

“Usted no puede hacer de *vamp*” Identidad nacional y roles femeninos en las entrevistas cinematográficas españolas (1926-1945)

Evelyne Coutel

Université Paris IV-Paris Sorbonne CRIMIC (EA 2561)

Resumen: El propósito de este trabajo es mostrar de qué manera la cuestión de los roles femeninos que las actrices nacionales podían ejercer en la pantalla fue objeto de debate en la prensa de cine que se publicó durante el periodo 1926-1945. El análisis se basará en las dos revistas emblemáticas que fueron *Popular Film* (1926-1937) y *Primer Plano* (1939-1963), más concretamente en las entrevistas a actrices. Se tratará de comprobar las continuidades culturales entre los distintos regímenes políticos, por una parte la dictadura primorriverista y la Segunda República durante los cuales la condición femenina evolucionó de forma significativa, y el primer franquismo que supuso una vuelta atrás. A lo largo de este periodo se verá cómo los debates en torno a la

identidad nacional en el cine cristalizaron en la mujer y en los papeles femeninos, dando lugar a una cultura cinematográfica particularmente ambigua y agitada por la omnipresencia de la mujer fatal, un modelo que despertó reacciones variadas y antagónicas.

Palabras claves: España, siglo XX, identidad nacional, roles femeninos, actrices nacionales, prensa cinematográfica, mujer fatal

Résumé : L'objectif de ce travail est de montrer comment la question des rôles féminins que les actrices nationales pouvaient exercer à l'écran fit débat dans la presse cinématographique publiée entre 1926 et 1945. L'analyse s'appuiera sur les

deux revues emblématiques que furent *Popular Film* et *Primer Plano*, plus spécifiquement sur les interviews d'actrices. Il s'agira d'observer les continuités culturelles entre les différents régimes politiques, d'une part la dictature primorivériste et la Seconde République, pendant lesquelles la condition féminine évolua de façon significative, et le premier franquisme qui impliqua un retour en arrière. Tout au long de cette période nous verrons comment les débats

portant sur l'identité nationale au cinéma se cristallisèrent sur la femme et sur les rôles féminins, donnant lieu à une culture cinématographique particulièrement ambiguë et agitée par l'omniprésence de la femme fatale, un modèle qui suscita des réactions variées et antagoniques.

Mots clés : Espagne, XXe siècle, identité nationale, rôles féminins, actrices nationales, presse cinématographique, femme fatale

A mediados de los años 20, es decir desde el momento en que la prensa cinematográfica empezó a desarrollarse en España, la mujer llegó a ocupar un puesto fundamental en los debates vinculados a la cinematografía nacional. Más concretamente, la definición de los papeles que podían y debían interpretar las actrices españolas preocupó constantemente a los críticos y constituyó el núcleo de bastantes artículos. En realidad, el cine no hacía sino prolongar e intensificar un mecanismo heredado del siglo anterior y que consistía en valorar una nación en función del decoro de sus mujeres. Como lo recuerda Andreu Miralles, “a mediados del siglo XIX, según el discurso occidental, la moralidad y el grado de civilización de una nación se medía en la virtud de sus mujeres, guardianas de la moral de la gran familia nacional”¹. El advenimiento del cine como forma de expresión artística incrementó fuertemente el sentimiento nacionalista² y, lógicamente, conforme al mecanismo descrito, la mujer se convirtió en el punto de enfoque de quienes se centraron en esas cuestiones.

Aunque se podrá acudir a otros soportes, las fuentes utilizadas en este trabajo serán principalmente las entrevistas a actrices cinematográficas sacadas de las revistas *Popular Film* (1926-1945) y *Primer Plano* (1939-1963). La elección de estas dos publicaciones se justifica por ser *Popular Film* el emblema del despegue de la prensa de cine en España y *Primer Plano* la revista cinematográfica oficial de la dictadura nacida de la guerra civil. Aunque sus dirigentes eran anarquistas, *Popular Film* acogió todas las tendencias políticas y culturales. *Primer Plano*, por su parte, era dirigido por la Falange y conservó hasta 1945 el modelo heteróclito de las revistas anteriores.

La periodización elegida abarca, pues, tres regímenes políticos y corresponde al objetivo de tomar en cuenta las continuidades entre éstos. Dicho de otro modo, la historia cultural que tiene como objeto el debate sobre los roles femeninos en el cine nacional no obedece por completo a la historia política y su evolución no corre parejas con el cambio de régimen, sino que obedece a un proceso más lento.

1 “A mitjan segle XIX, segons el discurs occidental, la moralitat i el grau de civilització d'una nació es mesurava en la virtut de les seues dones, guardianes de la moral de la gran familia nacional.” (ANDREU MIRALLES, X., “La mirada de Carmen. El mite oriental d'Espanya i la identitat nacional”, *Afers: fulls de recerca i pensament*, Catarroja, Eliseu Climent, Vol. 19, nº 48, 2004, págs. 347-367).

2 Véase GARCÍA CARRIÓN, Marta, “Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)”, Valencia, Universidad de Valencia, 2013.

Tras estudiar las reacciones ambivalentes que provocó durante los años 20 y 30 la imagen de una mujer seductora y activa en las relaciones amorosas –muchas veces etiquetada como mujer fatal o vampiresa–, se mostrará cómo esta tendencia perduró durante el primer franquismo, con sus matices y consecuencias propias. De este modo será posible mostrar cómo algunos trataron de cortar de raíz el fenómeno, demostrando la “feminización” de los debates sobre cine e identidad nacional.

La mujer española en el cine nacional, entre el decoro y la inmoralidad

Según se puede ver en las páginas de la revista *Popular Film* aparecida en el año 1926, la necesidad de competir con las mejores películas hollywoodenses y las estrellas que las protagonizaban fue el incentivo para que algunos periodistas y críticos subrayaran las dotes de las actrices nacionales, las cuales no tenían nada que envidiar a sus homólogas americanas. En el editorial del núm. 18, Mateo Santos, el director de la revista, insistía en que el apoyo al cine nacional debía ser el principal objetivo de la revista cinematográfica y mencionaba la interviú como uno de los recursos privilegiados para fomentar el interés de los lectores por el cine español y sus intérpretes:

Popular Film, por su parte, procura orientar y propagar en sus páginas la cinematografía española. Las interviús con directores y artistas que nos envía desde Madrid nuestro dilecto e inteligente camarada Luis Gómez Mesa, las críticas y comentarios que se forjan en nuestra Redacción de Barcelona, van encaminados a ese solo fin.

Además, hemos organizado un gran Concurso fotogénico, con importantes premios en metálico, con objeto de descubrir a las futuras estrellas españolas de cine [...]³.

Si el camino por el que se debían encauzar las revistas quedaba trazado, la problemática del modelo de mujer que debía imperar en la pantalla española era más espinosa y lógicamente se enfrentaron varias concepciones y puntos de vista. En no pocas ocasiones la rivalidad con las producciones norteamericanas fue un argumento suficientemente poderoso para que algunos periodistas pusieran en el primer plano a un modelo de mujer que se apartaba de las normas tradicionales de género fundamentadas en el recato, la pasividad y la sumisión al hombre para asumir un papel activo en el terreno de la seducción.

En el ámbito cinematográfico la seducción conllevaba un repertorio de gestos y actitudes que eran el barómetro del arte de una actriz y entre los cuales destacaba el beso cinematográfico, un elemento que obsesionó a los periodistas que hicieron de él una característica primordial para medir el valor artístico de los intérpretes. Hasta tal punto que a la pregunta “¿Saben besar las españolas?” contestó un periodista de *Popular Film* lo siguiente:

3 SANTOS, Mateo, “Hay que contribuir al florecimiento del cine español”, *Popular Film*, nº 18, 02/12/1926.

En rigor habría que decir las de raza española, pues Lupita Tovar [...] no nació en España, sino en una de las repúblicas latinoamericanas.

Esta escena de *Carne de Cabaret*, en que la linda Lupita aparece con Ramón Pereda, es la mejor respuesta a nuestra pregunta.

¿Qué si saben besar las mujeres por cuyas venas corre sangre española?

Ahí está Lupita Tovar demostrando que en las escenas de pasión no hay ninguna mujer que pueda superar en la manera de besar a las españolas o hispanoamericanas⁴.

No cabe duda de que la evocación de un modelo de mujer española experta en el arte de besar recibía la influencia de los avances y mejoras que por aquel entonces iba conociendo la condición femenina, siendo la Segunda República un periodo durante el cual las mujeres, aunque no sin reticencias y límites, fueron reconocidas como seres sexuales que tenían un deseo propio⁵. Asimismo, la voluntad de realzar los méritos de la cinematografía nacional trajo consigo la exaltación de una imagen femenina que resultaba completamente ajena al tipo de mujer recatada y enclaustrada en su hogar, muchas veces forzada a aguantar las infidelidades de su marido cuando el adulterio femenino se consideraba un delito. La mujer ideal para el cine español no era pasiva en las relaciones íntimas, sino que tomaba el control de la situación amorosa llegando a invertir los roles de género.

Evidentemente, semejante posibilidad no siempre fue aceptada y provocó reacciones muy variadas, tanto en las mujeres como en los hombres que oscilaron entre el miedo y el deseo, la repulsión y la atracción que en ellos despertaban las mujeres de la pantalla cuya conducta seguía este patrón y que recibieron varias denominaciones –“mujer fatal”, “vampiresa” o “mala mujer”– que se enmarcaban dentro de una visión esquemática, binaria y androcéntrica de la feminidad.

Las entrevistas constituyen un soporte idóneo para comprobar los sentimientos y reacciones ambivalentes que pudo inspirar el modelo de la mujer fatal, expresión que se generalizó para aludir a cualquier papel de mujer dominadora y activa. En su mayoría las entrevistas que se mencionarán a continuación se sitúan a medio camino entre el testimonio y la ficción, ya que los periodistas la adornan con sus comentarios y aprovechan la fama literaria de la mujer fatal para echarle una buena dosis de truculencia y humorismo. Se trata además de una fuente muy propensa a la manipulación, la falsificación o hasta la invención. Lo que importa, sin embargo, es su contenido final, el que llega a los lectores y lectoras que pueden sentirse particularmente atraídos por este tipo de soporte abierto no sólo a la reflexión intelectual sino también al cotilleo y que, al basarse en un juego de preguntas y respuestas, ofrece una variedad que hace la lectura más amena y dinámica.

Las entrevistas a actrices muestran, pues, hasta qué punto la cuestión de los roles femeninos, y en particular de la presencia de “malas mujeres” en el cine nacional, provocó sentimientos contradictorios que los periodistas pusieron de manifiesto, muchas veces en clave de humor. Algunas actrices pudieron sacar provecho de la situación y se apoyaron en sus papeles de “malas mujeres” para exponer un deseo de poder y dominio sobre los hombres. Buen ejemplo de ello se halla en una entrevista a Mercedes Prendes, en la cual ésta consigue intimidar al periodista Mario Arnold, quien

4 [Anónimo], “¿Saben besar las españolas?”, *Popular Film*, nº 289, 25/02/1932.

5 ARESTI ESTEBAN, Nerea, “La nueva mujer sexual y el varón domesticado. El movimiento liberal para la reforma de la sexualidad”, in *Arenal: Revista de historia de mujeres*, vol. 9, nº 1, 2002, págs. 125-150.

no deja de expresar su pavor cuando la actriz de teatro le describe el tipo de papeles que interpretará en el cine:

—¿Interpretará usted en la pantalla los mismos papeles que en el teatro?

—No. Allí haré de mujer fatal; una mujer de esas... por las que se vuelven locos los hombres. Ya verá usted...

Callamos. Sus ojos, claros y bellos, soñadores y grandes, se clavaron un instante en los míos que parpadeaban inquietos, llenos de timidez. Después, los labios finos y bien dibujados –sus labios, rojos tentadores, estuche de besos castos– me ofrecieron una sonrisa encantadora. Volvimos a mirarnos más fijamente. [...] ⁶

El malestar causado por la mención de la mujer fatal llevará al periodista a tratar de encarrilar a la actriz por la vía de la inocua ingenuidad:

—Usted no puede hacer de “vamp” ...

—¿Qué dice?

—Su temperamento es otro. Los “roles” de ingenua la irían bien.

—Se engaña. No es ese el camino por donde debo seguir, como hasta ahora... Yo me conozco... Y créame, dentro de mí, aunque parezca una mosquita muerta, hay, se lo aseguro, una mujer terrible... ¡Oh, si yo pudiera en la vida real, como en el cine, como en el teatro, hacer que todos los hombres, todos, sufrieran las consecuencias de mi carácter! ¡Cómo me gustaría verlos suicidarse, uno a uno, por no conseguir mi amor! Yo misma pondría en sus manos el veneno, el puñal, la pistola... Les acompañaría serena y sonriente hasta el borde del precipicio o les daría la mano en señal de despedida antes de arrojarle al paso del tren...

—¿Es que la han hecho algún mal los hombres?

—Ninguno. Ja, ja, ja...

—¿Entonces?

—Ahora estoy en situación para rodar mi papel de vampiresa. Lástima que no tengamos una cámara. Usted haría de víctima ⁷.

El mismo año, Amichatis⁸ publicaba un artículo cuyo título, “Gina Manés. La mujer fatal va a España”, daba a entender que la mujer fatal constituía una novedad en España y podía, pues, ser un elemento de interés nacional. En este texto publicado con ocasión del próximo rodaje de la película *Pax* (Francisco Elías, 1932) en los estudios barceloneses, el periodista ofrecía un retrato de la actriz, introducida como una mujer fatal tanto en la vida como en la pantalla. Igual que en el texto anterior, se jugaba con los límites entre la ficción y la realidad, y aunque el tono humorístico empleado ridiculizaba en parte al modelo para desacreditarlo y negar su peligrosidad, al menos se le daba cabida y se convocaba la idea de dominación femenina:

⁶ ARNOLD, Mario, “Mercedes Prendes será en la pantalla una mujer fatal”, *Popular Film*, nº 306, 23/06/1932.

⁷ *Ibid.*

⁸ Amichatis es el pseudónimo artístico de Josep Amich i Bert (1888-1965), dramaturgo, cineasta, adaptador et periodista catalán.

No voy a presentar a Gina Manés, la excesivamente conocida de todos los lectores. Gina Manés es “la mujer fatal”. Me limitaré a decir mi ingenua impresión. Un hombre, ante una mujer fatal, témela por muy valiente que sea. Uno la ha visto tantas veces aniquilando vidas, domando corazones de fiera, sembrando la discordia en el hogar, haciendo que un banquero se salte la tapa de los sesos, que involuntariamente el recuerdo nos hace estremecer. En la literatura todavía no se ha escrito cómo debemos comportarnos los profanos ante las mujeres fatales; de ahí mi falta de preparación. Yo no sabía si decir:

—A mí no me fataliza usted... Por usted yo no me mato... Señora, me consta que acabaré mal; dígame el fin que me tiene reservado... ¿El veneno? ¿El puñal? ¿El pistoletazo?... Acabemos pronto. Que sea corto mi cuarto de hora⁹.

Según Amichatis, al rodar su película en los estudios barceloneses, el cineasta Elías contribuía a que España consiguiera un puesto destacado en la cinematografía mundial. En palabras suyas, Elías “está velando las armas para la gran lucha. [...] Ya es hora de que por el mundo se proyecten películas *Made en España*¹⁰.” Y estas películas fabricadas en el territorio nacional podían incluir entre sus ingredientes a una mujer fatal, un modelo que la misma actriz, preocupada por su reputación, trababa de presentar como ajeno a su personalidad:

¡Qué culpa tengo yo si los escenaristas se empeñan en mostrarme fatal a los ojos del público!... Yo soy una burguesita que no bebe ni vino, obedeciendo a la higiene, que tengo mi coche, mi casita en el campo, y unos deseos locos de ensanchar mi finca con bosques, ríos... ¡Tener un mundo tranquilo a mi alrededor!... Si yo fuera una artista a base de “bluff”, le diría: “¡Oh!... ¡Ni recuerdo los que se han matado por mí!... ¡En los films reflejo mi alma perversa!... ¡Siento lo morboso!... ¡El crimen!... ¡El misterio!... ¡Lo subconsciente!” Pero yo no soy así... Soy una artista francesa, que trabajo años y años para hacerme un nombre, que adoro a mi marido y que trabajaré con mucha fe y entusiasmo en todos los “roles” más o menos fatales que el amigo Elías me confíe¹¹.

Cabe recordar que una de las películas más elogiadas a principios de los años 30 fue *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930), reconocida como película de hondo carácter nacional y cuya protagonista, etiquetada como mala mujer por su adulterio, era responsable de todos los males que caían sobre la tierra. La cinta era tan ejemplar en su representación de la feminidad que pudo perfectamente ser aprovechada, bajo el franquismo, por Ernesto Giménez Caballero –fundador del primer cineclub español con Piqueras y Buñuel en 1929, luego se adheriría a la Falange–, quien basó su crítica en la protagonista e insistió en la dimensión edificante de la cinta:

9 AMICHATIS [JOSEP AMICH I BERT], “Gina Manés. La mujer fatal va a España”, *Popular Film*, n° 301, 19/05/1932.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

La maldición sobre la aldea, su castigo de Dios, no fue por otra causa sino por el adulterio de aquella mujer. Maldición que sólo pudo cesar cuando el pecado cesó. La redención de la aldea; la liberación de la aldea sólo fue posible –como un milagro– desde que la adúltera dejó de serlo; arrepentida; castigada heroicamente y ejemplarmente disciplinada por su marido, dictador implacable. Sólo fue posible la salvación de la aldea cuando la adúltera, descalza, rota, pobre, mártir, pidió misericordia ante Dios¹².

La cinta que apoyaba esta interpretación completamente acorde con los pilares del nacionalcatolicismo había sido producida en 1930, y aunque el texto de Giménez Caballero corresponde a una lectura falangista de dicha película, no deja de apoyarse en su trama y en el tratamiento reservado a la mujer extremando su significado y sus implicaciones.

El exorcismo de la mala mujer, la tentación de verla en la pantalla nacional y hasta de hacer de ella un ingrediente fundamental para la producción cinematográfica española fueron tendencias que se enfrentaron constantemente desde finales de los años 20 y durante el periodo de la Segunda República. Ahora, ¿qué fue de la vampiresa tras la guerra civil, cuando se institucionalizó un régimen que pretendía que la mujer volviese a su hogar? Lejos de desaparecer, la mujer fatal siguió siendo, quizás entonces más que nunca, un elemento idóneo para expresar un desacuerdo con la moral imperante y poner en tela de juicio el modelo femenino que el franquismo quería imponer.

Pero las vampiresas ¿dónde están?

En octubre de 1949 un periodista de *Primer Plano* publicó un artículo cuyo título –“Pero las vampiresas ¿dónde están?”– daba a entender de forma explícita la nostalgia que algunos sentían, todavía a finales de los años 40, hacia una figura extremadamente ambigua que había monopolizado la cultura cinematográfica a lo largo de los años 20 y 30 y que, por lo visto, seguía agitando las mentes.

La prensa especializada que empezó a publicarse después del conflicto, o incluso en plena guerra –como fue el caso de la revista *Radiocinema* (1938-1963)– no nació *ex nihilo* sino que se inspiró de las revistas anteriores. Por su diseño *Primer Plano* guarda semejanza con *Cinegramas* (1934-1936) y algunos de sus contenidos la presentan como heredera de la cultura cinematográfica que marcó los años 20 y 30, en particular por la conservación del modelo de mujer seductora y activa que los periodistas habían podido ensalzar o al revés recriminar.

Algunos periodistas de *Primer Plano* acudieron a la entrevista que para ellos constituía sin duda un medio de expresión menos directo y más abierto a la ligereza y la subversión. Extrañadamente, es posible encontrar en la revista oficial del Régimen algunos artículos que transgreden las normas morales que se supone deberían observarse al pie de la letra. A este respecto resulta particularmente llamativa la entrevista llevada a cabo por Adolfo Luján, quien recupera la problemática tan candente de la mujer fatal como elemento clave del cine nacional:

12 GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, “Significación nacional de *La aldea maldita*”, *Primer Plano*, nº 131, 18/04/1943.

Hoy me propongo abordar, con fines didácticos, un tema muy serio, casi inédito, en su aspecto nacional.

Ante todo, yo quiero sentar mi protesta por la falta de patriotismo colectivo que supone la indiferencia de mis colegas, los escritores cinematográficos, al no haber hasta ahora vindicado la participación española en esta universal institución del cinema que se llama el “vampirismo”. Creo que estamos aún a tiempo de reivindicar nuestra aportación al vampirismo mundial y evitar que, en este caso, por abulia, los enemigos nos nieguen nuestra participación y, por ende, nuestros derechos en la cinematográfica jerarquía del “fatalismo femenino”. Para eso traigo hoy a estas páginas, como testimonio en contra, cuatro vampiresas españolas, de esas a las que por medida de seguridad pública debería colgárseles el cartelito de “No tocar. Peligro de muerte”¹³.

La breve presentación de las actrices entrevistadas las introduce inequívocamente como mujeres fatales redomadas: en *El último húsar* y *La florista de la Reina*, Ana Mariscal demostró “gran autoridad en la materia”, a la vez que Consuela Nieva “es de las irresistibles. Un galán con tantas horas de vuelo como Tony d'Agy cayó como un parvulillo en las redes que Consuelo desplegó en *Primer amor*”. Las preguntas a las que cada actriz tiene que contestar reflejan el propósito de aconsejar a las lectoras para que adquieran experiencia en la materia: “¿En qué consiste el vampirismo?”, “¿Qué hombres son los más difíciles de conquistar?”, “¿Cómo conquistarías a un vanidoso?”, “¿Y a un intelectual?”, “Y cómo atacar colectivamente a un grupo de hombres?”, “¿Crees tú que existe el « hombre fatal »?”, “¿Cuál es la muerte más a tono de una vampiresa?”, “Y la enfermedad más adecuada?”, “¿Qué vehículos debe usar?”, etc.

Huelga decir que el artículo sirve, quizás ante todo, los intereses masculinos del propio periodista al que el modelo deserotizado del ángel del hogar dejará insatisfecho y frustrado. No obstante, no se le puede negar a su texto el mérito de traer a colación algunas prácticas derogadas por el franquismo, como ocurre en una respuesta de Ana Mariscal:

—¿Cuál es el estado más perfecta de la vampiresa? ¿Soltera, casada...?
—Divorciada¹⁴.

Luján fue probablemente el único en reivindicar de forma tan abierta y directa la presencia de la mujer fatal en la cinematografía nacional y, es más, introduciéndola como un motivo de orgullo nacional. Más tímidamente, el crítico Antonio Walls defendió la misma idea al afirmar en su artículo “Invariabilidad de la vamp” que “también en nuestro cine Conchita Montenegro refleja ese tipo internacional y magnético¹⁵”.

En el núm. 52 del 5 de octubre de 1941 Josefina de la Torre invitaba a tres actrices a desvelar los pecados que habían cometidos en la pantalla. Si durante los años 20 y 30 las actrices habían sabido aprovechar el recurso de la entrevista para expresar posiciones transgresivas, el contexto de

13 LUJÁN, Adolfo, “Curso de vampirismo en cuatro lecciones y un prólogo: Las vampiresas españolas disertan sobre la técnica y la táctica de la mujer fatal”, *Primer Plano*, nº 39, 13/07/1941.

14 *Ibid.*

15 WALLS, Antonio, “Invariabilidad de la vamp”, *Primer Plano*, nº 89, 28/06/1942.

principios de los años 40 convirtió lo que había sido una posibilidad en una urgente necesidad. Tras hacerse de rogar la actriz Pilar Soler acababa desvelando orgullosamente la lista de sus “pecados” que la periodista transcribió con deleite:

—Imagínate —me dice— que en *La gitanilla* se me ocurre enamorarme de Juan de Orduña, que no me hace caso. Despechada, finjo un robo para que le crean culpable y le detengan. Introduzco mis propias joyas en su saco para que las encuentren allí. Casi le matan por mi culpa.

—¿...?

—También en *Boy* hago mi faenita. Cito a Luis Peña una noche en mi casa, y esa misma noche se comete un crimen. Todas las sospechas caen sobre él, con la agravante de que no puede justificar dónde ha pasado esas horas, pues yo soy una mujer casada. Le van a matar, y yo debo confesar la verdad; pero ante la vista de mi hijita flaquea mi buen propósito. Entonces, Luis tiene que huir. Pero en la huida le matan los carlistas, creyéndole un isabelino. Yo fui la única culpable de su muerte.

—¿...?

—En *Alma de Dios* me caso con un hombre digno, a quien oculto que tengo un hijo, y cuando va a descubrirse todo, calumnio a una prima mía, diciendo que el chico es suyo¹⁶.

A través de este texto de apariencia intrascendente se perfila un modelo de feminidad que los sectores más duros del franquismo trataban de extirpar a toda costa. Al enumerar así “sus” pecados, la actriz borra los límites entre la ficción y la realidad y presenta su estatuto de mujer fatal como propio, algo que podía asustar a las actrices deseosas de aparecer en la vida real como buenas amas de casa. Si en las películas citadas la “mala mujer” se concibe ante todo un contraejemplo y su presencia sólo se justifica desde una perspectiva edificante y disuasoria, Pilar Soler contradice rotundamente este mecanismo al mostrarse orgullosa de sus fechorías y de su capacidad para despedazar a los hombres.

Sin embargo, igual que en las revistas cinematográficas anteriores, aunque con un tono distinto, no faltan reservas o matices para apartarse del espectro de la mujer fatal y suavizar el contenido subversivo de la entrevista. La actriz Consuelo Nievas, por su parte, confiesa “sus” pecados, pero vacila entre la primera y la tercera persona, tratando de soslayar el riesgo de confusión entre su persona y sus personajes:

Nos confiesa la vida pecadora de María Niolavna.

—¿Mentir? ¡Ya lo creo que he mentido! María Nicolavna, la vampiresa de *Primer amor*, era una mujer que mentía a los hombres. Los amaba temporalmente, y cuando se cansaba de ellos, los abandonaba sin compasión. Así hizo con los tenientes Luis de Arnedillo y José María Seoane y hasta con Tony D’Algy, a pesar de sus horas de vuelo¹⁷.

16 DE LA TORRE, Josefina, “Qué pecados ha cometido usted en la pantalla”, *Primer Plano*, nº 52, 05/10/1941.

17 *Ibid.*

La mentira, la traición o el adulterio forman parte de los principales pecados cinematográficos cometidos y, obviamente, su reivindicación tan impertinente y descarada podía enfadar y causar no pocos disgustos. De ahí las añadiduras que matizan el contenido transgresivo del discurso. Consuelo Nieva refuerza la distinción entre ficción y realidad al decirse “incapaz de romper un plato” en la vida real. Pilar Soler subraya que en el momento actual está involucrada en un proyecto muy distinto, que demuestra su entrega a la patria:

—He leído que trabajas en *Raza*. ¿También en esta película cometes horribles pecados?

Pilar alza la cabeza muy orgullosa.

—En *Raza* soy una espía nacional, y me fusilan los rojos...¹⁸

Ana Mariscal alude también a *Raza* –cuyo argumento fue escrito, como se sabe, por el mismo Franco bajo el seudónimo Jaime de Andrade– para distanciarse de sus papeles de mala mujer:

Anita me mira con una expresión muy compungida, y declara:

—Le quité el marido a una florista y luego lo abandoné por otro...

—¿Y todo esto lo hiciste tú sola? —le pregunto asombrada.

Me contesta asintiendo con la cabeza y con cara de niña asustada. Luego se apresura a aclarar:

—Pero estoy muy arrepentida. Como el hombre a quien abandoné fue Alfredo Mayo, ahora, en *Raza*, lo salvo. ¡Y estoy más contenta...!¹⁹

Cuando en el núm. 81 de *Primer plano* se les preguntó a cinco actrices españolas cuál personaje les gustaría interpretar en “una gran película española”, éstas trajeron respuestas perfectamente acordes con los ideales del Régimen, en particular con su afán de recuperación de los episodios gloriosos de la historia nacional y de unas figuras reales o literarias relacionadas con periodos de esplendor y brillantez: Doña Juana de Castilla (Raquel Meller), la Duquesa del *Quijote* (Blanca de Silos), Santa Teresa de Jesús (Guadalupe M. Sampedro), la Ilustre Fregona (Josita Hernán), Agustina de Aragón (Rosita Yarza). Esta última respuesta daba pie, además, a una exaltación de los ideales patrióticos del nacionalcatolicismo que encontraron un buen portavoz en Rosita Yarza:

Si se hiciera alguna vez una gran película a base de la guerra de la Independencia española, me gustaría protagonizar el hermoso y bravo papel de Agustina Zaragoza, más conocida todavía por el nombre de Agustina de Aragón. Dos razones principales me impulsan hacia ese personaje: la emoción patriótica y la nobleza y la pasión de aquella mujer extraordinaria. ¡Qué grande me iba a sentir yo disparando cañonazos contra los enemigos de España!²⁰.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

20 [Anónimo], “¿Qué personaje le gustaría protagonizar en una gran película española?”, *Primer plano*, nº 81, 03/05/1942.

A principios de los años 40, las entrevistas a actrices funcionaron de varias maneras, ora como un vehículo de la ideología del franquismo ora como un medio de expresión para introducir un contenido subversivo, muchas veces salpicado de matices. Igual que en las revistas de los años 20 y 30, estas entrevistas acogieron varios modelos de mujer en pugna y, de esta forma, siguieron nutriendo el debate en torno a la condición femenina, impidiendo que éste se zanjara en provecho del paradigma único de la mujer pasiva y sin derechos. Las entrevistas fueron, pues, un elemento que contribuyó notablemente a la ambigüedad de la cultura cinematográfica vinculada a la mujer, un hecho que, en esos tiempos de rigorismo dictatorial, era ya inaceptable para algunos.

Un corsé para el cine y para la mujer

Lejos de ser un bloque monolítico que se redujera a transmitir los ideales del Régimen, la revista *Primer Plano* lució desde sus inicios un contenido heteróclito que entroncaba con el carácter popular de la inmensa mayoría de las publicaciones cinematográficas que vieron la luz a lo largo de los años 20 y 30, las cuales solían incorporar un material muy variado que iba desde la reseña de películas hasta el artículo técnico-profesional pasando por las entrevistas a estrellas y actores. Debido a este polimorfismo convivieron y se opusieron los discursos más opuestos en cuanto a los roles de género, una temática que en el ámbito del cine se estructuraba en torno a los modelos vehiculados por actores y actrices, tanto en sus papeles cinematográficos como en su vida privada. La convivencia de distintos modelos opuestos alimentó un debate que se prolongó mucho más allá de la guerra civil. Si el conflicto significó el cese de actividad de las revistas que circulaban por la península, la cultura cinematográfica que fomentaron y vehicularon sí perduró con su característica ambigüedad.

Entre las voces que se sublevaron para imponer un discurso conservador y unívoco destaca la del padre Antonio García Figar, quien intervenía entonces en la censura cinematográfica y se encargó de redactar bastantes editoriales de *Primer Plano* entre 1943 y 1945. Su texto “Cine y guiones” es un alegato en contra de la vampiresa destrozadora de hogares, descrita como una entidad exógena:

Los guiones del presente giran en torno al amor, y no siempre al mejor, el más levantado y casto. Se aprecia una obstinación en la elección de guiones donde el amor ha de tomar caminos extraños, en oposición con las realidades morales, con las realidades católicas, como el de la casada que acoge otro amor que no es el suyo, o el de la soltera que se interpone en el camino de la felicidad de los que ya dieron con ella. Amores rivales y amores infieles. [...] Esta morbosidad, muy de nuestros tiempos, en que el amor se ha hecho antojadizo, mendicante y ladrón, esperamos haya de pasar pronto, volviendo por los fueros del que fue en nuestras letras antorcha de conquistas y relicario de trofeos²¹.

La prueba más contundente de la centralidad de la feminidad en los debates cinematográficos, en particular de aquéllos que se centraban en la cuestión del cine nacional, podría ser la

21 GARCÍA FIGAR, Antonio, “Cine y guiones”, *Primer Plano*, nº 133, 02/05/1943.

feminización del propio cine cuando éste llegó a ser visto como una entidad “encorsetada”. El término procede de unas declaraciones de Wenceslao Fernández Flórez, quien arremetió en una entrevista publicada en *La Estafeta Literaria* contra “el corsé ñoño²²” que según él obstaculizaba el desarrollo del cine español.

El cineasta se refería por supuesto a la censura de guiones y películas que algunos críticos, a pesar de sus posiciones falangistas, consideraban como un estorbo. La imagen empleada por Fernández Flórez no era baladí y abrió la caja de los truenos, haciendo reaccionar a quienes seguían viendo el corsé como algo adecuado y recomendable para la mujer, tanto dentro del cine como fuera de él.

El padre Figar tardó unos meses en replicar, quizás el tiempo necesario para sacar sus mejores armas retóricas y elaborar una respuesta como Dios manda. El título del artículo –“Fernández Florez elogia el cine español”– desvela de entrada la intención de proponer una interpretación muy personal de las palabras del cineasta y hasta de invertir su contenido. Para ello el censor recupera la imagen del corsé al cual dedica un párrafo entero, un hecho que revela de por sí hasta qué punto dicha mención le llamó la atención al vincularse al cuerpo de la mujer, a su control y su opresión:

¿Qué es el corsé? El corsé es una semiprenda de vestir femenina, que endereza, alinea, proporciona, sublima el talle de la mujer dándole esa gracia suma, esa esbeltez atrayente, ese ritmo cadencioso que la hace mucho más bella y objeto de requiebros y alabanzas, al par que estiliza las telas sobre la carne y las hace caer en graciosos pliegues a lo largo del cuerpo. Prenda de belleza y elegancia, de distinción y mito. Si a las hermosas les favorece, a las feas las hermosea, recogiendo, recortando y puliendo la grasura ampulosa de sus carnes y los extremos desbordados de sus líneas estéticas. Así es el cine español: armonía clásica, elegancia alfonsina, música acordada, ritmo turgente y recio²³.

A través de la imagen del corsé se reafirmaba el enclaustramiento a la vez del cine y el de la mujer, así como la imposibilidad para ambos de sustraerse al imperativo de moralidad que descartaba por completo la presencia de malas mujeres en la pantalla y en la vida real. Aprovechando sus dotes de literato Figar desarrolló la metáfora para echar pestes contra las películas nacionales –sin mencionar ninguna en concreto– que se desviaron del ideal de mujer pura y recatada para transmitir otro modelo de mujer más activa en las relaciones amorosas y preocupada por su imagen física, no con el fin de agrandar a su marido sino para seducir a los hombres en general. Además de recuperar los viejos anatemas bíblicos y una visión maniquea del mundo bien patente en el léxico empleado, Figar se apoyaba además en una táctica cinéfila consistente en seleccionar las películas y en definir un buen

22 Ésta fue su respuesta cuando se le preguntó lo que opinaba del cine español y las vías que debía adoptar: “Creo que el cine español está demasiado constreñido y que gran parte de la responsabilidad de su flojera cabe fuera de la acción de sus realizadores. Se le impone una gran ñoñería y dentro de ese corsé que se le oprime, no puede desarrollarse debidamente.” La respuesta del cineasta venía encabezada por un subtítulo –“El corsé ñoño que se impone al cine español impide su desarrollo”– que resumía su posición y destacaba la imagen del corsé. [(Anónimo), “Encuesta entre escritores españoles: Wenceslao Fernández Florez”, *La Estafeta Literaria*, nº 18, 15/12/1944].

23 GARCÍA FIGAR, Antonio, “Fernández Flórez elogia el cine español”, *Primer Plano*, nº 256, 09/09/1945.

uso del cine. Para él las cintas que no llevaban corsé se asociaban con el mal gusto y no eran dignas del público burgués capaz de apreciar el “buen cine”, es decir un cine puro y sin manchas:

Cuando el cine español estaba “descorsetado” le crecieron demasiado las carnes fofas, las grasas opulentas y andaba hecho un verdadero asco. [...] Los espectadores selectos no podían pisar un salón de cine, ni menos nuestras bellas y honradas mujeres que veían, en aquellas películas vírgenes, degradado su sexo. No todas alcanzaron los términos de la corrupción, pero sí la mayor parte. Hoy, desde el niño inocente hasta la vieja más sarmentosa y cicatera, pueden penetrar en las salas de cine con la conciencia tranquila de que allí, en la cinta cinematográfica, no han de ver nada que les sonroje ni abra sus ojos al mal. Tal vez en las salas encuentren más de cuatro Celestinas que los escandalicen; pero en la película, no. Nosotros, a Dios gracias, tenemos actores dignos, estrellas honestas, guiones limpios, “primeros planos” honrados, y un público que sabe apreciar y gustar la belleza. ¿Qué falta a nuestro cine para su desarrollo? ¿O es que no está ya suficientemente desarrollado y en la plenitud de sus días? Lo que el “corsé ñoño” impide y sofoca son las demasías carnosas y las exhibiciones dionisiacas para bien de las costumbres y para fomento de la moralidad callejera²⁴.

Conclusión

Los ejemplos analizados ilustran el desasosiego que causó la sombra de la mujer fatal en la prensa cinematográfica que se publicó entre 1926 y 1945. Este arquetipo en el que se inspiró el cine de Hollywood y también europeo fue ampliamente controvertido y alimentó en España los debates que giraban en torno a la condición femenina y a los modos de ser que eran aceptables para la mujer española, no sólo en el cine sino también en la vida real, al ser la pantalla una plataforma donde se forjaban modelos capaces de influir significativamente en las espectadoras a través del carisma de las actrices. Las fuentes utilizadas evidencian la posición central de la mujer en los discursos que transmiten una concepción del cine como vehículo de la identidad nacional y como forma de expresión artística que refuerza y consolida el sentimiento nacional. En este contexto la mujer fatal fue un elemento-clave para la definición de los roles femeninos en la pantalla nacional ya que muchas veces los críticos y las actrices se basaron en él para transmitir sus posiciones y deseos, ora rechazándolo y expresando sus preferencias por un modelo de mujer más tradicional, ora utilizándolo para poner de manifiesto su descontento frente a la concepción de la mujer como ente subalterno y pasivo. Bajo el primer franquismo, la recuperación de la mujer fatal o vampiresa permitió abrir resquicios y construir un discurso alternativo que contradecía la moral franquista y dejaba traslucir una inconformidad con el discurso imperante. La pervivencia de la ambigüedad vinculada a la mujer fatal

²⁴ *Ibid.*

contribuyó al mantenimiento de una imagen femenina que se oponía al ángel de hogar y que abría otras perspectivas para las mujeres.

Bibliografía

- [Anónimo], “¿Saben besar las españolas?”, *Popular Film*, nº 289, 25/02/1932.
- [Anónimo], “¿Qué personaje le gustaría protagonizar en una gran película española?”, *Primer plano*, nº 81, 03/05/1942.
- [Anónimo], “Encuesta entre escritores españoles: Wenceslao Fernández Flórez”, *La Estafeta Literaria*, nº 18, 15/12/1944.
- [Anónimo], “Pero las vampiresas ¿dónde están?”, *Primer Plano*, nº 470, 16/10/1949.
- AMICHATIS [Josep AMICH I BERT], “Gina Manés. La mujer fatal va a España”, *Popular Film*, nº 301, 19/05/1932.
- ANDREU MIRALLES, X., “La mirada de Carmen. El mite oriental d’Espanya i la identitat nacional”, *Afers: fulls de recerca i pensament*, Catarroja, Eliseu Climent, Vol. 19, nº 48, 2004, págs. 347-367.
- ARESTI ESTEBAN, Nerea, “La nueva mujer sexual y el varón domesticado. El movimiento liberal para la reforma de la sexualidad”, in *Arenal: Revista de historia de mujeres*, vol. 9, nº 1, 2002, págs. 125-150.
- ARNOLD, Mario, “Mercedes Prendes será en la pantalla una mujer fatal”, *Popular Film*, nº 306, 23/06/1932.
- DE LA TORRE, Josefina, “Qué pecados ha cometido usted en la pantalla”, *Primer Plano*, nº 52, 05/10/1941.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta, “Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)”, Valencia, Universidad de Valencia, 2013.
- GARCÍA FIGAR, Antonio, “Cine y guiones”, *Primer Plano*, nº 133, 02/05/1943.
- GARCÍA FIGAR, Antonio, “Fernández Flórez elogia el cine español”, *Primer Plano*, nº 256, 09/09/1945.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, “Significación nacional de *La aldea maldita*”, *Primer Plano*, nº 131, 18/04/1943.
- LUJÁN, Adolfo, “Curso de vampirismo en cuatro lecciones y un prólogo: Las vampiresas españolas disertan sobre la técnica y la táctica de la mujer fatal”, *Primer Plano*, nº 39, 13/07/1941.

Numéro 10 – Automne 2016

SANTOS, Mateo, “Hay que contribuir al florecimiento del cine español”, *Popular Film*, nº 18, 02/12/1926.

WALLS, Antonio, “Invariabilidad de la vamp”, *Primer Plano*, nº 89, 28/06/1942.