

**Mujer pasional, mujer ávida de emociones:
registro afectivo y actrices nacionales en *Popular Film*
(1926-1937)**

Evelyne Coutel

Resumen: Este artículo analiza los significados y las implicaciones del uso del registro emocional en los artículos dedicados a las actrices nacionales que se publicaron en la revista cinematográfica *Popular Film*. Partiendo de la idea de que las actrices fueron el foco de la emoción patriótica en un momento en que ésta se veía incrementada por la necesidad de fomentar el cine nacional, se trata de estudiar en qué medida la voluntad de dar cuenta de la esencia artística de España y de sus potencialidades cinematográficas motivó la glorificación de un modelo femenino vinculado a la emoción fuerte y en ruptura con la feminidad tradicional. Se ensalzó a menudo la capacidad de las actrices para expresar las emociones más diversas, dando a ver unos vínculos nada obvios entre lo femenino y la creación artística. Por último, se muestra que la figura de la actriz en general pudo constituir un modelo atractivo para las mujeres espectadoras en la medida en que el mundo de la pantalla y los papeles que interpretaba le daban acceso a unas palpitantes vivencias emocionales.

Palabras claves: Emociones, cine, actrices, revistas, España, identidad nacional, *Popular Film* (1926-1937)

Résumé : Cet article analyse les significations et les implications de l'emploi du registre émotionnel dans les articles consacrés aux actrices nationales qui furent publiés dans la revue de cinématographie *Popular Film*. Partant de l'idée que les actrices furent le foyer de l'émotion patriotique à un moment où celle-ci était intensifiée par la nécessité de promouvoir le cinéma national, il s'agit d'étudier en quoi la volonté de rendre compte de l'essence artistique de l'Espagne et de son potentiel cinématographique motivèrent la glorification d'un modèle féminin rattaché à l'émotion forte et en rupture avec la féminité traditionnelle. La capacité des actrices à exprimer les émotions les plus diverses fut maintes fois louée, ce qui fit émerger des liens entre le féminin et la création artistique. Enfin, nous montrons que la figure de l'actrice en général put constituer un modèle attractif pour les femmes spectatrices dans la mesure où le monde de l'écran et les rôles qu'elle interprétait lui donnaient accès à des expériences émotionnelles palpitantes.

Mots clés : Émotions, cinéma, actrices, revues, Espagne, identité nationale, *Popular Film* (1926-1937)

La prensa cinematográfica de principios del siglo XX podría caracterizarse como una "cultura emocional" en la medida en que los periodistas que colaboran en ella hacen un uso constante del registro afectivo. No sería arriesgado proponer que la palabra "emoción" forma parte del léxico más productivo en esas revistas, lo cual resulta bastante normal tratándose de una prensa vinculada a un arte. Ahora bien, a mediados de los años veinte, varios factores favorecieron el uso del registro afectivo en la cultura cinematográfica. Primero, el hecho de que el estatuto del cine como arte aún no estaba

plenamente arraigado en las mentalidades, lo cual requirió una movilización por parte de los intelectuales involucrados en dicha cultura, quienes trataron de demostrar el valor artístico, y por ende emocional, del cine. El segundo factor, que a veces se compaginó con el primero, fue la defensa a ultranza del cine nacional.

El papel que desempeñó el cine en el incremento de una identidad nacional ha sido muy bien recalcado en el trabajo reciente de Marta García Carrión¹ que, además, señala los años 1926-1936 como período-bisagra en el advenimiento y la consolidación de una cultura cinematográfica en España, en especial a través de dos publicaciones especializadas que marcaron el verdadero despertar de la prensa cinematográfica en España: *Popular Film* (1926-1937, semanal, 558 n^{os}) y *La Pantalla* (1927-1929, semanal, 80 n^{os}). Durante los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera se multiplicaron las revistas de cine en este país² (cuando en Francia, por ejemplo, semejante brote ocurrió más bien en la inmediata posguerra) y fue entonces cuando la defensa del cine nacional cobró un relieve inaudito a través de esta prensa especializada.

La necesidad imperiosa de equiparar la producción nacional con la extranjera (o incluso de colocarla por encima de ésta) encontró en las revistas un portavoz idóneo. Los textos que se escribieron con tal propósito conllevan muchas veces un léxico relacionado con las emociones. Los críticos ponen énfasis en la esencia cinematográficamente artística de España subrayando la riqueza emocional de su patrimonio cultural. Dentro de este discurso, los actores nacionales, o más generalmente hispanos, ocupan un puesto fundamental. En uno de sus artículos, el crítico Clemente Cruzado subraya la fuerza del vínculo sagrado, reverencial, que se teje entre los actores y el público. Según él, el éxito o el fracaso de las películas depende ante todo de los intérpretes:

Ellos, más que ninguno, deben aportar el máximo esfuerzo de su voluntad y su talento. Los errores en arte se perdonan a todos menos al artista. Por eso éste ha de procurar una mayor intensidad en su trabajo. Después de organizada la parte industrial, a él únicamente se fía el triunfo. Y en realidad, de él, y del director, depende el éxito. Todos se unen y se conjuntan, pero el público parece culpar más a éstos que a los restantes. Es natural. El artista es del público, a él se entrega, a él se debe, por eso él lo glorifica y lo inmortaliza³.

Parece que la responsabilidad así encomendada a los intérpretes fue mayor en el caso de las actrices, sin duda por la influencia del concepto –femenino– de “estrella”, pieza clave del cine clásico de Hollywood: como lo dice Edgar Morin, “la preponderancia femenina da al *star system* un carácter femenino. [...] La mujer es un sujeto y un objeto más mítico que el hombre [...]. Nuestras descripciones de la estrella han sido hechas a menudo en femenino. Hemos feminizado, naturalmente, a la estrella, palabra, ella misma, femenina⁴”.

Por otra parte, la exaltación mayor de la actriz entronca con una tradición que arraigó en la cultura occidental en el siglo XIX y que consiste en encarnar la nación en una figura de mujer, haciendo de ella la embajadora, el barómetro de la grandeza de las naciones. El puesto prominente que se le otorga a la actriz se podrá comprobar a lo largo de este trabajo pero para acreditarlo de entrada viene al caso citar un artículo del crítico Arturo Casinos Guillén titulado “¿Contamos con artistas?”. Tras mencionar a algunos “astros” que “tan dignamente supieron representar a la raza hispana”, afirma Guillén: “Pero sobre todos

1. GARCÍA CARRIÓN, Marta, *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, Universidad de Valencia, 2013.

2. FRUTOS LUCAS, Eva, “1907-1931. Apreciaciones generales de la prensa cinematográfica durante este periodo”, *Cinema 2002*, 1978, n^o 44, págs. 60-67.

3. CRUZADO, Clemente, “La temporada que empieza”, *Popular Film*, n^o 113, 27.09.1928.

4. MORIN, Edgar, *Las stars : servidumbres y mitos [Les stars, 1957]*, Barcelona, Dopesa, 1972.

estos triunfos destácanse tres que por sí solos hubieran bastado para llenar de gloria y prestigio a nuestra nación. Fueron los de María Fernanda Ladrón de Guevara, Imperio Argentina y Catalina Bárcena⁵”.

Si consta que construir una historia de las emociones es estudiar los usos del registro afectivo en unas fuentes determinadas⁶, el propósito de este trabajo es analizar lo que el empleo de este registro puede implicar y significar en los textos que se relacionan con las actrices nacionales.

La actriz, foco de la emoción patriótica

El uso del registro afectivo atestigua la importancia concedida a la actriz en la defensa del cine nacional. A menudo ella constituye el foco de la emoción patriótica, siendo no tanto el sujeto de la emoción como su objeto que remite a otro objeto: España. A través de las actrices se expresa una emoción vinculada a la nación y se intenta fortalecer la conciencia nacional. A modo de ejemplo viene al caso citar un artículo de Mario Arnold titulado “Conchita Montenegro no quiere ser española”. Por su elección de trabajar en Hollywood, la actriz parece haber desestimado “el cariño de la pobre peseta –su hermana–, hoy enferma y olvidada⁷”. Este texto condensa la simbología patriótica que se combina con un léxico y una sintaxis emocionales:

¿Es que la ambición [...] supo vencer en ella todos los sentimientos, haciéndola su esclava, arrastrándola, tan tristemente, por esos senderos lejanos que la llevarán hasta la gloria, tal vez, pero que la apartan, para siempre [...] de otros senderos donde sus ojos rimaron con lágrimas y suspiros el poema interesante de su vida [?].

Conchita Montenegro no quiere ser española; ha cambiado los tres colores de nuestra bandera por las trece franjas y las cuarenta y ocho estrellas del pabellón americano. Renuncia a la patria que la vio nacer; que la educó, que la hizo artista. Renuncia al viejo león ibero para abrazarse a la joven águila del Norte. Renuncia... a su madre.

¡Pobre mariposa frívola, española; te aturdieron, te cegaron los potentes soles eléctricos del estudio famoso, en torno de los cuales moviste y mueves aún tus alas ligeras y frágiles! Pero qué tristeza tan grande para ti, cuando ese fuego las abraza, haciéndote morir sin remedio. Entonces recordarás, por primera vez, a España, la España que aborreciste, que despreciaste... Recordarás –ya demasiado tarde– a la madre que te trajo al mundo⁸.

A través de las actrices, se ensalza a España y a su pueblo, se expresa la emoción patriótica. En una entrevista con María Luz Callejo, el crítico Luis Gómez Mesa recuerda el éxito que ha conseguido la actriz con las películas que lleva y le desea una carrera brillante en Hollywood, a lo cual ella contesta:

— Con que se fije cualquier hada tutelar en nuestra cinematografía y la ayude a elevarse y a conquistar preeminente puesto me conformo, por egoísmo patrio y por la parte que me tocaría. ¡ Hollywood! ¡ No, no!, es atroz la distancia que nos separa...

Y como yo le preguntara si le asustaría el viaje, si temía embarcarse en arriesgada aventura, ella me replica –sin palabras–, con un gesto de enojo, gallardo y burlón, de mujer moderna, diestra en los deportes y de pelo corto e ideas largas –lo contrario, precisamente, de la aseveración, enterrada por rápida alteración de costumbres y pareceres, del filósofo misógino–

5. CASINOS GUILLÉN, Arturo, “¿Contamos con artistas?”, *Popular Film*, n° 299, 05.05.1932.

6. BOQUET, Damien, NAGY, Pirooska, “Une histoire des émotions incarnées”, *Médiévales* 61, automne 2011, pág. 12, <http://www.puv-univ-paris8.org/media/ouvr_pdf/528_IntroMed61.pdf>, [17.06.2014].

7. ARNOLD, Mario, “Conchita Montenegro no quiere ser española”, *Popular Film*, n° 296, 14.04.1932.

8. *Ibid.*

y perteneciente, además, a una raza de héroes y de bravos: “¡miedo, miedo yo!, ¡quíá!, la vida es lucha y luchar ,es vivir” [...]⁹.

Las palabras de la actriz, su temeridad y su gallardía, se utilizan para transmitir una emoción patriótica y para encomiar la “raza de héroes y bravos” a la que pertenece.

El vocablo “emoción” aparece no pocas veces en los artículos que luchan por el desarrollo del cine nacional y que reivindican a la vez la esencia artística de España. Por ejemplo, en un editorial de *Popular Film*, Clemente Cruzado afirma que, de llevarse al cine, los episodios nacionales de Galdós “serían un trozo de historia española, llena de honda emoción, de vida real y de espíritu racial”, “causarían en el ánimo más retrospectivo una espasmódica sensación de simpatía¹⁰”. En un texto en el que enumera los “materiales” que conforman aquella esencia artística, el mismo periodista acude otra vez al registro emocional. La tradición artística del país, su geografía y sus intérpretes se funden así en un todo orgánico:

Materiales los tenemos en nuestros escritores, poetas y músicos que cuentan con la fantasía exuberante de nuestra raza latina, y el fuego apasionado de nuestro espíritu, siempre encendido en las hogueras del amor y el misterio. Materiales los encontramos en nuestros artistas, que en nada tienen que envidiar a los extranjeros, en comprensión, destreza, belleza, desenvoltura, gracia y picardía. Los tenemos en nuestro Sol incomparable, en la hermosura de los campos floridos de Andalucía, de los perfumados de Valencia, de la llanura parda y sobria de Castilla [...]. Con estos materiales se pueden hacer obras de enorme grandeza, llenas de arte, plenas de emoción¹¹.

España queda definida por su esencia artística, como país dotado de un potencial artístico y cinematográfico muy notable, en el que cada elemento puede transmitir emociones fuertes. Entre los múltiples factores que motivaron este tipo de discurso destacan las carencias técnicas y financieras de las que adolecía la producción nacional. En un artículo dedicado a la película *Rosa de Madrid* (Eusebio Fernández Ardavín, 1927), el crítico Mauricio Torres afirmó que, a falta de contar con tales soportes, era preciso darle al cine una “personalidad 'españolista’” que supliría en parte las insuficiencias materiales:

[...] Vista la imposibilidad de poder aspirar por ahora a producir películas iguales en valor artístico a las que producen las casas extranjeras, debemos procurar, dentro de nuestro limitado campo, hacernos una personalidad, bien sea explotando el ambiente colorista de nuestras regiones, bien sea propagando nuestras costumbres¹².

Según Torres, *Rosa de Madrid* “lleva el sello inimitable del Madrid jaranero, noble y pasional”. Estos tres adjetivos que definen la “personalidad españolista” de la película, vuelven a aparecer en la mención de la actriz: “la adorable Carmen Toledo, que posee todo el embrujamiento pasional y toda la magnífica belleza de su pseudónimo –¡Carmen! ¡ Toledo!”. La correspondencia que se establece entre Madrid y la actriz muestra hasta qué punto ésta se concibe como el espejo, la encarnación humana de la cultura local, del modo de pensar y de vivir de un pueblo. Con su pseudónimo Carmen Toledo sintetiza la concepción de España que *Popular Film* quiere ensalzar: un país que se define por la emoción fuerte, incluso la pasión (Carmen) que se tiene que combinar con la nobleza espiritual (Toledo).

La emoción de España, la exaltación patriótica de cuantas riquezas encierra la nación, cristaliza,

9. GÓMEZ MESA, Luis, “Lo que cuenta María Luz Callejo”, *Popular Film*, nº 65, 27.10.1927.

10. CRUZADO, Clemente, “Cumbres de la humanidad: de Tolstoï a Galdós”, *Popular Film*, nº 110, 06.09.1928.

11. CRUZADO, Clemente, “La industria nacional”, *Popular Film*, nº 97, 07.06.1928.

12. TORRES, Mauricio, “*Rosa de Madrid*”, *Popular Film*, nº 61, 29.09.1927.

pues, en las actrices y, más precisamente, en las actrices que poseen un temperamento específico, particularmente acorde con lo que se percibe como “lo español”. Un artículo de *Juan de España*¹³, el corresponsal de *Popular Film* en Hollywood, constituirá un buen ejemplo. Dirigiéndose a los norteamericanos, afirma el periodista:

Ahí tenéis la más bella embajadora femenina de mi España. No puedo enorgullecerme de que nuestro cinema se pueda equiparar al vuestro; pero el mujerío de mi patria, en dulzura, en belleza, en feminidad, en virtudes femeninas, no tiene nada que envidiarle al vuestro ni al de ninguna nación del mundo.

María Fernanda: yo te proclamo, emocionado y rendido, Nuestra Señora de la Belleza¹⁴.

Asimismo María Luz Callejo es “la auténtica embajadora de la mujer española. Como Conchita Montenegro y como María Fernanda Ladrón de Guevara”. A través de este discurso repleto de emoción, *Juan de España* consolida dos arquetipos femeninos: el de la mujer virginal (“Dos Marías, lector, que le hacen a uno sentirse orgulloso de ser español”) y el de la mujer fatal en su vertiente “carmenesca”:

Conchita representa lo castizo español. Le da derecho a ello, derecho indiscutible, su donaire, su tipo agitanado, su destreza en la interpretación de las danzas españolas de la más rancia solera. [...]

¡Qué garbo, qué fuego pone Conchita en la interpretación de nuestros bailes clásicos! Es el alma de Andalucía, la que ondula y vibra en su cuerpo de finas líneas de Tanagra, la que se asoma a sus ojos chispeantes, la que enrojece su boca grande, de trazo sensual¹⁵.

Según indican esas líneas, “lo castizo español”, todo aquello que asienta la condición de España como país de emociones fuertes, se encarna más bien en un tipo de mujer sensual, de mujer “garbosa”, muy próximo a la que dibujó Mérimée en su *Carmen*. De hecho, la emoción de España se va a encarnar en la reapropiación de este tipo femenino tan discutido en la época por su vinculación con la España de charanga y pandereta. Concientes de que este modelo de mujer sí puede llegar a ser representativo de España con tal de que vaya depurado de tópicos y exageraciones impropias, los críticos trataron de redefinirlo, encomiando en el intento un modelo de mujer pasional, capacitada para sentir y expresar emociones fuertes.

España, país de emociones fuertes: la construcción de un ideal de mujer pasional

Entre los críticos deseosos de transmitir una imagen fidedigna de España a través del cine queda patente la voluntad de definir un modelo de mujer que, muy lejos de corresponderse con la perfecta casada o el ángel del hogar, expresa un ímpetu, una avidez emocional, reflejo de un país que siente el arte y que lo lleva en las entrañas. Este retrato de Conchita Piquer ilustra muy bien este propósito, en él las características de la actriz (sus orígenes, su físico, su juego interpretativo) reflejan la diversidad geográfica y cultural, la belleza plástica y la esencia artística, de España:

Nacida en Valencia –plantel de grandes maestros del pincel, de la pluma, del pentagrama y del cincel, tierra de luz, de encanto y de poesía– lleva Conchita en su interior la dulce

13. Usamos la cursiva para indicar que se trata de un pseudónimo.

14. JUAN DE ESPAÑA, “Españolas en Hollywood”, *Popular Film*, nº 245, 23.04.1931.

15. *Ibid.*

serenidad que el azul del Mediterráneo y del cielo de Levante produce en el viajero. A ratos, cuando sus venas se acuerdan de que por ellas corre sangre mora, la calma se convierte en furiosa tempestad [...]. Y es entonces cuando los ojos francos de la Piquer se vuelven enigmáticos y bulle en sus pupilas el fuego de las Kadidjas, de las Aichás y de las Sobeías. Saltando por encima de su carácter –pacífico por naturaleza, con leves sacudidas de coraje– su tipo, corregido el semirrubio de su pelo, y en particular sus ojos, se ajustan en absoluto al drama oriental.

La Piquer, en creaciones todo pasión y todo ardor, está mejor que de ingenua. Su figura, propia para engendrar fuertes amores, y su arte, capaz de dominar sus inclinaciones sencillas y de sentir cuantos papeles se le confíen por opuestos que sean, la ayudan a gozar de la doble personalidad: la que posee en la vida y la que representa en el mundo de la ficción [...]¹⁶.

Esta presentación de la actriz destaca un modelo femenino que compagina armoniosamente la materia y el espíritu, la pasión y la reserva. De hecho, para entender semejante retrato, hay que ponerlo en relación con la voluntad de trascender la figura de Carmen, juzgada indigna, innoble y caricaturesca, de ningún modo emblemática de la mujer española. Sin embargo, la impronta carmenesca se transparenta muy bien en la descripción de Conchita Piquer, pero viene matizada por el ingrediente artístico y espiritual que estriba en el origen valenciano de la actriz. Al tratar de definir la “personalidad españolísima” del cine, los críticos convocaron, pues, un tipo de mujer pasional, capaz de “engendrar fuertes amores”, pero que al mismo tiempo rehuía la etiqueta de la mujer fatal al estilo de Carmen.

Mateo Santos, quien dirigió *Popular Film* hasta agosto de 1934, formó parte de los críticos que intentaron promover este modelo femenino que, a su modo de ver, entrañaba “lo español”. Las palabras de Santos indican hasta qué punto semejante proceder puede resultar ambiguo en ciertos casos:

Continúa inédito el cinema hispano. Nuestros directores, nuestros productores, no llevan a España en el alma. No la sienten latir en las entrañas ni en el cerebro. [...] Desdeñan a nuestras mujeres: morenas, cálidas, ardientes. Prefieren el figurín yanqui. Les han dicho que las curvas no son fotogénicas y buscan la mujer lisa, de línea recta. Quieren temperamentos fríos, no llenos de pasión, de pasiones fuertes a la española¹⁷.

Por una parte, Santos quiere que las actrices encarnen un tipo de mujer pasional, viva, un tipo que rompe con la clausura femenina y con la feminidad tradicional basada en el pudor y el recato. Por otra parte, queda patente la intención de satisfacer las inclinaciones masculinas a favor de una mujer voluptuosa y sexualmente atractiva. El modelo combatido es el de la mujer andrógina, “masculinizada”, o sea un modelo poco satisfactorio e incluso molesto ya que, de mostrar cierta inclinación hacia él, el varón corre el peligro de ser tildado de homosexual. En este caso preciso, al pretender que las actrices representen “pasiones fuertes a la española” también se ejerce un control sobre el cuerpo femenino que tiene que seguir siendo “femenino” y deseable para el hombre. Sin embargo, a pesar de su dimensión androcéntrica y de todos los límites que pueda suponer desde el punto de vista del feminismo, el discurso de Santos aboga por una mujer libre de gazmoñería y de pudores fomentados por una educación tradicional y rígida. Además, este modelo de mujer que debe sentir y transmitir emociones fuertes, este modelo que se enmarca dentro de la creación de la “personalidad españolísima” del cine nacional, se presenta como el más recomendable, como el que debe ser hegemónico, derrumbando otro ideal femenino que otros seguían pregonando a partir de las emociones. Por ejemplo, aludiendo a las lágrimas que la actriz Dina Montero derramaba con tanta perfección en la pantalla, un periodista la caracterizó

16. GÓMEZ MESA, Luis, “Retrato de Conchita Piquer”, *Popular Film*, nº 26, 27.01.1927.

17. SANTOS, Mateo, “A través del cine hablado en español”, *Popular Film*, nº 458, 30.05.1935.

a través de este llanto que, según él, era la expresión de unas “virtudes femeninas” como el sacrificio, la entrega, la capacidad para sufrir y perdonar:

Sus ojos están esculpidos para manar lágrimas, y en realidad parece que Dina Montero nació para llorar; flor de amargura, mimosa sensitiva, alma sentimental, encarna maravillosamente los rols de enamorada desdeñada y de rosa de sufrimientos enmarañada en espinas¹⁸.

El resto del artículo completaba este retrato al incluir unas palabras de la actriz que señalaba que su afición predilecta eran “las labores de casa”: “me encanta coser y bordar; casi todo lo hago sobre blanco, que es mi color favorito¹⁹”.

El modelo de mujer voluptuoso, pasional, capaz de expresar emociones fuertes va a contracorriente de las concepciones más retrógradas que encorsetaban a la mujer. Es de interés comparar los textos que abogan por este tipo femenino con otros, publicados durante el primer franquismo, que defienden un ideal cinematográfico femenino opuesto y vinculado con unas emociones muy distintas. En su reseña de la película *Altar Mayor* (1944), el crítico José Luis Gómez Tello expresó su admiración por esa “película matriarcal, cantábrica y española” a la vez que transmitió una concepción de la mujer española radicalmente opuesta a la que Mateo Santos y otros periodistas propagaron desde las páginas de *Popular Film*:

En *Altar Mayor* estamos [...] ante una película que es la película de la mujer española. Nuestra mujer, que no es Rebeca ni el tipo de muchacha “granviaria” y feminista encaramada a la barra de un bar. No. La nuestra, que ama, sufre y perdona como Teresina.

[...] No olvidemos que Asturias, con la corona religiosa y heroica de la Santina y Covadonga, es el paisaje entrañable, maternal, de España. No lo olvidemos.

A mí esta significación de feminidad de la película *Altar Mayor* me ha enternecido y me ha estremecido.

[...] Además de estar inundada de españolidad, la película está metida en la entraña católica de España. Metida en pleno paisaje cantábrico [...].

Ahí está la gruta de cobijo, contra cualquier enemigo de la cristiandad hispánica.

[...] Yo he notado que nuestro cine [...] busca mover la cámara por las grandes cimas, las altas cumbres, los riscos. Cine un poco empecinado. Pirenaico, cantábrico, montañés.

No tenemos todavía el film de la llanura.

Y es que estamos en plena reconquista. Por eso, nuestro cine, salvo excepciones que son como algaras, está aquí, en los Pirineos o Covadonga. Poco a poco iremos ganando la llanura carpetovetónica. Donde están las gentes que quieren el argumento exótico y bastardo: los renegados²⁰.

Por entretener tan hábilmente lo religioso y la cristiandad con lo femenino, Covadonga es la “clave” y el “enclave” de *Altar Mayor* que constituye un ejemplo de “película [con] secreto racial, histórico y político”. De nuevo, la protagonista de la película queda asociada y unida con un punto geográfico y con lo que éste significa en la conciencia colectiva. Si el modelo femenino que los periodistas de *Popular Film* buscaban para darle al cine nacional su “personalidad españolísima” se basaba en combinación de varias regiones y en un equilibrio entre el norte y el sur, el espíritu y la materia, la reserva y la pasión, el falangista deconstruye esta pluralidad geográfica y opta por un sistema monolítico que reafirma la feminidad más tradicional. El equilibrio queda totalmente roto a favor del norte espiritual: “España

18. DUCH, Thom, “Las lágrimas de Dina Montero”, *Popular Film*, nº 122, 29.10.1928.

19. *Ibid.*

20. GÓMEZ TELLO, José Luis, “Crónica del estreno de *Altar Mayor*”, *Primer Plano*, nº 176, 27.02.1944.

nació en Covadonga. Lo demás hubo que conquistarlo.” La intromisión de otras zonas se relaciona con los antiespañoles, con el “otro” (“el argumento exótico”), con los republicanos y con la “anti-mujer” que, bajo la Segunda República, conquistó unos derechos y que también pudo verse reconocida como ser deseante, llegando a constituir lo que Nerea Aresti denomina “la nueva mujer sexual”²¹. Cabe decir que en su voluntad de llegar a un modelo femenino que supiera encarnar la personalidad de España concebida como país de emociones fuertes, *Popular Film* tomó parte en la construcción de esta “nueva mujer sexual” y estimuló sin duda el apetito vital de las lectoras a través de las actrices.

La actriz como sujeto emocional

Los textos que pretenden definir un tipo de mujer que refleje el carácter emocionalmente artístico de España emplean con bastante frecuencia el sustantivo “garbo”, o a veces su derivado “garbosa”. En el período que nos interesa, el sentido de esa palabra no se puede entender sin aludir a la actriz que hizo de ella su apellido. Greta Garbo (Greta Lovisa Gustafson) fue la estrella más carismática de aquellos años, los críticos del momento no dejaron de subrayar sus dotes artísticas y su capacidad para crear personajes que, aunque basados en el arquetipo de la mujer fatal o, para los años 30, en el estereotipo de la *fallen women*, parecían siempre distintos y originales. Garbo encarnó ese equilibrio entre lo espiritual y lo material que tanto anhelaban los críticos en su empeño de exorcizar la figura de Carmen, o de recuperarla espiritualizándola. En 1934, Rafael Balaguer publicó un artículo titulado “garbo español” en el que se abstenía de citar a la actriz y apuntaba que “pasión y garbo” era el lema que los intérpretes nacionales tenían que seguir si querían darle personalidad propia a la producción nacional. De modo que el “garbo” se convirtió en un concepto artístico, en una virtud dignificante para quien supiera hacer alarde de él:

Nuestro cine no puede ser dramático, sino apasionado; no debe aspirar a tener gracia, sino garbo. Lo primero es fácil. Pueblo de pasiones violentas, claras y sin complicaciones, los temas “españoles” no serán muchos, pero su fecundidad puede ser inagotable. En última instancia, siempre la fatalidad desenlazará nuestros problemas de una manera fulminante, clara y rectilínea.

Lo segundo es más difícil. Tener garbo no es ser despierto, ni ágil, ni vivaz. El garbo es una mezcla sibilina de diversas gracias y donaires, en la que tiene tanta parte lo espiritual como lo físico. El garbo es, antes que nada, equilibrio y medida, correspondencia inteligente y juego natural²².

Al corresponderse con el tipo de mujer garbosa y pasional, Conchita Piquer pudo provocar el escándalo y ser tachada de inmoral pero algunos la defendieron desde las mismas páginas de *Popular Film*: en un artículo que le dedicó, un crítico lamentó que “en este país de aduladores, cobardes, de habladores *sotto voce*, quien sienta hondo y piense alto sus inquietudes espirituales, forzosamente ha de pasar por revoltoso²³”. Según este crítico, la Piquer era “una mujer superior, excepcional”.

En el ensayo que publicó en 1927, *El amor en España*, el psiquiatra César Juarros apuntaba el desinterés total del hombre español por el mundo emocional de su esposa, novia o amante:

21. ARESTI ESTEBAN, Nerea, “La nueva mujer sexual y el varón domesticado. El movimiento liberal para la reforma de la sexualidad”, *Arenal: revista de historia de mujeres*. Universidad de Granada : Instituto de Estudios de la Mujer, 2002, vol. 9, nº 1, págs. 125-150.

22. BALAGUER, Rafael, “La producción nacional: Garbo español”, *Cinegramas*, nº 3, 23.09.1934.

23. SUÁREZ GUILLÉN, Antonio, “Y si, lector, dijeres ser comentario”, *Popular Film*, nº 94, 17.05.1928.

No oyéndola, no interesándose por las vibraciones de su psicología, no persiguiendo enterarse de los cauces de su emoción, no hay modo de hallar el camino de su alma ni de entenderla. Sumad el tiempo que cada hombre emplea en su trabajo, el destinado a dormir, el gastado en espectáculos y en hablar de ellos en el café, la cervecería y el casino, y comprenderéis por qué fatal, inevitablemente, el español ignora, desconoce a la mujer²⁴.

A continuación afirmaba Juarros que si a primera vista el carisma de las actrices del teatro podía llevar a una evolución, en realidad no era así porque las obras escenificadas sólo expresaban puntos de vista masculinos y porque “la sugestión erótica del escenario” impedía que los espectadores se centrasen en la labor intelectual de las actrices y las considerasen como sujetos emocionales: “lo que ella pueda sentir como mujer no se valora²⁵”. Aunque el testimonio de Juarros se basa sin lugar a dudas en su observación de la realidad del momento, las revistas cinematográficas invitan a matizarlo. En sus páginas se admitía a veces que el cine podía beneficiar a la mujer a nivel profesional y, por tanto, mejorar su condición en la sociedad. Alguien pudo decir en el primer número de *Popular Film*:

Está muy lejos la teoría de Schopenhauer de las ideas cortas y los cabellos largos, no porque la haya destruido la melena a la garçon, que esto sería ridículo, sino porque la mujer de hoy está más cultivada, intelectualmente, que la de ayer. [...] La mujer moderna tiene en el cine un amplio campo para lucir sus aptitudes como actriz, como directora de películas o como argumentista. Y... ¡quién sabe! Acaso lo hagan mejor que los hombres²⁶.

No es difícil darse cuenta de que las actrices que respondían al tipo de mujer garbosa se vieron profesional y artísticamente valorizadas por su capacidad para *sentir*, pudiendo llegar a constituir un modelo atractivo para las mujeres espectadoras. Lo atestiguan los artículos de *Leonor de Santa Pola*, una joven cinéfila que colaboró en *Popular Film* en los años iniciales de su publicación. Véanse por ejemplo las líneas que dedicó a Elvira de Amaya quien, según ella, “hizo vibrar de intensa emoción a muchos públicos”:

En la pantalla, Elvira de Amaya es una pasional cuyo refinamiento, por el dolor que da a sus gestos, hace sentir profundamente el sentimiento que interpreta. Esto, que en las artistas extranjeras es tan difícil de hallar por la sencilla razón de que no saben sentir, y en realidad no sienten el amor, la pasión y el dolor de amar con celos y desesperación, en las españolas es un caso frecuente. Todavía nuestras mujeres creen en el amor como creen en Dios. Para ellas sufrir por amor es vivir, y su mayor alegría está en ese precioso trozo de vida del que ellas hacen un culto sagrado, fruto bendito de nuestra raza y caudal inagotable del sentimentalismo latino²⁷.

Al mencionar “la pasión y el dolor de amar con celos”, la periodista muestra que a través de los papeles que se le encomiendan, la actriz tiene acceso a unas emociones que tradicionalmente se pueden considerar como más propias de los hombres, en este caso los celos que se vinculan a menudo con el código masculino del honor.

En otro artículo sobre Celia Escudero, *Leonor de Santa Pola* alaba su capacidad para interpretar las emociones más variadas: “es siempre un caudal expresivo de sentimientos que se transforma como el agua, tomando mil colores y otras maneras como situaciones por que pasa [...] su agilidad artística está

24. JUARROS, César, *El amor en España: características masculinas*, Madrid, Páez, 1927, págs. 36-37.

25. *Ibid.*, pág. 39.

26. [ANÓNIMO], “Mujeres argumentistas y directoras de películas”, *Popular Film*, nº 1, 05.08.1926.

27. LEONOR DE SANTA POLA, “Figuras de la pantalla: Elvira de Amaya”, *Popular Film*, nº 125, 20.12.1928.

a flor de piel, como todo su temperamento²⁸". Según la periodista, el mismo hecho de haber elegido ser actriz indica que Celia Escudero tiene una curiosidad, un deseo de experimentar emociones: "De Celia Escudero podría escribirse un libro, pese a sus cortos años; dentro de la maravilla de su cuerpo flamea un corazón apasionado por todo lo que sea arte y aventura y en la breve existencia que lleva en el mundo, su espíritu un poco audaz, de mujer ávida de emociones, ha conocido los secretos que aún veda a ciertas artistas la mojigatería del ambiente doméstico²⁹". Al aparecer como una "mujer ávida de emociones", la actriz encarna la superación de las fronteras que restringen la experiencia vital de la mujer a la vez que invita a traspasarlas.

Las actrices garbosas y pasionales no fueron las únicas en despertar un pasmo o una fascinación en las mujeres espectadoras. Independientemente de su temperamento respectivo, las actrices nacionales fueron alabadas por su capacidad para expresar y sentir las emociones más diversas. Este hecho, vinculado ante todo a la voluntad de reivindicar las bazas de la cinematografía nacional, trajo consigo el reconocimiento de la profesión de actriz y de su dimensión creativa. En una entrevista con María Luz Callejo, Luis Gómez Mesa subrayó la "extensa fibra dramática" de la actriz quien, pese a interpretar papeles de ingenua, pudo transmitir la imagen interesante de una mujer creadora: "Su rostro se presta a los más opuestos gestos; sus ojos son de los que entienden los sordos y los mudos, de los que parlan solos, de los que con simples miradas interpretan miedo, regocijo, felicidad, dolor, tristeza, etc.³⁰". Hablando de Carmen Viance, que encarnó otro tipo de mujer y que algunos periodistas presentaron como un dechado de virtudes³¹, *Leonor de Santa Pola* afirmó que las interpretaciones de esa actriz no hacían sino poner de realce lo rancio de las costumbres que debían seguir las "niñas bien". La periodista empezaba por recordar que Carmen Viance representaba a la mujer de la clase media y que sus rasgos personales se adecuaban con esos papeles: "Todo en ella habla de seriedad; seriedad mesocrática en la que se educan las hijas de familia de la clase media en España; muy comedidas, muy respetuosas, muy dentro de las buenas costumbres que se han estancado en ese punto medio de la sociedad."³² Se basaba luego en la película *Las de Méndez* para afirmar que la actriz transmitía no tanto las costumbres de la clase media como su "ranciedad": "se ha inspirado en la ranciedad de costumbres españolas, donde la olla podrida es un símbolo nacional". Mediante las emociones que siente e infunde, Carmen Viance desvela más que nada el carácter antivital y aburrido de dichas costumbres:

Carmen Viance se ha mostrado, al fin y al cabo, como consumada artista, interpretando, toda la tragedia vulgar y monótona de la burguesía española. La gran artista de los ojos brujos y la sonrisa beatífica, pone en todos sus ademanes destellos de ese arte suyo tan alegre y tan personal. Su expresión es clara, inteligente y llena de sentimentalidad. Cuando el dolor desgarrar su pecho dulce de mujer buena, enamorada y mimosa, la pena honda y profunda, la tristeza mansa y silenciosa, nos hace brotar lágrimas de los ojos. Su naturalidad arranca suspiros al corazón, lágrimas a los ojos y beso a los labios. En Lada esta gama de pasiones, siempre los ojos magos, los eternos ojos brujos que Carmen Viance posee son su Musa genial,

28. LEONOR DE SANTA POLA, "Celia Escudero, flor de carne", *Popular Film*, nº 116, 18.10.1928.

29. *Ibid.*

30. GÓMEZ MESA, Luis, "Nuestras charlas. Lo que cuenta María Luz Callejo", *Popular Film*, nº 65, 27.10.1927.

31. Por ejemplo, Alfredo Miralles publicó en 1931 un artículo titulado "Carmen Viance, la burguesita que aún no se cortó el pelo" en el que subrayaba que además de ser actriz C. Viance tenía una profesión más formalita: era mecanógrafa y este trabajo se lo tomaba mucho más en serio. Acabada la jornada laboral, se dedicaba concienzudamente a las "labores caseras" sin buscar las emociones más allá de los rodajes: "No salgo nunca de noche. A las once y media, un rato de lectura en el silencio de mi alcoba; después, a dormir." (MIRALLES, Alfredo, "Carmen Viance, la burguesita que aún no se cortó el pelo", *Films Selectos*, nº 47, 05.09.1931).

32. LEONOR DE SANTA POLA, "Carmen Viance, niña de la clase media", *Popular Film*, nº 102, 12.07.1928.

la inspiración de ese arte que ellos saben hacer madrigal y dolor, pasión y alegría³³.

Otras mujeres periodistas transmitieron impresiones similares. En un artículo dedicado a Conchita Montenegro, Conchita Urquiza puso de manifiesto la alegría de la actriz: “Me siento inquieta y ansiosa entre escenas, pero me deleita representar. Quisiera representar todo el tiempo [...]”³⁴. Asimismo la página titulada “Nuestros lectores dicen” de *La Pantalla* permite comprobar que la fascinación por las actrices era probablemente compartida por muchas mujeres que iban al cine y que a veces mandaban cartas a la revista para expresar sus emociones. Por su tono exclamativo, una carta dedicada a Raquel Meller evidencia el estado de ánimo herviente de la lectora:

¡ La gracia barroca de Raquel!... Barroca, y por tanto, españolísima, de un españolismo refinado y auténtico, popular y aristocrático a la vez. [...] Ella es capaz de expresarlo todo con superabundancia expresiva: la boca sensual que muerde una naranja [...] la alegría desenfadada, el contraste, en fin, de amor y de crueldad, de sensualidad y fanatismo, son momentos magníficamente vividos por la actriz. [...] Y así es el tipo perfecto de esa Carmen tan española y tan mujer, hecha de pasión y de contraste, esencia misma de la feminidad³⁵.

Una vez más, la emoción recorre toda la descripción: la actriz aparece ante todo como una mujer que siente y que encarna un principio vital.

La voluntad de fomentar el cine nacional trajo consigo el ensalzamiento de las dotes interpretativas de las artistas, en particular de su capacidad para expresar las emociones más diversas. En 1927 *Popular Film* organizó un concurso de semblanzas literarias: se trataba de animar a los lectores a que dieran su opinión acerca de una de las actrices más populares del momento a partir de una lista proporcionada por la revista. Un lector dedicó una semblanza a Carmen Viance:

Es un milagro viviente el que se pueda expresar toda la gama de sentimientos del alma, como lo expresan esos ojos magos, esos ojos brujos, imposibles de describir ni de clasificar. [...] En todas las obras y en todas las tramas, mientras sean los ojos de Carmen Viance los que lloren o rían; en tanto sus ojos brujos tejan con hilos de luz, alegría o dolor, habrá en la pantalla el arte y la emoción que ellos quieran [...]³⁶.

Merced a sus dotes interpretativas y pese a que los papeles que le encomendaban fuesen de ingenua, la actriz pudo en ciertos casos inspirar un modelo de mujer fuerte, con temperamento y personalidad. A veces su capacidad para emocionar al público se describe en términos de poder, como lo muestra una reseña de *Las de Méndez* según la que Carmen Viance ha sido “proclamada la mejor estrella de cine española”: “la labor de la gentil “vedette” Carmen Viance es sencillamente admirable, y bien pronto la bella artista se hizo dueña de la general simpatía. Pocas veces hemos visto expresar con tanta naturalidad los sentimientos de alegría y de dolor³⁷”. La expresión “hacerse dueña de” se relaciona claramente con el arte de la actriz, con su capacidad para expresar emociones y emocionar al público.

Otra semblanza dedicada a La Romerito ejemplifica lo que la mayor parte de los textos citados parece indicar: el arte de saber expresar y transmitir emociones impulsó una verdadera literatura en torno a las actrices, una literatura que recalcaba, muchas veces con una prosa elegante y analítica, las

33. *Ibid.*

34. URQUIZA, Conchita, “Conchita Montenegro, síntesis de lo español”, *Popular Film*, nº 242, 02.04.1931.

35. ALARCÓN, Araceli J., “Raquel Meller”, *La Pantalla*, nº 33, 12.08.1928.

36. LOPORTSAC, “Carmen Viance. Lema : Carmiña”, *Popular Film*, nº 100, 28.06.1928.

37. [ANÓNIMO], “Rotundo éxito: Carmen Viance proclamada la mejor estrella de cine española”, *Popular Film*, nº 87, 29.03.1928.

dotes artísticas y el profesionalismo de aquellas mujeres excelsas. La Romerito, introducida por el lector como “la estrella más atractiva y seductora de la época actual”, es el sujeto del verbo “sentir” que se repite tres veces:

Su fino paladar artístico, el donaire de su graciosa figura, el garbo de su busto esbelto, su esa cosa inconcebible de alboroto que va pregonando su cuerpo por doquier, es su retrechera cara, bella y armoniosa en líneas, picardeada en el mirar penetrante de unos ojos negros, grandes, de largas pestañas y dulzura femenil. Es también su sonrisa alegre y franca, la estética maravillosa del mohín oportuno y la realidad de su rostro cuando expresa sentir, sin esfuerzo alguno, sino como ella sabe sentir, como su corazón siente, es lo que la ha elevado tanto en el arte mudo, hasta el extremo de colocarla a la cabeza de la cinematografía nacional³⁸.

Este enfoque de la actriz basado en el concepto de emoción demuestra hasta qué punto ésta tuvo un relieve especial en la promoción del cine nacional. Tal imperativo llevó a convocar un modelo de mujer que, a la vez que se apartaba de la feminidad tradicional, expresaba una avidez emocional, un ansia por experimentar sensaciones y emociones, o sea un deseo vital muy fuerte. La imagen de la actriz como ser privilegiado y rebosante de vitalismo emocional fue quizás uno de los elementos que llevaron a decir que a través del cine la mujer había podido acceder a un mundo emocional que la había transformado y sacado de su condición trágica. En 1933 *Popular Film* publicó un texto de Alfonso Martín Sánchez que lo afirmaba de forma rotunda y elocuente:

El cinema ha desviado el trágico destino que las pasadas generaciones habían decretado inexorablemente para la mujer española de todos los tiempos. Esta muchacha de ahora, fina y elástica, audaz y despreocupada, con un ansia desbordante de gozar intensa y voluptuosamente de la alegría de vivir, sustraída por completo a la dramática tristeza del ambiente español proyectada por una historia de grandezas que siempre estimó como una grandeza más la esclavitud de la mujer, ha sido creada íntegramente por el cine...³⁹.

38. ROCA, “La Romerito. Lema : Titán”, *Popular Film*, nº 101, 05.07.1928.

39. MARTÍN SÁNCHEZ, Alfonso, “La influencia del cine”, *Popular Film*, nº 347, 07.04.1933.

Bibliografía

- [ANÓNIMO], “Mujeres argumentistas y directoras de películas”, *Popular Film*, nº 1, 05.08.1926.
- [ANÓNIMO], “Rotundo éxito: Carmen Viance proclamada la mejor estrella de cine española”, *Popular Film*, nº 87, 29.03.1928.
- ALARCÓN, Aracéli J., “Raquel Meller”, *La Pantalla*, nº 33, 12.08.1928.
- ARESTI ESTEBAN, Nerea, “La nueva mujer sexual y el varón domesticado. El movimiento liberal para la reforma de la sexualidad”, *Arenal: revista de historia de mujeres*. Universidad de Granada : Instituto de Estudios de la Mujer, 2002, vol. 9, nº 1, págs. 125-150.
- ARNOLD, Mario, “Conchita Montenegro no quiere ser española”, *Popular Film*, nº 296, 14.04.1932.
- BALAGUER, Rafael, “La producción nacional: Garbo español”, *Cinegramas*, nº 3, 23.09.1934.
- BOQUET, Damien, NAGY, Piroška, “Une histoire des émotions incarnées”, *Médiévales 61*, automne 2011, <http://www.puv-univ-paris8.org/media/ouvr_pdf/528_IntroMed61.pdf>, [17.06.2014].
- CASINOS GUILLÉN, Arturo, “¿Contamos con artistas?”, *Popular Film*, nº 299, 05.05.1932.
- CRUZADO, Clemente, “La industria nacional”, *Popular Film*, nº 97, 07.06.1928.
- CRUZADO, Clemente, “Cumbres de la humanidad: de Tolstoi a Galdós”, *Popular Film*, nº 110, 06.09.1928.
- CRUZADO, Clemente, “La temporada que empieza”, *Popular Film*, nº 113, 27.09.1928.
- DUCH, Thom, “Las lágrimas de Dina Montero”, *Popular Film*, nº 122, 29.10.1928.
- FRUTOS LUCAS, Eva, “1907-1931. Apreciaciones generales de la prensa cinematográfica durante este periodo”, *Cinema 2002*, 1978, nº 44, págs. 60-67.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta, *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, Universidad de Valencia, 2013.
- GÓMEZ MESA, Luis, “Retrato de Conchita Piquer”, *Popular Film*, nº 26, 27.01.1927.
- GÓMEZ MESA, Luis, “Lo que cuenta María Luz Callejo”, *Popular Film*, nº 65, 27.10.1927.
- GÓMEZ TELLO, José Luis, “Crónica del estreno de Altar Mayor”, *Primer Plano*, nº 176, 27.02.1944.
- DE ESPAÑA, Juan, “Españolas en Hollywood”, *Popular Film*, nº 245, 23.04.1931.
- JUARROS, César, *El amor en España: características masculinas*, Madrid, Páez, 1927.

LEONOR DE SANTA POLA, "Carmen Viance, niña de la clase media", *Popular Film*, nº 102, 12.07.1928.

LEONOR DE SANTA POLA, "Celia Escudero, flor de carne", *Popular Film*, nº 116, 18.10.1928.

LEONOR DE SANTA POLA, "Figuras de la pantalla: Elvira de Amaya", *Popular Film*, nº 125, 20.12.1928.

LOPORTSAC, "Carmen Viance. Lema : Carmiña", *Popular Film*, nº 100, 28.06.1928.

MARTÍN SÁNCHEZ, Alfonso, "La influencia del cine", *Popular Film*, nº 347, 07.04.1933.

MIRALLES, Alfredo, "Carmen Viance, la burguesita que aún no se cortó el pelo", *Films Selectos*, nº 47, 05.09.1931.

MORIN, Edgar, *Las stars : servidumbres y mitos* [*Les stars*, 1957], Barcelona, Dopesa, 1972.

ROCA, "La Romerito. Lema : Titán", *Popular Film*, nº 101, 05.07.1928.

SANTOS, Mateo, "A través del cine hablado en español", *Popular Film*, nº 458, 30.05.1935.

SUÁREZ GUILLÉN, Antonio, "Y si, lector, dijeres ser comentario", *Popular Film*, nº 94, 17.05.1928.

TORRES, Mauricio, "*Rosa de Madrid*", *Popular Film*, nº 61, 29.09.1927.

URQUIZA, Conchita, "Conchita Montenegro, síntesis de lo español", *Popular Film*, nº 242, 02.04.1931.