

ARQUETIPOS FEMENINOS Y STAR SYSTEM EN LA HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL *

NÚRIA BOU
XAVIER PÉREZ

Los arquetipos en el cine, como ya advirtió Edgar Morin (1972), se enlazan a los rostros de las estrellas que, en los inicios, encarnaron a personajes prototípicos que se reiteraban con la implícita estrategia de crear procesos de fidelización en el público. En el caso de las actrices, las diversas figuraciones femeninas (de la virgen inocente a la *femme fatale*), evolucionaron, con el paso de los años, de manera que ni las *malas* resultaban ser tan demoníacas ni las *buenas* tan angelicales. Durante la primera mitad del siglo XX, y pese al poder inicial de cinematografías tan poderosas e influyentes como la francesa, la italiana y la alemana, el *star system* hollywoodiense se acabó convirtiendo en el principal foco de producción arquetípica de personajes femeninos ligados al estrellato. Molly Haskell (1973) y Marjorie Rossen (1973) iniciaron, más tarde, una lectura crítica y feminista de los arquetipos que encarnaron las actrices en el período de esplendor de Hollywood. Desde entonces, las *stars* y sus tipologías han sido

estudiadas desde distintos puntos de vista: el feminista (Haskell, 1973; Rosen, 1974; Hollinger, 2006), el psicoanalítico (Gledhill, 1991), el que atiende a los *gender studies* (Studlar, 1996; Studlar, 2013), o el que se centra en la teoría de la recepción (Hansen, 1986; Dyer, 1987; Stacey, 1994; Mayne, 1993; Staiger, 2000). Que en el cine contemporáneo las *stars* necesiten exhibir identidades distintas, encarnando un «elastic self» (King, 2003) como si necesitaran destruir —o jugasen a destruir— algunos de los principios fijos de la noción arquetípica que inventó el cine clásico nos permite observar la historia del estrellato cinematográfico como un proceso de mutaciones figurativas en perpetuo movimiento.

Este sucinto arco metodológico que relaciona las estrellas cinematográficas con determinados arquetipos no es tan fácil trazarlo si atendemos a los estudios sobre cine español. Un monográfico de los inicios de los años 90 coordinado por Vicente Sánchez-Biosca y Vicente Benet (1994) para la revista *Archivos de la Filmoteca* fue, tal vez, el

primer intento global y académico de reflexionar académicamente desde España sobre la *star*, pero ni la cuestión de los arquetipos ni el contexto específico del cine español fueron el centro del monográfico. Existe, pues, un atractivo territorio de investigación para ampliar el conocimiento de esta cinematografía desde la encrucijada que conecta las tipologías reiteradas que han constituido sus ficciones con las estrellas que las han encarnado. En este contexto, la actual proliferación de trabajos vinculados a la *Feminist Film Theory*, en donde se intenta revisar críticamente el papel que las mujeres han detentado en la configuración de los imaginarios cinematográficos, ofrece distintas maneras de abordar algunas de las representaciones de mujeres en el cine español (Labanyi, 2000; Gil Gascón, 2011; Feenstra, 2011; Rincón Díez, 2014; Nash, 2014; Morcillo, 2015 o Losilla, 2017a; Losilla, 2017b), aunque pocas veces el concepto de *star* ha jugado en ellos un papel importante.

Santos Zunzunegui (2005: 142) confirma que «no han sido excesivos los intentos de evaluar el peso específico que los actores han venido teniendo en la constitución histórica del cine español» y da cuenta, en una nota a pie de página, de algunos estudios sobre actores masculinos como José Isbert (Pérez Perucha, 1984), Alfredo Landa (Santos Zunzunegui, 1993) o Antonio Casal (Castro de Paz, 1997). El historiador no cita estudios sobre actrices, evidenciando el vacío académico en el estudio de las intérpretes nacionales. En el siglo XXI, y gracias a la eclosión de los *star studies* en las universidades (Shingler, 2012), se han abierto distintas vías para estudiar a las estrellas, de manera que las actrices del cine español también han sido cuerpo de análisis de autoras como Eva Woods Peiró (2012) —sobre las *gitanas blancas* que encarnaron Raquel Meller o Imperio Argentina— o Kathleen M. Vernon (2016) —sobre la importancia de la voz en la actriz Gracita Morales—. Este último estudio forma parte de un libro que estudia distintos modos de actuar en el cine español: *Performance and Spanish Film* de Dean Allbri-

EXISTE, PUES, UN ATRACTIVO TERRITORIO DE INVESTIGACIÓN PARA AMPLIAR EL CONOCIMIENTO DE ESTA CINEMATOGRAFÍA DESDE LA ENCRUCIJADA QUE CONECTA LAS TIPOLOGÍAS REITERADAS QUE HAN CONSTITUIDO SUS FICCIONES CON LAS ESTRELLAS QUE LAS HAN ENCARNADO

tton, Alejandro Melero y Tom Whittaker, ofrece dos capítulos sobre dos actores concretos —José Luis López Vázquez y, como ya se ha mencionado, Gracita Morales—. También en *A Companion to Spanish Cinema* (2013) se encuentra un apartado sobre *Stars as Cultural Icons* en el que Katherine Vernon y Eva Woods firman *The construction of the Star System* y Tatjana Pavlovic, Chris Perriam y Nuria Triana Toribio son autores de *Stars, Modernity and Celebrity Culture*, dos aportaciones especialmente relevantes para el estudio académico de las estrellas españolas. Hemos de recordar finalmente, que la revista que acoge ahora este monográfico, *L'Atalante* —ya interesada en cuestiones de interpretación a partir de su número 19 (Hernández Miñano y Martín Núñez, 2015)—, incluyó, en su número 23, titulado *Deseo y erotismo en tiempos dictatoriales* (Bou, Pérez, Hernández Pérez, 2017) aportaciones centradas en la tensión entre interpretaciones femeninas del franquismo y censura. El mismo territorio de investigación fue abordado de manera amplia en el libro *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España Italia, Alemania 1939-1945* (Bou, Pérez, 2017) que asumía la tradición de los *star studies* para dar cuenta de las contradicciones entre estrellato y censura por parte de las más destacadas actrices de los fascismos europeos, entre las cuales se encuentran estrellas españolas de la talla de Imperio Argentina, Ana Mariscal o Conchita Montes.

En este complejo campo de análisis no es baladí el estudio del sistema de producción que susci-

tó la fama de las grandes divas de la pantalla. Es, así, evidente que la cinematografía española tuvo en cuenta el modelo de estrellato de Hollywood desde sus inicios (aunque en las primeras décadas no existieran grandes productoras que pudieran construir un *star system* como el norteamericano) y empresas como Cifesa o Suevia promocionaron sus estrellas mimetizando el modelo norteamericano (Benet, 2017). Marta García Carrión (2017) señala de forma muy reveladora que la popularidad que tuvieron algunas actrices como Raquel Meller en la década de los 20 evidencia una cultura del estrellato entre los espectadores de la cinematografía española que se hacía sentir en las revistas y periódicos de la época. Raquel Meller, que se conoció como una estrella internacional en España, ofreció por primera vez el arquetipo de la mujer moderna y encarnó a personajes extremadamente ricos en matices psicológicos. En la misma dirección, y ya con una cinematografía más consolidada, aparecieron durante el franquismo actrices como Amparo Rivelles, Conchita Montenegro o Sara Montiel que representaron distintos arquetipos femeninos a lo largo de sus carreras nacionales e internacionales, demostrando que podían encarnar a figuras que transgredían —de manera más o menos explícita— los atributos del arquetipo pasivo, doméstico y servil que dictaba el régimen fascista.

Mary Nash advierte que «los arquetipos son artefactos culturales de gran trascendencia al establecer modelos ideales que marcan creencias colectivas de gran impacto en las prácticas sociales» (2014: 189). En este sentido, la autora subraya la importancia que el régimen dio a fijar un arquetipo doméstico, sumiso y maternal, estigmatizando a aquellas mujeres que no podían formar parte de este modelo dominante. Aunque es indudable que los personajes femeninos cinematográficos partieron del axioma falangista —y de manera a veces puntual, a veces de forma más continuada— las estrellas pudieron encarnar a mujeres que escapaban del modelo que se suponía debían representar. En ningún caso defenderíamos que pudiera existir una *star* re-

volucionaria que se hubiera propuesto combatir y destruir el arquetipo hegemónico. Pero son muchos los casos de intérpretes que a partir de una gestualidad propia o de encarnar a personajes de tramas inverosímiles —normalmente melodramas permeables al exceso— podían visibilizar nuevos espacios discursivos que se resistían al logos patriarcal.

Vicente Benet (2017) subraya que dos de las estrellas con más éxito de finales de los años 40, Amparo Rivelles y Aurora Bautista, apuntalaron su fama gracias al ciclo de películas históricas y melodramáticas en las que ambas actrices asumieron papeles de gran fortaleza y personalidad. De *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) a *Agustina de Aragón*, en el caso de Aurora Bautista, o de *La duquesa de Benamejí* (Luis Lucía, 1949) a *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), en el caso de Amparo Rivelles, los arquetipos activos, enérgicos, y guerreros de estas figuraciones encandilaron a los espectadores —y espectadoras— de la época. Jo Labanyi, en un artículo firmado en el 2002 defendía que justo en la década de los 40 las estrellas femeninas se presentaron de forma más empoderada que cuando llegó «un cine artístico disidente, basado en el neorrealismo italiano, que rompió con el cine popular de la década anterior. Esto supuso el abandono de las grandes estrellas femeninas de los años cuarenta y una nueva temática social dirigida primordialmente a un público universitario y, por tanto, masculino [...]. El resultado es un cine que consigue sus efectos, no a través del placer, sino a través de las ideas. Esto puede ser un avance político, pero para la representación de la mujer, supone una regresión» (2002: 59).

Tener en cuenta esta reflexión nos permite defender que incluso en el cine de la autarquía se erigieron estrellas femeninas que encarnaban a mujeres de gran personalidad. Pero a lo largo del franquismo posterior aparecieron nuevas estrellas que dieron continuidad al logro conseguido por Bautista o Rivelles. En los años cincuenta, es notorio el caso de los melodramas musicales que protagonizó Sara Montiel, a partir del éxito de ta-

quilla de *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957). En una dirección similar, podemos pensar en las películas que interpretó Emma Penella en la misma década y en la posterior —desde *Fedra* (Manuel Mur Oti, 1956) a *La cuarta ventana* (Julio Coll, 1963)—, que acogían de forma cada vez más visible un tipo de figuraciones nada complacientes con los valores del patriarcado. El aura de liberación que había empezado a forjarse con Raquel Meller en los años 20 y se había sofisticado con Sara Montiel acabó encontrando su «icono de modernidad» en Marisol (Labanyi, Pavlovic, 2013: 323) y en pleno desarrollismo triunfaron las figuras de Rocío Durcal y Concha Velasco. Aunque el coraje femenino de estas últimas fuera normalmente transmutado al final de las películas en clave de sumisión convencional, no dejaban de encarnar a unas mujeres que buscaban otros modelos arquetípicos para atraer a las espectadoras y espectadores.

La feminista e intelectual española María Laffitte recoge en su libro *La mujer en España. 100 años de su historia*, escrito en 1963: «La atracción que el cine ejerce sobre la juventud femenina española —

EL AURA DE LIBERACIÓN QUE HABÍA EMPEZADO A FORJARSE CON RAQUEL MELLER EN LOS AÑOS 20 Y SE HABÍA SOFISTICADO CON SARA MONTIEL ACABÓ ENCONTRANDO SU «ICONO DE MODERNIDAD» EN MARISOL Y EN PLENO DESARROLLISMO TRIUNFARON LAS FIGURAS DE ROCÍO DURCAL Y CONCHA VELASCO. AUNQUE EL CORAJE FEMENINO DE ESTAS ÚLTIMAS FUERA NORMALMENTE TRANSMUTADO AL FINAL DE LAS PELÍCULAS EN CLAVE DE SUMISIÓN CONVENCIONAL, NO DEJABAN DE ENCARNAR A UNAS MUJERES QUE BUSCABAN OTROS MODELOS ARQUETÍPICOS PARA ATRAER A LAS ESPECTADORAS Y ESPECTADORES

la masculina no viene a cuento— es inmensa». En relación con las actrices que de la escena teatral pasan al cine subraya: «La nueva ola se esfuerza por alcanzar, entre otras cosas, una movilidad, una soltura en los gestos y en las posturas desusada en las tablas españolas y, por supuesto, fuera de ellas. La española es tímida y ha sido educada, en general, con singular sentido del recato, actitud que se reflejaba en la escena. El nuevo tipo de actriz se propone representar su papel con mayor soltura en los movimientos. Pero más que reflejar a la juventud actual, que ha adquirido mayor libertad en sus ademanes, parece copiar el exagerado dinamismo de algunas actrices extranjeras, que al ser adoptado por las españolas resulta sobremañera artificial» (Laffitte, 1963: 344). Aunque crítica con cierta mimesis gestual proveniente de actrices foráneas, Laffitte expresa que el comportamiento de las protagonistas de la pantalla transgrede los hábitos que para la mujer dictaba el franquismo. En este sentido, no es de extrañar que en su capítulo titulado «La actriz» se inicie con una fotografía de una página entera con la imagen de Conchita Montes sobre la cual escribe: «Prototipo de actriz evolucionada, que se adelanta a la nueva ola, es Conchita Montes. Tiene la carrera de Derecho, una inteligencia despierta [...] y ha traducido del inglés y del francés varias obras teatrales, algunas de las cuales ha representado ella misma» (Laffitte, 1963: 343). Esta concepción de un «prototipo de actriz evolucionada» que identifica Laffitte no sólo con Conchita Montes, sino con otras estrellas como Aurora Bautista, Sara Montiel o Concha Velasco, visibiliza el nacimiento de otro tipo de feminidad (no pasiva, no sumisa y con voz propia) que aunque no estuviera siempre al alcance de la «mujer real» se ofrecía como posibilidad alternativa a la figuración espiritual, hogareña y «recatada» que había diseñado el falangismo.

Laffitte rescata un modelo de mujer inteligente, autónoma y creativa —como es el caso de Ana Mariscal— que sabe moverse en espacios que sólo habían sido frecuentados por los hombres. Este

«prototipo» respondía también, de manera más o menos consciente, a un reclamo de los derechos de la mujer a poder transitar por el logos patriarcal de forma a veces incluso crítica. Podríamos añadir que el «prototipo» de Laffitte equivale a un arquetipo de mujer que por su centralidad, fortaleza y consciencia podría ser calificado de «feminista». Susan Martin-Márquez advierte que «in the context of Spain, the phrase 'feminist cinema could only' be considered an oxímoron» (1999: 2), pero tal como demuestra en su libro pueden explorarse «alternative approaches to gender difference» (1999: 5) que contribuyan a la creación de un «feminist discourse». La *star* por definición representó hasta finales de la dictadura un ente de personalidad que irradiaba modernidad tanto fuera como dentro las pantallas.

Heide Schlüpmann (2010: 15) defiende que, desde su consolidación en la década de los veinte, la *star* femenina en las cinematografías de todo el mundo fue, por defecto, una *new woman* que, además, hizo llegar muy fácilmente al público esos posibles nuevos modos de comportamiento. Schlüpmann sostiene que la modernidad que expresaban las actrices no podía vincularse a una única forma de ser mujer: «She (the actress) presents femininity as nonunitary». El cine, así, abría la posibilidad de ver a la mujer ya no como un único modelo cerrado y se avanzaba —por cuestiones de interés narrativo— a una de las claves de las teorías feministas de los noventa: el sujeto no puede darse como monolítico; es complejo, polimorfo y contradictorio (De Lauretis, 2000: 90).

Richard Dyer (2001: 29) afirma que «el análisis de las imágenes de las celebridades pone de manifiesto complejidad, contradicción y diferencia de una sociedad». En este sentido, las consideraciones de Heide Schlüpmann son perfectamente aplicables a la construcción plural y moderna de la trayectoria de Raquel Meller, Imperio Argentina, Amparo Rivelles, Conchita Montes, Aurora Bautista, Conchita Montenegro, Carmen Sevilla, Sara Montiel, Concha Velasco o Marisol, modelos cine-

matográficos de una nueva feminidad, a pesar del contexto conservador en el que se movieron.

La tensión entre arquetipo femenino gestado desde el imaginario patriarcal y resistencia al mismo desde la subjetividad de la actriz es algo, en definitiva, que traspasa la historia de una cinematografía tan marcada por el peso de una larga dictadura como la española. Los artículos congregados en el presente monográfico de *L'Atalante* permiten repasar algunos de los aspectos que evidencian esta contradicción sustentadora del propio *star system* nacional e invitan a reflexionar sobre ella.

Por un lado, hay que tener en cuenta que la imagen arquetípica de una estrella sobrepasa siempre su presencia en la pantalla. El estrellato cinematográfico no se acaba en la proyección filmica, sino que se diversifica en las intervenciones públicas de sus protagonistas. Una de las primeras estrellas que la ideología franquista quiso construir desde el patrón estandarizado fue probablemente Conchita Montes, una mujer que no había hecho cine antes de su debut en *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939). En su contribución *La expresión dramática en Frente de Madrid: Conchita Montes, el primer arquetipo femenino de la Guerra Civil*, Gema Fernández-Hoya y Luis Deltell muestran hasta qué punto los intentos de la incipiente producción franquista de convertir a Montes en una representación emblemática de la mujer luchadora a favor de la causa nacional entraban en tensión, sin embargo, con los modos de una actriz que nunca, en su actividad pública, encajaba completamente con lo que el Régimen esperaba de ella. Si su debut como estrella cinematográfica (y como co-guionista) podría hacer pensar a los partidarios de una ideología cerrada que ella sería la perfecta transmisora de los valores nacionalcatólicos asociados al franquismo, la actividad de Montes en los procesos de difusión de su estrellato, o su relación nada sumisa con la prensa, entraban en colisión con esas expectativas monocordes. Una historia del estrellato cinematográfico en España,

y de los arquetipos que lo sustentaron, debe ser contrastada, como el artículo demuestra, con el proceso de fabricación industrial de las estrellas, pero también con el contrapunto que ellas podían ofrecer. Más que una *star* del Régimen, Montes pudo ser, de esta manera, una actriz de su público, ideológicamente menos marcada y más versátil.

El campo de los géneros cinematográficos es otro gran ámbito que define la relación entre la actriz y el estrellato. Dada que la forma en la que se organizó el *star system* español a inicios de la dictadura franquista fue claramente imitativa del modelo hollywoodiense, no debe extrañarnos que cada actriz constituyera su aura específica dentro de dicha concepción. Sin embargo, el modelo del cine de estudios permitía también los tránsitos entre un género y otro, y dichos tránsitos constituyen un fascinante espacio para la reflexión sobre el enriquecimiento crítico de los arquetipos previos. El artículo de Jo Labanyi que abre este monográfico, *La compleja relación entre la agencia y el deseo femeninos: Aurora Bautista y Amparo Rivelles*, observa con detenimiento el trayecto inverso de dos actrices fundamentales en la organización del estrellato femenino en la productora CIFESA. Bautista debuta en el cine en el marco genérico del cine patriótico de carácter histórico, convirtiendo el personaje de Juana la Loca en *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) en la síntesis emblemática de un modelo arquetípico que va a ser enormemente influyente en el cine histórico de aquellos años. La versatilidad del estrellato industrial deudor del modelo hollywoodiense, le permite, sin embargo, pasar hacia territorios de intimidad abonados al puro melodrama en el film *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950), rodado solamente dos años después. Amparo Rivelles, por su parte, sigue la senda contraria, y pasa de la quintaesencia del género melodramático, *El clavo* (Rafael Gil, 1944), a la recuperación del modelo patriótico (ya abandonado por Bautista) en la encendida *La Leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951). Estas contaminaciones entre géneros no anulan, sino que más bien

fortalecen, el potencial expresivo de las grandes estrellas del cine del franquismo. Sin embargo, deben ser también leídas, como explica Labanyi, a la luz de las consecuencias ideológicas —en relación a la teoría feminista— que se pueden derivar: a veces la sumisión a una visión convencional de la mujer como víctima o sujeto pasivo prevalece, pero ese tránsito sirve para explicar, en otros casos, el empoderamiento de una estrella que tensiona desinhibidamente lo que el patriarcado franquista espera de los personajes femeninos.

EL CASO MÁS NOTABLE DE UN GÉNERO QUE PERMITE INTRODUCIR UN FACTOR DE DESASOSIEGO EN EL CONFORTABLE MODELO IDEALIZADO DE LA MUJER DEL FRANQUISMO ES EL CINE NEGRO. EL PERSONAJE FEMENINO QUE DICHO GÉNERO INTRODUCE REPRESENTA TODAS LAS CONDUCTAS QUE LA MUJER ESPAÑOLA DEBÍA RECHAZAR, PERO LA FASCINACIÓN QUE EL ARQUETIPO HABÍA PROVOCADO EN EL CINE INTERNACIONAL, SUPERANDO EL EXOTISMO DE LAS VAMPS PRETÉRITAS, SE PRESENTABA ANTE SU PÚBLICO COMO EPIFANÍA MODERNA DE UNA MUJER LIBERADA Y CON PERSONALIDAD PROPIA

El caso más notable de un género que permite introducir un factor de desasosiego en el confortable modelo idealizado de la mujer del franquismo es el cine negro. Como explora el texto de Nuria Cancela *Influencia del cine norteamericano en la performance de la femme fatale del cine criminal español de los años cincuenta*, el personaje femenino que dicho género introduce representa todas las conductas que la mujer española debía rechazar, pero la fascinación que el arquetipo había provocado en el cine internacional, superando el exotismo de las *vamps* pretéritas, se presentaba ante su público

como epifanía moderna de una mujer liberada y con personalidad propia. Lo que la institución fílmica del Régimen sólo podía admitir desde la cinematografía foránea encontró una rendija expresiva, en el marco del cine criminal español de los años cincuenta y, a través de la convención genérica, presentó, como propone la autora, una realidad autónoma con valores alternativos a la inmaculada y prefabricada dignidad de la mujer franquista.

SI EL LLAMADO FANTATERROR DE LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA CONSTITUYÓ YA UN AVISO DE LA POTENCIALIDAD SUBVERSIVA DE LAS HEROÍNAS DE ESTE CINE PARA DESEQUILIBRAR LOS COMPORTAMIENTOS TRADICIONALES DE LA FEMINIDAD ESPAÑOLA, LA SAGA CONTEMPORÁNEA [REC] EXPLORA LA EVOLUCIÓN SINGULAR QUE PUEDE DARSE EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA HEROICIDAD FEMENINA DENTRO DEL CINE DE TERROR

Otros géneros han constituido modelos recurrentes para propulsar una imagen femenina que rompe con las ideas del comportamiento exigibles en el cine español del franquismo. En el caso de la comicidad, el artículo de María Adell y Sergi Sánchez *Lina Morgan. El arquetipo de la ingenua explosiva en el cine del tardofranquismo* observa la posibilidad de que una estrella haga suyo un personaje asumido de manera autoconsciente desde una ingenuidad exagerada y nada normativa para proponer un estallido de creatividad gestual que sobrepasaba las exigencias políticas del buen comportamiento, para, como demuestran los autores, conquistar un territorio de autonomía creativa capaz de convertirse en arquetipo popular de reminiscencias nada normativas.

Esta exaltación de lo arquetípico femenino fuera de cualquier exigencia de producción preexis-

tente se puede dar también en el género del terror. Si el llamado *fantaterror* de los años sesenta y setenta constituyó ya un aviso de la potencialidad subversiva de las heroínas de este cine para desequilibrar los comportamientos tradicionales de la feminidad española, la saga contemporánea [REC], analizada desde este punto de vista por Juan Medina-Contreras y Pedro Sangro en su artículo *De la final girl a la heroína emancipada: arquetipos femeninos en la saga [REC]*, explora la evolución singular que puede darse en la construcción de la heroicidad femenina dentro del cine de terror. Ello se concreta, entre otras cosas, en el significativo cambio de tono que supone el paso de la visualización de la heroína como parte de una grabación que es controlada por una cámara externa a la destrucción de dicha cámara y a la asunción de la mirada femenina como detentora de una subjetividad activa. El estudio de la evolución de este modelo de heroína, no solo dentro de la saga sino del corpus general del cine de terror, aporta una dimensión contemporánea al monográfico, para confirmar que las convenciones de los géneros fílmicos, en la actualidad, invitan como nunca a su subversión en términos de empoderamiento femenino.

Pero no sólo en el dúctil marco de los géneros industriales se produce la resistencia a las exigencias de la tradición. Cierra el monográfico un artículo de Kathleen M. Vernon que estudia una forma más sutil (y poco explorada) de contestación a lo institucional como es la voz de la estrella, cuando esta se presenta como problemática o diversa. El texto parte de la «disonancia» respecto a la neutralidad de la voz femenina que, en el franquismo, se exigía desde un modelo de producción que defendía la presunta eficacia del doblaje para condenar a ciertas actrices (como fue el notorio caso de Emma Penella), a la asepsia castradora de las voces que la suplantaron en tantas ocasiones. El artículo propone el abordaje de dos estrellas en este caso extranjeras, Geraldine Chaplin y Cecilia Roth, que se han convertido en encarnaciones emblemáticas de arquetipos femeninos del cine

español a pesar —o finalmente a causa— de su disonancia vocal respecto a la neutralidad aséptica del doblaje. Chaplin cobró fuerza magnética como insustituible presencia en las películas de Carlos Saura, y la complejidad de su presencia vocal (a veces doblada, a veces presentada como extranjera, finalmente asumiendo su acento aun cuando el personaje que encarna fuera español) constituye un estímulo para la reivindicación del poder de la voz genuina en la constitución de una singularidad femenina que ha devenido perdurable. Respecto a Cecilia Roth, supondría para el cine post-franquista tan bien representado por Almodóvar, un proceso de superación de los prejuicios que llevaron al propio director a doblarla (o neutralizar su acento) en los primeros films. El tono determinante de su voz, a medida que el cine español ha normalizado el reconocimiento de la diversidad, pone sobre la mesa el carácter finalmente enriquecedor de la identidad vocal en la constitución contemporánea de un estrellato cinematográfico libre de prejuicios y rutinas embalsamadoras.

Los artículos del presente monográfico demuestran, en definitiva, que los arquetipos cinematográficos encarnados por las estrellas españolas dieron (y siguen dando) una imagen dúctil, nada monolítica, de la feminidad, revelando el carácter moderno o transgresor de unas figuraciones de gran complejidad. Este número de *L'Atalante* se enriquece, en este sentido, con una amplia entrevista, a cargo de Marga Carnicé y Endika Rey, a una actriz clave del cine español de los últimos cincuenta años como es Teresa Gimpera. A su generosa contribución a la revista cabe añadir la que dos grandes figuras de la interpretación contemporánea, Bárbara Lennie e Irene Escolar, ofrecen en la sección *(Des)encuentros*, en su diálogo con Gonzalo de Lucas y Albert Elduque. En ambas secciones queda absolutamente claro el papel activo, autoconsciente, riguroso, con ambición de ampliar una discursividad feminista y lleno de trascendencia cultural, de una profesión que no solo ha encarnado arquetipos que perduran en la memoria

de su público, sino que los ha matizado de manera poliédrica a través del ejercicio de una responsabilidad creativa que se transmite, y por ello mismo se enriquece, de generación en generación. ■

NOTAS

- * Este artículo forma parte del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad «Representaciones del deseo femenino en el cine español durante el franquismo: evolución gestual de la actriz bajo la coacción censora» (REF: CSO2017-83083-P).

REFERENCIAS

- Allbritton, D., Melero, A., Whittaker, T. (ed) (2016). *Performance and Spanish Film*. Manchester: Manchester University Press.
- Benet, V. (2017). Tipologías del estrellato durante el franquismo. Algunos ejemplos dominantes. *Cinema Comparat/ive Cinema*, 10, 26-35.
- Bou, N., Pérez, X., Hernández Pérez, E. (ed.) (2017). Deseo y erotismo en tiempos dictatoriales. Estrategias cinematográficas contra la censura de los regímenes totalitarios. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23.
- Bou, N., Pérez, X. (2017). *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania 1939-1945*. Madrid: Cátedra.
- Castro de Paz, J. L. (1997). *Antonio Casal, comicidad y melancolía*. Ourense: II Festival de Cine Independiente de Ourense.
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y Horas.
- Dyer, R. (1987). *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London: Routledge.
- Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós.
- Feenstra, P. (2011). *New mythological figures in Spanish cinema: dissident bodies under Franco*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- García Carrión, M. (2017). Peliculera y española. Raquel Meller como icono en los felices años veinte. *Ayer*, 106, 159-181.
- Gil Gascón, F. (2011). *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)*. Zamora: Comunicación Social.
- Gledhill, C. (1991). *Stardom: Industry of Desire*. New York: Routledge.
- Hansen, M. (1986). Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship. *Cinema Journal*, 4, 6-32.
- Haskell, M. (1973). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: University of Chicago.
- Hernández Miñano, P., Martín Núñez, V. (ed.) (2015). Rostros, voces, cuerpos, gestos. La concepción del trabajo actoral como núcleo del análisis filmico, *L'Atalante*, 19.
- Hollinger, K. (2006). *The Actress: Hollywood Acting and the Female Star*. London: Taylor & Francis.
- King, B. (2003). Embodying an Elastic Self: The Parame- trics of Contemporary Stardom. En T. Austin, Thomas y M. Barker (eds.), *Contemporary Hollywood Stardom*, (pp. 45-61). London: Edward Arnold.
- Labanyi, J. (2000). Feminizing the nation: Women, Subor- dination and Subversion in Post-Civil War Spanish Cinema. En U. Sieglöhr (ed). *Heroines without Heroes: Reconstructing Female and National Identities*, (pp. 163-184), London: Cassell.
- Labanyi, J. (2002). Historia y mujer en el cine del primer fran- quismo. *Secuencias. Revista Historia del cine*, 15, 42-59.
- Labanyi, J., Pavlovic, T. (eds.) (2013). *A Companion to Spanish Cinema*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Laffitte, M. (1963). *La mujer en España. Cien años de su his- toria*. Madrid: Aguilar.
- Losilla, C. (2017a). La mujer al margen de la ficción. Al- gunas presencias femeninas en el cine español de la década de 1940. *Communication & Society* 30, 29-39.
- Losilla, C. (2017b). Ver hacia dentro, mirar hacia fuera: el deseo femenino en el cine del franquismo", *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 19-28.
- Martin-Márquez, S. (1999). *Feminist Discourse and Spanish Ci- nema. Sight Unseen*. New York: Oxford University Press.
- Mayne, J. (1993). *Cinema and Spectatorship*. London: Taylor and Francis.
- Morcillo Gómez, A. (2015). *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI.
- Morin, E. (1972). *Las stars. Servidumbres y mitos*. Barcelona: Dopesa.
- Nash, M. (ed.) (2014). *Feminidades y masculinidades. Arque- tipos y prácticas de género*. Madrid: Alianza.
- Pérez Perucha, J. (ed.) (1984). *El cine de José Isbert*. Valèn- cia: Ajuntament de València.
- Rincón Díez, A. (2014). *Representaciones de género en el cine español (1936-1982): Figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Rosen, M. (1974). *Popcorn-Vénus*. New York: Avon.
- Sánchez-Biosca, V., Benet, V. (eds.) (1994). Las estrellas: un mito en la era de la razón. *Archivos de la Filmoteca*, 18.
- Schlüpmann, H. (2010). *The Uncanny Gaze. The Drama of early German Cinema*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Shingler, M. (2012). *Star Studies. A critical Guide*. London: Palgrave Macmillan BFI.
- Stacey, J. (1994). *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. London, New York: Routledge.
- Staiger, J. (2000). *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. Albany: New York University Press.
- Studlar, G. (1996). *Stardom and Masculinity in the Jazz Age*. New York: Columbia University Press.
- Studlar, G. (2013). *Precocious Charms. Stars Performing Girlhood in Classical Hollywood Cinema*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Vernon, K.M. (2016). The Voice of Comedy: Gracita Mora- les. En D. Albritton, A. Melero Salvador, T. Whittaker (eds.). *Performance and Spanish Film* (pp. 76-95). Man- chester: Manchester University Press.
- Woods Peiró, E. (2012). *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musicals*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press.
- Zunzunegui, S. (1993). El cuerpo y la máscara. Para una tipología del actor español: el caso de Alfredo Landa. En VV.AA, *El paso del mudo al sonoro*, (pp. 207-2014), Actas del IV Congreso de la A.E.H.C., Madrid: Edito- rial Complutense.
- Zunzunegui, S. (2005). *Los felices sesenta: aventuras y des- venturas del cine español (1959-1971)*. Barcelona: Paidós.

ARQUETIPOS FEMENINOS Y STAR SYSTEM EN LA HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL

Resumen

Teniendo en cuenta que la historia del estrellato cinematográfico es un proceso de mutaciones figurativas en perpetuo movimiento, el artículo rastrea la bibliografía académica existente en el estudio de las *stars* femeninas en el contexto de la cinematografía española. Se demuestra que a lo largo de las décadas las estrellas españolas representan, desde diferentes géneros cinematográficos, distintos arquetipos de modernidad. Esta constatación es relevante sobre todo para el periodo franquista porque las estrellas estaban transgrediendo los atributos del arquetipo pasivo, doméstico y servil que dictaba el régimen fascista. A partir de una gestualidad o voz propia las *stars* femeninas podían visibilizar nuevos espacios de «discurso feminista» (Martin-Márquez, 1999) que se resistían al logos patriarcal.

Palabras clave

Arquetipos; géneros cinematográficos; *star* femenina; mujer moderna; cine español; discurso feminista.

Autores

Núria Bou (Barcelona, 1967) es profesora y directora del Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos en el Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra. Entre sus publicaciones destacan: *La mirada en el temps* (1996), *El tiempo del héroe* (2000), *Plano/contraplano* (2002), *Diosas y tumbas* (2004) o *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania 1939-1945* (2018). Actualmente dirige con Xavier Pérez el proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad «Representaciones del deseo femenino en el cine español durante el franquismo: evolución gestual de la actriz bajo la coacción censora». Contacto: nuria.bou@upf.edu.

Xavier Pérez (Barcelona, 1962) es profesor titular de Narrativa Audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra y coordinador del Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) del Departamento de Comunicación de dicha universidad. Entre sus libros destacan *La semilla inmortal* (1995), *El tiempo del héroe* (2000), *Yo ya he estado aquí* (2005), *El mundo, un escenario* (2015) o *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos* (2018). Actualmente dirige con Núria Bou el proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad «Representaciones del deseo femenino en el cine español durante el franquismo: evolución gestual de la actriz bajo la coacción censora». Contacto: xavier.perez@upf.edu.

Referencia de este artículo

Bou, N., Pérez, X. (2021). Arquetipos femeninos y *star system* en la historia del cine español. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, 7-16.

FEMALE ARCHETYPES AND THE STAR SYSTEM IN SPANISH FILM HISTORY

Abstract

Based on the view of the history of film stardom as a process of iconic mutations in perpetual motion, this article reviews the academic literature on the analysis of female film stars in the context of Spanish cinema. It finds that over the decades Spanish stars have represented diverse archetypes of modernity in different film genres. This finding is especially significant for the Francoist period because the female stars of that era often subverted the qualities of the passive, domestic and servile archetype dictated by the fascist regime. Through their own voice or repertoire of gestures, female stars were able to reveal new spaces of “feminist discourse” (Martin-Márquez, 1999) that resisted the patriarchal logic.

Key words

Archetypes; Film genres; Female stars; Modern woman; Spanish cinema; feminist discourse.

Authors

Núria Bou is a professor and director of the master's program in Contemporary Film and Audiovisual Studies in the Department of Communications at Universitat Pompeu Fabra. Her publications include: *Lamirada en el temps* (1996), *El tiempo del héroe* (2000), *Plano/contraplano* (2002), *Diosas y tumbas* (2004) and *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania 1939-1945* (2018). She currently directs the Spanish Government Ministry of Economy, Industry and Competitiveness R&D project “Representations of Female Desire in Spanish Cinema during Francoism: Gestural Evolution of the Actress under the Constraints of Censorship” together with Xavier Pérez. Contact: nuria.bou@upf.edu.

Xavier Pérez is a senior lecturer of Audiovisual Narrative at Universitat Pompeu Fabra and the coordinator of the Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) in the Department of Communications at the same university. His published books include *La semilla inmortal* (1995), *El tiempo del héroe* (2000), *Yoya he estado aquí* (2005), *El mundo, un escenario* (2015) and *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos* (2018). He currently directs the Spanish Government Ministry of Economy, Industry and Competitiveness R&D project “Representations of Female Desire in Spanish Cinema during Francoism: Gestural Evolution of the Actress under the Constraints of Censorship” together with Núria Bou. Contact: xavier.perez@upf.edu.

Article reference

Bou, N., Pérez, X. (2021). Female archetypes and the star system in Spanish film history. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, 7-16.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com