*ABC* en deixa constància en la seva edició del 23 de gener, amb una fotografia de Rina durant el rodatge.

ISBN: 978-84-09-35499-3

Després d'això, és molt difícil trobar notícies seves als mitjans de comunicació. Se suposa que la resta de films que ella realitza a Espanya, que son *Dormir y ligar, todo es empezar* (Mariano Ozores, 1974), *Hay que matar a B* (José Luis Borau, 1975) i *Una pareja... distinta* (José María Forqué (1974), es roden entre l'última meitat de l'any 73, una vegada acaba amb el rodatge del film d'Aured, i els inicis de l'any 74. Emperò, sobta com després d'un llarg seguiment de la seva arribada i del rodatge amb Naschy, Ottolina passa a aquesta indiferència.

Podríem considerar que un dels motius d'aquest canvi és el fet del ja confirmat esgotament del sistema de produccions de terror a Espanya. Rina Ottolina arriba a l'Estat molt marcada per la seva participació en el film de Carlos Aured, i, com ja hem pogut comprovar, sempre s'ha vinculat el seu perfil amb la indústria del terror, arribant a ser considerada, per part de la publicació especialitzada *Terror Fantastic*, com la nova actriu del cinema de terror. L'esgotament del sistema fantaterrorífic, afecta també al ressò que una actriu tan encasellada com ella té als mitjans.

Aquest pas a la irrellevància també té molt a veure amb la manera que Ottolina arriba a Espanya, que al final és resultat d'una inversió del seu pare en el cinema ibèric. En certa manera, Ottolina és una mena de fenomen artificial que els mitjans segueixen per la seva provinença familiar (si ens fixem, a la gran majoria dels reportatges, es fa referència a la identitat del seu progenitor). Sembla que, per una banda, el mateix fenomen es comença a desgastar, però, a més, la seva feina a *La venganza de la momia* no sorprèn de manera extraordinària.

Són significatives, també, les declaracions –contradictòries amb les d'altres mitjans- que Ottolina realitza a la *Terror Fantastic* des del Festival de Sitges, on, com ja hem apuntat, declara que es vol dedicar a un cinema diferent del de terror, que, segons ella, és un gènere que limita les seves possibilitats. Ottolina no se sent del tot còmode enquadrant-se en les tendències del terror i, com sabem, s'embarca en dues comèdies i una cinta dramàtica de directors rellevants dintre de la cinematografia espanyola del moment.

Cal ressaltar, però, el poc protagonisme que Ottolina té al metratge d'aquests films, i és per això que entenem que treballés fàcilment en quatre produccions diferents (a més de la d'Aured) en tant poc temps. Al film *Hay que matar a B.*, de Luis Borau, Rina té un paper molt petit de cambrera en un allotjament de carretera que només apareix al començament de la pel·lícula. A la comèdia de Mariano Ozores *Dormir y ligar: todo es empezar*, el paper d'Ottolina és testimonial. Després del visionat, un pot intuir que es trobava entre el grup de models i ballarines que apareixen en un moment concret del film. A *Una pareja... distinta* (1974), de José María Forqué, Rina té una participació mínima. De fet, en el seu moment, és considerada per la crítica com una de les pitjors pel·lícules del director aragonès. Sense anar més lluny, el *Diario de Barcelona*, en la seva edició del 22 de setembre de 1982, considera la cinta com "un Forqué a medio camino" (para.1).

A *El comisario G., el caso del cabaret*, de Fernando Merino, pel·lícula de difícil visionat actualment, el més segur és que l'actriu tampoc tingués un paper excessivament rellevant. Tot i que és l'únic rodatge, a part del film d'Aured, del que algun mitjà es fa ressò de la seva col·laboració, a la versió física del film en Beta, Rina ni tan sols apareix entre els crèdits destacats, quelcom que també passa en diverses versions dels altres films. De fet, al film d'Ozores, apareix com a Rona Ottolina.

És així com, a poc a poc, el rastre de Rina Ottolina als mitjans i a la palestra pública es veu diluïda.

Què s'ha fet de Rina Ottolina?

Hi ha molt poca informació dels següents passos de Rina Ottolina una vegada completa els treballs en les citades produccions espanyoles. A la web especialitzada en cinema de terror, *Proyecto Naschy*, s'apunta que Rina està a l'Estat espanyol fins al 1978, quan torna a Veneçuela amb motiu de la mort del seu pare.

El següent treball del qual tenim constància amb la participació de Rina Ottolina és el film veneçolà *Bodas de papel*, dirigit per Román Chalbaud i estrenat l'any 1979. En aquesta producció, Rina tornà a realitzar un paper important, tot i que és l'últim treball cinematogràfic en el qual treballa.

Sense massa proves documentals que ho acreditin, Rina es dedica al sector del ball i de la cançó, a més de fer-se budista. El que sí que està més que documentat és la seva participació, l'any 1983, al vídeoclip *All night long* de Lionel Richie, realitzat a Los Ángeles, un tema que va aconseguir ser número 1 a diverses llistes d'èxits.

ISBN: 978-84-09-35499-3

L’any 2013, Jack Taylor, company de Rina al film d’Aured, la recordà de manera simpàtica a l’entrevista que concedí a *Proyecto Naschy*: sobre la protagonista, Rina Ottolina, el pare es deia René, la germana Rona i el gos Runa (riu).

Conclusions

El pas de Rina Ottolina a Espanya és tant curt com intens, sobretot el seu primer any, el 1973, que inclús la premsa social del moment es desplaça a l’aeroport de Barajas a cobrir la seva arribada. Durant aquests primers mesos, és quan el seu rastre a la premsa nacional s’intensifica, tornant a ressorgir a finals d’any, quan participa en el Festival de Sitges com a jurat.

A partir de començaments de 1974, tot i que Rina ha fet petits treballs en films d’autors reconeguts com ara José María Forqué o Mariano Ozores, passa desapercebuda per la premsa del país, que probablement no troba res destacable en la seva vida privada ni professional.

La fama del seu pare i la seva aposta econòmica pel cinema espanyol és el que, en un començament, posen el focus sobre la jove actriu que arriba a una Espanya amb una cinematografia en procés d’obertura, ansiosa de joves actrius disposades a participar amb desnudos i escenes sensuals. És possible que Rina, que els anys anteriors havia realitzat estudis d’interpretació, cant i dansa, no se sentís còmode en aquest registre, i fugís de projectes d’aquest calibre.

Rina Ottolina ens deixa un peculiar cas d’èxit a Espanya, oblidada poc després del seu moment més àlgid, avui en dia és reivindicada pels seguidors del gènere fantàstic espanyol que veuen la sèrie B d’aquells anys com un cinema de culte i perfectament reivindicable, el testimoni d’un moment de gràcia industrial que va generar una de les filmografies més interessants del gènere dels anys 70.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Charlando con Jack Taylor (3 d'octubre de 2013). *Proyecto Naschy*. https://proyectonaschy.com/2013/10/02/charlando-con-jack-taylor/

Diecisiete millones y medio de pesetas fueron pagados por el rescate de dos Hermanas. (1969). *La Vanguardia*, 22 de novembre de 1969. Pàg. desconeguda.

Delgado. G. i Tovar, S. (2009). *Trayectoria de la escuela superior de artes escénicas “Juana Sujo” (1949-2008)*. (Treball de Fi de Grau, Universidad Central de Venezuela).

Francia en el Certamen de Cine de Humor de La Coruña. (1973). *La Vanguardia*, 2 de setembre de 1973. pp. 57.

F. F (1974). Sense títol. *ABC*, 2 de setembre de 1974. pp. 111.

La actriz venezolana Rina Ottolina, en Madrid (1973). *La Vanguardia*, 11 de març de 1973, pp. 55.

La actriz venezolana Rina Ottolina. (1973). *La Vanguardia*, 14 de març de 1973. pp. 58.

Los secuestros más mediáticos de Venezuela. (Desembre de 2016). *Iconos Rotos*. Disponible a: https://iconosrotos.wordpress.com/2016/12/11/secuestros/ [Última consulta: 21/10/2021]

Montejano, F. (1973). Rina Ottolina. Una nueva actriz para el cine de terror. *Terror Fantastic*, n. 20. pp. 4-6.

Montejano, F. (1973). Rina Ottolina, en el temblo Debod. *Nuevos Fotogramas*, n.1277. pp. 14-15.

Ottolina, R. (1967). El angelito más pequeño. [Programa de televisión]. *Radio Caracas Televisión*. Disponible a: https://www.youtube.com/watch?v=J-gGQRa7Y-Q [Última consulta: 21 d’octubre de 2021]).

Paul Naschy en... *La venganza de la momia* (6 de setembre de 2014). *Proyecto Naschy*. Disponible a: https://proyectonaschy.com/2014/09/06/paul-naschy-en-la-venganza-de-la-momia/ [Última consulta: 23 de maig de 2021])

ISBN: 978-84-09-35499-3

Paul Naschy en.... *Charlando con Jack Taylor* . (3 d'octubre de 2013). Proyecto Naschy. Disponible a: https://proyectonaschy.com/2013/10/02/charlando-con-jack-taylor/ [Última consulta: 23 de maig de 2021])

Paredes, O. (2020). Renny Ottolina. El Angelito Más Pequeño. (a color). Fuente: *Youtube*: https://www.youtube.com/watch?v=ofR45CULKz4 [Última consulta: 22 de novembre de 2021])

Rina Ottolina, miembro del jurado. (1973). *Terror Fantastic*, n.26. pp. 31.

Rina Ottolina, hacia la fama. Rueda en Madrid "La venganza de la momia". (1973). *Diez minutos*, n.1127. Pàg. desconeguda.

Rina Ottolina, actriz veneçolana, herida en accidente. (1973). *La Vanguardia*, 20 de juliol de 1973. pp 50.

Sei, A. (1973). Rina Ottolina. De Venezuela con terror. *Revista Ondas*, 502. pp. 4-5.

"Una pareja distinta", un Forqué a medio camino. (1982). *Diario de Barcelona*, (volum i pàgina desconeguda).

FILMOGRAFIA

Aranda, V. (Director). (1969). *Las crueles* [Pel·lícula]. Films Montana.

Aured, C. (Director). (1972). *El espanto surge de la tumba* [Pel·lícula]. Profilmes.

Aured, C. (Director). (1973). *Los ojos azules de la muñeca rota* [Pel·lícula]. Profilmes.

Aured, C. (Director). (1974). *El retorno de Walpurgis* [Pel·lícula]. Lotus Films i Producciones Escorpión.

Aured, C. (Director). (1975). *La venganza de la momia* [Pel·lícula]. Lotus Films.

Borau, J.L. (Director). (1975). *Hay que matar a B* [Pel·lícula]. Cinema Internacional Corporation.

Bosch, J. i Naschy, P. (Directors). (1975). *Exorcismo* [Pel·lícula]. Profilmes.

Chalbaud, R. (Director). (1979). *Bodas de papel* [Pel·lícula]. Cinematográfica Stevani-Bardina, S.R.L.

Forn, J.M. (Director). (1964). *La barca sin pescador* [Pel·lícula]. P.C. Teide.

Forqué, J.M. (Director). (1974). *Una pareja... distinta* [Pel·lícula]. Producciones Cinematográficas Orfeo.

Klimovsky, L. (Director). (1972). *Doctor Jekyll y el Hombre Lobo* [Pel·lícula]. Arturo González P.C

Merino, F. (Director). (1974). *El comisario G. (El caso del cabaret)* [Pel·lícula].

Géminis P.C, Impala, Kalender Films Internacional S.A.

Ozores, M. (Director). (1974). *Dormir y ligar, todo es empezar* [Pel·lícula]. Lotus Films.

Rafelson. B. (Director). (1983). *Lionel Richie: All Night Long (All Night)* [Videoclip]. Motown Records.

Klimovsky, L. (Director). (1973). *La rebelión de las muertas* [Pel·lícula]. Profilmes.