

LA COMPLEJA RELACIÓN ENTRE LA AGENCIA Y EL DESEO FEMENINOS: AURORA BAUTISTA Y AMPARO RIVELLES

JO LABANYI

INTRODUCCIÓN

El presente ensayo trata sobre dos estrellas femeninas españolas de los años 40 y 50, Aurora Bautista y Amparo Rivelles, que trabajaron en dos de los principales géneros cinematográficos de la época: el melodrama y el cine patriótico basado en episodios de la Historia nacional. Examinaré las interpretaciones de ambas en una película de cada género, centrándome en las tensiones entre la agencia y el deseo femeninos y explorando las cambiantes relaciones entre estos dos conceptos de difícil coincidencia.

Como ha apuntado Christine Gledhill (1991: XV), el concepto de deseo se introdujo en los estudios cinematográficos a través del psicoanálisis. La primera crítica cinematográfica feminista, basada en el psicoanálisis, se concentraba en los melodramas de Hollywood, no sólo porque dicho género tiende a representar a víctimas femeninas sino también porque ha sido definido como una

expresión de lo reprimido. En su estudio del melodrama decimonónico, Peter Brooks (1976) justificaba los excesos expresivos del género mediante la idea de que estos obligaban al público a enfrentarse a emociones inconfesables. En las últimas décadas, la crítica feminista —no sólo la cinematográfica— ha tendido a hablar no tanto del deseo femenino como de la agencia femenina. Este cambio ha ido de la mano de un distanciamiento (parcial) de los marcos de referencia psicoanalíticos, que presuponen que el deseo es la expresión de un yo interior auténtico, y de un sucesivo acercamiento a la noción performativa de identidad consagrada por Judith Butler (1990). Según esta noción, la identidad es entendida no como una emoción interna sino como lo que uno hace, considerando las acciones del sujeto como fruto de decisiones estratégicas, incluso en situaciones de desventaja. La agencia se coloca en primer plano en el cine patriótico, el cual, en el caso del primer franquismo, curiosamente tiende a tener protago-

nistas femeninas que ocupan posiciones públicas de importancia a pesar del hecho de que, durante esa época, las mujeres habían perdido todos los derechos conseguidos bajo la Segunda República y estaban sometidas a una ideología retrógrada que las confinaba a la domesticidad.¹ Por supuesto, en la práctica las películas rara vez se adhieren a un único género, mezclando en su lugar diferentes convenciones genéricas (Staiger, 2000: 61-76; Neale, 2000). El presente ensayo examinará las formas en las que el melodrama, con su énfasis en la emoción privada, se infiltra en el cine patriótico. También explorará las oportunidades de agencia que el melodrama otorga a la protagonista femenina, contraviniendo la asociación del género a la victimización de la mujer.

En lo que respecta a Aurora Bautista, analizaré la película patriótica *Locura de amor* (1948, dirigida por Juan de Orduña) y el melodrama *Pequeñeces* (1950, también dirigido por Orduña); en cuanto a Amparo Rivelles, estudiaré el melodrama *El clavo* (1944, dirigido por Rafael Gil) y la película patriótica *La leona de Castilla* (1951, de nuevo dirigida por Orduña). Las cuatro películas fueron producidas por Cifesa, productora con la cual tanto Bautista como Rivelles estaban comprometidas mediante sendos contratos de exclusividad durante esos años.² Las películas elegidas permiten estudiar el caso de una actriz (Bautista) que adquirió reconocimiento a través del cine patriótico y dio el salto al melodrama en su siguiente film; y, por otra parte, el caso de una actriz (Rivelles) con una larga trayectoria en el melodrama que pasó a protagonizar una película patriótica. Prestaré particular atención a la forma como la *star image* de cada una de estas actrices persiste cuando interpretan otro género, perturbándolo. En uno de esos casos, la alteración es positiva para la representación de la agencia femenina; en el otro, es negativa. Mientras que, en los dos melodramas analizados, el deseo y la agencia se alinean en momentos clave en mayor o menor medida, se vuelven cada vez menos sincronizados en las dos películas patrióticas

LAS ESPECTADORAS RESPONDEN A LAS ESTRELLAS FEMENINAS A LA VEZ CON DESEO E IDENTIFICACIÓN; LAS DOS REACCIONES SE CONFUNDEN PORQUE ESTA ÚLTIMA SE RESERVA NORMALMENTE A ESTRELLAS QUE NO ERAN COMO ELLAS, SINO QUE REPRESENTABAN POSIBILIDADES DESEABLES QUE NO ESTABAN A SU ALCANCE

objeto de estudio. Aunque la carrera de Rivelles empezó antes, comenzaré con Bautista, puesto que su segunda película precede a la de Rivelles, y porque su papel en estas dos películas tan distintas constituye el ejemplo más notable del impacto sobre la relación entre la agencia y el deseo por parte de la *star image* creada en el trabajo previo de la actriz.

En el análisis de estas películas, empleo la noción de «espectador perverso» establecida por Janet Staiger (Staiger, 2000), que reconoce que la reacción de los espectadores no necesariamente coincide con la moralidad dominante. En línea con Staiger, defino al espectador perverso como aquél que «[encuentra] sus propios placeres» (Staiger, 2000: 32). En particular, serán objeto de mi interés los placeres que las espectadoras de estas películas pudieron hallar al reaccionar a las interpretaciones de las actrices analizadas. Como Jackie Stacey (1994) ha mostrado en su estudio de espectadoras británicas de películas hollywoodienses en los 40 y 50, las espectadoras responden a las estrellas femeninas a la vez con deseo e identificación; las dos reacciones se confunden porque esta última se reserva normalmente a estrellas que no eran como ellas, sino que representaban posibilidades deseables que no estaban a su alcance. Esta idea es especialmente pertinente en la España de los 40 y 50, años en los que se negaban muchas posibilidades a las mujeres en particular.

AURORA BAUTISTA

Locura de amor fue un espectacular éxito de taquilla, al menos en parte gracias a la intromisión de una trama melodramática en el formato del cine patriótico. Narra la historia de la reina Juana I de Castilla, hija de Isabel la Católica, de quien popularmente se creía que se había vuelto loca por las infidelidades de su marido flamenco, Felipe el Hermoso (interpretado por Fernando Rey), que inicialmente era consorte real pero gobernaba Castilla junto a su esposa como Felipe I desde 1506, dos años después del acceso al trono por parte de Juana tras la muerte de su madre.³ Mientras que la mayoría de las películas patrióticas del primer franquismo tienen una trama secundaria romántica, normalmente ficticia—o, en el caso de la primera que fue rodada, la coproducción hispanoportuguesa de 1944 *Inés de Castro* (José Leitão de Barros), fusionan historia de amor y drama político—, *Locura de amor* destaca por subordinar el drama político a la historia de amor.

Bautista comenzó su carrera en el teatro, y su estilo interpretativo declamatorio encajaba con la pompa y circunstancia del cine patriótico. También se adecuaba al exceso expresivo del melodrama, salvo que en este caso sus gestos no transmiten deseos inexpresables, puesto que Juana declara contundentemente su deseo por Felipe, tanto a él como a los demás. Al amar a su marido, hace lo que se esperaba que hicieran las mujeres. Sin embargo, Juana se halla entre la espada y la pared a causa de su papel público como reina, que le confiere agencia política pero exige que sus deseos personales se subordinen a las razones de Estado. En los primeros años del franquismo, se animaba a las mujeres —desde los confesionarios y los consultorios de la prensa— a evitar expresiones indebidas de deseo, y a resignarse ante las infidelidades de sus maridos. La negativa de Juana a sufrir en silencio ante la promiscuidad de Felipe tiene que haber tocado de cerca a muchas espectadoras de la época casadas con maridos infieles.

La historia de Juana se narra a través de un *flashback* desde un marco narrativo en el que su leal cortesano Álgar de Zúñiga, interpretado por Jorge Mistral, relata la vida de Juana a su hijo de 17 años, el futuro emperador Habsburgo Carlos V. Recién llegado a España en 1517 tras su formación en Flandes, Carlos ha venido a tomar el trono de Castilla y Aragón, al cual había accedido como Carlos I tras la muerte del padre de Juana, Fernando el Católico⁴, el año anterior. Fernando había sido nombrado regente tras la muerte de Felipe en 1506, poco después de que este último fuera proclamado rey. Regresamos al marco narrativo —cuyo inicio representa a Juana como alguien definitivamente demente—en varios momentos de la película, incluyendo el final, lo cual tiene el efecto de confirmar la locura de Juana y por ello animar a los espectadores a sentir que su destronamiento estaba justificado. Esto contradice la insistencia por parte de sus adeptos a lo largo de la película (reflejada por historiadores recientes; véase Aram, 2016) de que no estaba loca, sino que fue la víctima de una conspiración política y de las infidelidades de Felipe. En efecto, el cuerpo de la película, narrado en *flashback*, la retrata no como una mera víctima, sino como alguien que posee la agencia suficiente para imponer su autoridad en momentos clave.

El *flashback* comienza con Álgar relatando cómo llevó a Juana en Bruselas la noticia de la muerte de Isabel la Católica, y pasa a mostrar a Juana adornada con joyas y charlando animadamente con sus damas de compañía sobre la fiesta de esa noche, en lo que se nos describe como la corte más

Figura 1





Figura 2

alegre de Europa (Fig. 1). A pesar de que la película nos recuerda la austeridad de su educación en Castilla, Juana parece estar completamente adaptada a los placeres flamencos. También hace muestra de su agencia al insistir en ir sola al pabellón de caza para dar la noticia a Felipe —pabellón en el que lo encuentra deleitándose con una amante—. Avanzamos en el tiempo a la llegada de Juana y Felipe a España, con Juana esperando de nuevo a que Felipe regrese de una caza, que resulta ser una tapadera para su encuentro amoroso en una posada con la supuesta sobrina del posadero (Aldara, interpretada por Sara Montiel). Aldara es, en realidad, la hija del penúltimo rey de Granada, empecinada en asesinar a Juana como hija de la reina de Castilla que había conquistado el Reino Musulmán de Granada catorce años atrás —una subtrama ficticia al más puro estilo melodramático—.⁵ Mientras espera el regreso de Felipe, Juana recuerda las palabras de amor que Felipe dedicó a la amante con la que lo sorprendió en Bruselas. Sin embargo, cuando Felipe aparece, Juana pasa a un éxtasis de felicidad; la cámara se acerca a ella mientras declara que oye a su madre por las noches diciéndole que piense en su deber pero «yo pienso en ti», y que ame a su pueblo pero «yo te quiero a ti» (Fig. 2). Esta escena no muestra tanto la conversión de la política en un drama familiar a través del melodrama (Elsaesser,

1987) como un sabotaje del cine patriótico a través de la forma como Juana antepone la emoción privada al deber público. Juana también está saboteando la doctrina falangista de la subordinación del deseo individual al servicio del Estado que el primer franquismo (y la Sección Femenina en el caso de las mujeres) había inculcado en los españoles. Es probable que algunas mujeres españolas disfrutaran de la negativa de Juana a suscribirse a esa doctrina.

Aunque la película deja claro que la priorización del deseo personal por parte de Juana disminuye su agencia política como reina, ello no erosiona su agencia en la esfera de lo personal: Juana va sola por la noche a sorprender a Felipe con su amante en la posada, burlándose de él al exponer sus mentiras. Incluso Felipe reconoce su valor. Además, Juana es capaz en todo momento de mostrar la majestuosidad adecuada en las ceremonias públicas; es ella como reina, y no Felipe como consorte, quien desde el trono da las gracias a la ciudad de Burgos por su bienvenida. Asimismo, es oportuno señalar que Felipe expresa celos ante el amor que es evidente que Aldara siente por Álgar; Felipe también se ve impedido por las emociones. Pero Juana pierde el apoyo de los nobles partidarios de su causa, que concluyen que realmente ha perdido la razón, cuando le piden oponerse al plan de Felipe de declararla incapaz de reinar, lo cual creen que provocará una guerra civil, y Juana los rechaza, preocupada sólo por averiguar cuál de sus damas de compañía ha escrito la carta a Felipe que Aldara, la autora de la carta, ha hecho

ESTA ESCENA NO MUESTRA TANTO LA CONVERSIÓN DE LA POLÍTICA EN UN DRAMA FAMILIAR A TRAVÉS DEL MELODRAMA (ELSAESSER, 1987) COMO UN SABOTAJE DEL CINE PATRIÓTICO A TRAVÉS DE LA FORMA COMO JUANA ANTEPONE LA EMOCIÓN PRIVADA AL DEBER PÚBLICO



Figura 3

llegar a sus manos subrepticamente. En una emotiva escena, Juana reacciona con alegría cuando Felipe declara a los nobles que ella se ha vuelto loca —porque, si eso fuera cierto, la infidelidad de Felipe sería producto de su imaginación (Fig. 3)— para pasar a llorar desconsoladamente. Muchas espectadoras a las que la dictadura había negado derechos deben haberse sentido identificadas con su patética justificación ante Álvaro: «Defendía mis derechos de mujer y me han llamado loca». Lo que finalmente provoca que Juana vaya a la catedral a reivindicar sus derechos como reina y desafiar los intentos de Felipe de declararla demente es la incisiva observación de Álvaro según la cual, si Felipe la repudia, puede reemplazarla en el trono con otra mujer. A pesar de estar motivada por la emoción personal, se muestra capaz de recobrar la compostura, recorriendo majestuosamente el pasillo de la catedral en una entrada señorial, subrayada mediante un largo plano desde atrás que la enmarca en la magnífica arquitectura de la catedral, para después pasar a un plano completo con la cámara posicionada delante de ella y siguiendo su resolutivo avance (Fig. 4). Cuando llega al lado de Felipe delante del trono, Juana se gira para humillar a los cortesanos que han apoyado la conspiración de Felipe con una brillante muestra de retórica sarcástica. Lo que impide que Juana tenga éxito no es incompetencia



Figura 4

política por su parte, sino las artimañas de De Vere (interpretado por Jesús Tordesillas), el consejero flamenco de Felipe, que ha sustituido la carta que incriminaba a Felipe, y que ella abre para defenderse, con una hoja en blanco —lo cual persuade a los nobles allí reunidos, y a ella también, de que efectivamente se ha vuelto loca—.

El deseo, pues, e incluso el deseo por el propio marido, se muestra como perjudicial para la agencia política. Aunque gracias a él Juana obtiene el valor necesario para enfrentarse a Felipe y sus amantes, acaba por incapacitarla poniéndola a merced del deseo de este, incluso cuando ese deseo consiste en declararla demente. La reconciliación final de la película, en la que Felipe ruega a Juana que le perdone en su lecho de muerte y fantasea sobre lo feliz que podría haber sido con ella, apoya la retórica del primer franquismo que recomendaba que las mujeres tolerasen la infidelidad de sus maridos como manera de recuperar el amor de estos. Aunque puede que algunas espectadoras consideraran edificante este final, puede que otras hallaran catarsis en los momentos en que Juana culpa a Felipe de su infelicidad. La película es una montaña rusa de emociones que exige de Bautista un repertorio de emociones extremas que le merecieron un contrato de tres años con Cifesa por la inédita suma de un millón y medio de pesetas.

El papel de Bautista en su siguiente película, *Pequeñeces*, en la que interpreta a una desalmada adúltera compulsiva de la aristocracia, no podría ser más distinto. A pesar de ello, las dos películas comparten el uso de suntuosos vestidos para subrayar la agencia de la protagonista femenina. La indumentaria regia en *Locura de amor*—diseñada por Manuel Comba, responsable del diseño de vestuario de más de ochenta filmes históricos, en su mayoría dramas de época como *Pequeñeces* (Gorostiza, 1997: 51)—contribuye a dotar de poder a Juana mientras se desliza por los espectaculares escenarios diseñados por Sigfrido Burmann. Basándose en la misma receta para el éxito, la prepublicidad de Cifesa para *Pequeñeces* enfatizaba sus diecinueve cambios de vestuario, diseñados íntegramente hasta la ropa interior por el modista de lujo Pedro Rodríguez con tejidos coetáneos a la época en la que se ambientaba el film (la década de 1870). Como anunciaba con orgullo Cifesa, en el vestuario de la película se invirtieron hasta cuatrocientas mil pesetas de un presupuesto total de siete millones, incluso mayor que el presupuesto total de cuatro millones para la ya fastuosa *Locura de amor* (Labanyi, 2007: 244). La censura dio el visto bueno a *Pequeñeces*, a pesar del comportamiento escandaloso de su protagonista femenina, porque era una adaptación de la novela homónima escrita en 1890 por el padre jesuita Luis Coloma—una diatriba contra la inmoralidad de la aristocracia de finales del siglo XIX—. Es probable que las espectadoras familiarizadas con el papel de Aurora Bautista como reina traicionada por un marido infiel en *Locura de amor* sintieran una satisfacción vengativa al ver el afán con el que, en esta siguiente película, Bautista interpretaba a una adúltera que juega sin piedad con sus amantes (por no mencionar a su esposo). Al mismo tiempo, la gestualidad regia de Bautista en la película patriótica precedente contagia su actuación en este melodrama, en el que su agencia—realizada a través de su imponente vestuario—se pone al servicio de la gratificación sexual.

NO SE LE DA NINGÚN DATO HISTÓRICO AL ESPECTADOR PARA AYUDARLE A ENTENDER ESTE TRASFONDO POLÍTICO, QUE PARECE CUMPLIR LA ÚNICA FUNCIÓN DE SUGERIR QUE LA POLÍTICA ES UN JUEGO SUCIO

La película adolece de un incoherente trasfondo político a las actividades de los protagonistas: la aristocrática Curra y su segundo amante Jacobo, interpretado por un glamuroso Jorge Mistral. Curra es parte de la conspiración aristocrática que se propone destituir al liberal Amadeo I y restaurar el trono de Isabel II, que había sido derrocada; el film cubre el periodo 1873-1874. Por su parte, Jacobo está implicado en un confuso complot carlista (la acción coincide con la tercera Guerra Carlista de 1872-1876) que decreta su propia muerte. No se le da ningún dato histórico al espectador para ayudarlo a entender este trasfondo político, que parece cumplir la única función de sugerir que la política es un juego sucio. El foco del film es la salvación del alma, a través de los contraejemplos de sus dos protagonistas, cuya inmoralidad se retrata a lo largo de toda la película hasta el acto de contrición de Curra en la última escena. Los suntuosos vestidos y los magníficos escenarios diseñados por Sigfrido Burmann para los interiores aristocráticos ofrecen placeres visuales que contravienen cualquier intención moralista, de igual modo que las escenas de amor con Curra y sus sucesivos amantes, que ofrecían más besos apasionados al público español de los que acostumbraban a ver en las películas de la época. Los vestidos escotados de Curra y las demás aristócratas, en particular la cortesana francesa Monique, interpretada por Sara Montiel, también enseñaban más de lo que solía mostrarse en pantalla. Se hace difícil no pensar que Orduña, que se especializaba en superproducciones espectaculares, aceptó hacer la película porque las intenciones moralizantes le daban licencia para retratar un *glamour* erotizado.

Lo que sabotea definitivamente el supuesto mensaje moral de la película es la interpretación de Bautista, que aporta a su escandaloso papel como Curra la majestuosidad de su rol de reina en *Locura de amor*. Igual que Juana en la película anterior, Curra se desliza con un porte señorial por los opulentos interiores pero, al contrario que ella, no cae en momentos de *pathos* sino que mantiene su altivez y arrogancia a lo largo del film. Es magistral su uso de la sombrilla como apoyo, subrayando sus andares firmes (Fig. 5); Curra es una mujer que sabe lo que quiere y no se detendrá para conseguirlo. Como dice su marido: «Pero, ¿quién es capaz de parar a mi mujer?». Curra da órdenes a todo el mundo, incluyendo



Figura 5

Figuras 6 (arriba) y 7 (abajo)



su marido, con la actitud de una emperatriz. El histriónico estilo interpretativo de Bautista, adecuado para los extremos emocionales de Juana, es perfecto en esta película en la que toda la alta sociedad de Madrid alardea de cara a la galería y esconde sus verdaderas intenciones. El sarcasmo que Juana había utilizado contra los nobles rebeldes en el film anterior se utiliza aquí para humillar y someter a los demás. Su uso de un discurso a dos voces mediante el cual los espectadores pueden ver que sus palabras no son sinceras, pero los amantes no (a pesar de que su segundo amante Jacobo es un canalla que también recurre a engaños), es un verdadero *tour de force*. Curra utiliza sus encantos sexuales para persuadir a sus amantes de que satisfagan sus necesidades—incluyendo enviar a su primer amante Juanito (interpretado por Ricardo Acero) a una muerte segura—, obligándole a desafiar a un duelo al editor de un periódico que la había desairado, señalándole cruelmente que el editor es conocido por tener muy buena puntería. El montaje pasa de su encuentro con Juanito la mañana del duelo (en el que finge preocupación por él pero le sonsaca las cartas de amor que la comprometen) a la imagen de Curra acudiendo al baile en su honor esa noche, indiferente ante la noticia de la muerte de Juanito (Fig. 6). Un corte similar que subra-



Figura 8

ya su crueldad pasa de mostrar su acuerdo reticente ante la idea de que su hijo estará mejor en el internado jesuita que pasando las vacaciones en casa—el chico acaba de descubrirla en brazos de Jacobo (Fig. 7)—a su alegría exagerada en otro baile, flirteando en público con Jacobo.

La película se burla de su marido engañado con música cómica; lo muestra como alguien preocupado por poco más que la comida y tan indiferente a su hijo como ella. Pero es su falta de amor maternal lo que la condena, sin duda generando cierta ambivalencia en aquellas espectadoras que tal vez admiraban su audacia al desobedecer las restricciones morales, pero para las cuales los sentimientos maternales eran sacrosantos. La falta de interés de Curra por su hijo a lo largo de la película vuelve poco convincente su contrición final, en la que es castigada con la muerte de su hijo, que cae al mar en una pelea con un chico de quien había oído erróneamente que había llamado prostituta a su madre. La Curra que permanece en la memo-

ria de los espectadores no es la María Magdalena que aparece en primerísimo plano en el plano final (Fig. 8), sino la hedonista a la que no le importa lo que piensan los demás, y cuyo valor admiran incluso sus detractores: Curra acude sin miedo a buscar a Jacobo en el encuentro para el que ha sido convocado, después de que este le haya dicho que su vida está en peligro. El punto álgido de la película es la escena *noir* de carnaval en la que Jacobo es apuñalado en presencia de Curra, con la estola de piel de ésta empalada en la baranda en un uso gráfico y metafórico de la puesta en escena. Combinando con éxito la agencia y el deseo hasta este momento, desde entonces Curra perderá ambas cosas: la alta sociedad la deja de lado después del turbio suceso, y ella se encuentra despojada del único hombre al que había deseado —el único con quien encajaba perfectamente en su indiferencia hacia las normas morales—.

Escoger como los dos villanos de la película (Curra y Jacobo) a dos estrellas con una glamuro-

sa indumentaria que realza su atractivo contradice inevitablemente el mensaje moral del film. La poderosa agencia ejercida por Curra a lo largo de éste—hasta que los jesuitas se apoderan de ella al final—se ve acentuada por el altivo estilo interpretativo que Bautista conservaba de sus primeras incursiones cinematográficas en el género del cine patriótico. Paradójicamente y en contra de las expectativas del género, su papel en la película patriótica anterior era el de víctima, mientras que su papel en *Pequeñeces* —un melodrama de época— es el de una mujer que da órdenes a todo el mundo, y especialmente a los hombres.

AMPARO RIVELLES

El clavo fue la octava película de Rivelles, después de interpretar papeles tanto en comedias como en melodramas. Junto con la anterior *Malvaloca* (1942), el éxito de *El clavo* la estableció como la principal estrella del melodrama español de los 40. La película adapta la novela corta del mismo título escrita en 1853 por Pedro Antonio de Alarcón, simplificando su estructura narrativa y haciendo que la protagonista esté prometida, y no casada, con el hombre al que asesina atravesando su cráneo con un clavo —probablemente porque el asesinato de un marido habría sido inaceptable para la censura franquista—. La película también atenúa su culpabilidad convirtiendo a su prometido en un traficante de esclavos. Su crimen se revela sólo al final del film, durante el juicio, en el que el presidente del tribunal es, por avatares del destino, el hombre al que había conocido cinco años antes en una diligencia y con el que había tenido un idílico romance que la había empujado a deshacerse de su odioso y adinerado prometido (con quien su padre la había obligado a casarse para pagar deudas). Rivelles interpreta a dos personajes en uno: no se trata de un caso de doble personalidad sino de una misma persona en dos situaciones diferentes. Por un lado es Blanca, la hermosa joven que viaja de incógnito de quien Javier (interpretado por Rafael Durán) se



Figuras 9 (arriba) y 10 (abajo)

enamora; y por otro es Gabriela, la asesina. Ambas se fusionan en el juicio en una revelación sensacional, en la que Javier descubre que la autora del crimen que ha estado investigando, después de ver una calavera atravesada por un clavo en el cementerio local, es su amada, por la cual Javier creía equivocadamente que había sido abandonado.

La primera parte de la película muestra la transformación gradual de Blanca, que pasa de ser una misteriosa y distante pasajera de diligencia—

sus ojos ocultos tras un sombrero de ala ancha, rechazando las insinuaciones de Javier y creyéndose condenada a la soledad (Fig. 9)—a una joven enérgica con sed de vida. Su rigidez inicial da paso a una gran fluidez de movimiento, a medida que empieza a tomar la iniciativa en la relación con Javier después de que éste la rescate de un asalto por parte de unos juerguistas nocturnos durante el carnaval, aunque poniéndose rígida de nuevo cuando Javier la interroga sobre su vida. Pasamos de esta escena nocturna a un día luminoso, en el que Blanca—con el pelo suelto y un vestido a cuadros—ha preparado un cesto para ir de pícnic al campo con Javier (Fig. 10). Cuando se refugian de una tormenta repentina en una granja cercana, Blanca se quita alegremente el vestido empapado y se pone la ropa de campesina que le ofrece la mujer del granjero, en la misma habitación en la que Javier hace lo mismo (sólo vemos la puerta cerrada de la habitación); la escena acaba cuando ella apoya la cabeza en el hombro de Javier, libre de sus inhibiciones gracias a la ropa de campesina. Hasta este punto, aceptar gradualmente el deseo le ha otorgado a Blanca una agencia cada vez mayor.

Sin embargo, cuando Javier le pide matrimonio para que pueda unirse a él en su nuevo cargo como juez, ella se queda petrificada, con los ojos mirando a la cámara; en retrospectiva, uno se da cuenta de que ese es el momento en el que decide deshacerse de su prometido. Después de prometer a Javier que se encontrará con él dentro de

un mes y aceptará su proposición de matrimonio, Blanca desaparece de la película hasta que Javier se topa con ella cinco años más tarde en Madrid, adonde ha ido (sin que Blanca lo sepa) a ratificar la orden de arresto de Gabriela como presunta asesina. Aunque Blanca es capaz de explicar el malentendido que hizo que Javier creyera que lo había dejado plantado, se presenta como una figura desolada que espera el improbable regreso de Javier. Ha abandonado tanto el deseo como la agencia.

La escena se traslada al tribunal en el que comienza el juicio de Gabriela por asesinato. Ella hace su entrada cubierta por un velo y, de pie ante Javier como juez, se descubre, desencadenando una dramática serie de primeros planos cuando Javier la reconoce y Blanca lo afronta con la mirada. En el preciso momento en el que, haciendo frente a la pena de muerte, uno esperaría que mostrara indefensión, Blanca afirma su agencia convirtiendo su confesión pública en un largo discurso de autodefensa: «Antes de morir, quiero que me oigan [...] Mi confesión será mi defensa». Cuando su narración llega al asesinato de su marido, la película se traslada a un *flashback* dramatizado, que Blanca introduce anunciando que había decidido «defender mi felicidad». Elidiendo el momento del crimen, el film pasa de su acalorado enfrentamiento con el prometido, en el que ella verbaliza su odio hacia él, a la mañana siguiente cuando una criada la despierta con la noticia de la muerte de su prometido. Envuelta en un elegante camisón de satén y con

Figura 11



Figura 12



el pelo suelto sobre los hombros, Blanca es la perfecta imagen hollywoodiense de la deseabilidad, despertando a una nueva vida (Fig. 11).

Su encendido testimonio ante el tribunal la retrata triunfante en el momento de su condena a muerte, después de confesar lo inconfesable. La confesión se dirige a Javier como una declaración de amor (Fig. 12). Su espíritu permanece inquebrantable mientras espera su ejecución en el calabozo. Justo a tiempo, Javier consigue conmutar la pena a cadena perpetua y, mientras Blanca se dirige a la prisión, promete que seguirá cerca de ella para aliviar su sufrimiento. Cabe preguntarse cómo reaccionaron las espectadoras a la confesión impenitente del crimen de Gabriela, cometido para «defender mi felicidad», en tiempos de una dictadura en la que el matrimonio se había convertido en una cadena perpetua tras la derogación de la ley republicana del divorcio. Los recurrentes primeros planos de la delicada fisionomía de Rivelles obligan a identificarse con ella. La satisfacción del deseo no es una opción para Gabriela al final de la película, pero conserva la satisfacción de haberse defendido ante un tribunal público.

Los espectadores atentos a la carrera de Rivelles como estrella del melodrama conocida por su imagen de vulnerabilidad mezclada con pasión erótica deben haber juzgado incongruente que fuera elegida para protagonizar la película patriótica *La leona de Castilla*, en la que interpreta a María Pacheco —viuda del líder Padilla de la Revuelta de los Comuneros de 1520-1521 contra las medidas centralizadoras del emperador Habsburgo Carlos V, que asume el liderazgo de dicha revuelta tras la ejecución de su esposo—. Su interpretación no fue bien acogida por la crítica, que señaló una declamación estridente que contradecía el estilo interpretativo cercano e íntimo por el que era conocida.⁶ Rivelles admitió más tarde que no debería haber aceptado el papel, y expresó

su incomodidad ante la insistencia por parte del director Juan de Orduña de que gritara sus frases (De Paco, Rodríguez, 1988: 49-50). El socavamiento del drama político principal de la película por parte de una subtrama melodramática, en la que el personaje de Rivelles se enamora de un noble del bando enemigo, provocando la muerte de su hijo así como su propia ruina y la de Toledo, puede atribuirse al texto en el que se basa la película: el drama en verso *La leona de Castilla*, escrito por el poeta modernista Francisco Villaespesa en 1915, que inventa esta línea argumental romántica.⁷

La película comienza con un prólogo que—del mismo modo que el marco narrativo de *Locura de amor*— deja claro que la protagonista perderá toda la agencia de la que había disfrutado como líder política.⁸ Nos desplazamos de la placa de piedra que conmemora sus proezas como «Leona de Castilla» en un cementerio en ruinas (en realidad había sido enterrada en la Catedral de Oporto) al momento de su muerte en un hospicio, postrada y con largos cabellos grises despeinados. En su lecho de muerte están su leal sirviente Lope, que la había acompañado al exilio en Portugal, y, recién llegado, el noble enemigo por quien se sentía atraída, el Duque de Medina Sidonia (interpretado por Virgilio Teixeira). Mientras Lope y Medina Sidonia rememoran la Revuelta de los Comuneros, pasamos al film pro-

Figura 13





Figura 14

piamente dicho, cuya narración empieza la noche antes de la batalla de Villalar en la que Padilla (interpretado por Antonio Casas) es derrotado.

Ello nos permite ver a María antes de convertirse en viuda, besando a su marido apasionadamente mientras éste se arrodilla a sus pies con adoración (Fig. 13). Al inicio de la película, María puede expresar su deseo plenamente y disfruta de la (relativa) agencia que le confiere ser la mujer del Regidor de Toledo y líder del ejército de los Comuneros. Después de la ejecución de Padilla, llevará una serie de vestidos y tocados negros sencillos pero elegantes (diseñados por el modista Pertegaz), y sus movimientos se volverán rígidos y majestuosos. Insiste en viajar a caballo para asistir a la ejecución de Padilla, estremeciéndose cuando se eleva la cabeza de su marido para mostrarla al gentío, pero en ningún momento pierde el conocimiento. Se demuestra su capacidad para asumir riesgos cuando ella y sus acompañantes de viaje hacen parada en una posada. Al oír que uno de los soldados imperiales que entran en ella es el Duque de Medina Sidonia, a quien había visto que Padilla confiaba unas cartas antes de la ejecución de éste, María se quita la ropa de abrigo y flirtea con él para atraerlo hacia su habitación (Fig. 14). Rechazando sus insinuaciones, finge ser la dama de compañía de María Pacheco, enviada por ella para recoger el



Figura 15

último deseo de Padilla; impresionado por su audacia, Medina Sidonia le entrega las cartas. El respeto y la atracción que se profesan son evidentes.

Desde ese momento, María asume el control de la ciudad de Toledo, negándose a rendirse al ejército imperial. Tras encontrar la ciudad indefensa a su regreso, manda a las tropas a sus puestos con la arenga «Cobardes, ¿Dónde están los hombres de Padilla?», haciéndose eco de la famosa llamada a las armas de Agustina de Aragón en la película patriótica de Cifesa del año anterior protagonizada por Aurora Bautista. Como Agustina, que también defendía una ciudad sitiada (Zaragoza durante la Guerra de la Independencia), María es más valiente que los hombres. Sólo se permite llorar cuando está en palacio, lejos de la mirada pública. Ello permite contrastar su papel público (nombrada Regidora de Toledo por su consejo) y su papel privado (como viuda doliente). La espectacular escena de su nombramiento como Regidora por el Consejo de Toledo subraya su majestuosidad cuando ocupa el asiento de autoridad: la cámara se acerca a ella mientras insiste que «solo una mujer» permanece fiel a la causa de Padilla (Fig. 15). De vuelta en su palacio, María se quita el collar de librea y confiesa a su hijo que ya no es libre de ser ella misma.

Cuando Medina Sidonia resulta herido en combate fuera de las puertas de Toledo, es tras-

ladado al palacio de María para recuperarse. El desleal consejero de María, Ramiro—interpretado por Manuel Luna, entre cuyos habituales papeles de villano se incluía *Locura de amor*—, convence a los nobles para que exijan la muerte de Medina Sidonia (Ramiro guarda sus propias intenciones respecto a María). Pero María ordena perdonar a Medina Sidonia, provocando la protesta de su propio hijo. Cuando María revela su identidad a Medina Sidonia, se hace patente que ambos están enamorados, pero ella le insta a olvidarse de su encuentro en la posada. Su agencia como líder de los Comuneros—posición de autoridad que le ha sido conferida por ser la viuda de Padilla—le exige sacrificar su deseo. A partir de este momento, la cámara se centra en su cara cuando está sola y muestra que se está volviendo insegura de sí misma, dividida entre el amor y las exigencias de su cargo político. Aunque nunca llega a admitirlo, el deseo empieza a interferir en su juicio político: negándose a recibir consejo, emite una serie de órdenes que le hacen perder la lealtad de los nobles. Como Ramiro dice para provocar a los nobles a la rebelión: «Pensad que es una mujer». Comienzan a circular rumores entre la población acerca de un posible *affair* entre ella y Medina Sidonia. Su hijo adolescente, que los cree, se apresura a luchar contra las tropas imperiales para

MARÍA ES UN PERSONAJE COMPLEJO. LA SUBTRAMA ROMÁNTICA Y MELODRAMÁTICA ES SU PERDICIÓN, PUESTO QUE INTERFIERE CON LA COMPETENCIA POLÍTICA QUE HABÍA DEMOSTRADO ANTERIORMENTE

vengar a su padre, con consecuencias mortales (de forma idéntica a *Pequeñeces*, la muerte del hijo único se utiliza como castigo para una madre que se desentiende de su papel maternal—o que, en este caso, se rumorea que lo hace—). María pierde la compostura y suplica a Ramiro que la ayude, pero éste reacciona intentando violarla (Fig. 16). Medina Sidonia la rescata en el último momento (como dicta la tradición del melodrama) y mata a Ramiro, tras lo cual María huye de palacio a caballo con él y el único sirviente fiel que queda, Lope (a quien habíamos visto en el prólogo). La película concluye con su despedida a Medina Sidonia, de quien rechaza la oferta de acompañarla al exilio, cumpliendo hasta el último momento su papel como viuda de Padilla.

María es un personaje complejo. La subtrama romántica y melodramática es su perdición, puesto que interfiere con la competencia política que había demostrado anteriormente. Sin embargo, nunca reniega de su posición pública como sucesora de Padilla cediendo al amor. Puede que haya perdido poder político, pero conserva su agencia asumiendo la responsabilidad de renunciar al deseo. Por una parte, la película transmite un mensaje misógino: no se puede confiar en que una mujer ejerza el poder de forma sensata. Por otra parte, María cumple el imperativo fascista de subordinar el deseo personal al servicio público—algo que la Juana de *Locura de amor* claramente se había negado a hacer—. En ese sentido, *La leona de Castilla* es la pe-

Figura 16



lícula menos subversiva de las dos. En ambas, la heroína encuentra su perdición no en sus defectos emocionales sino en la traición de los hombres: Felipe y De Vere en *Locura de amor* y Ramiro en *La leona de Castilla*. Ello exonera en parte su «debilidad» femenina, pero también puede leerse como una necesidad por parte de las películas de castigar a sus heroínas para compensar su ejercicio de poder político. La *star image* de Rivelles como heroína melodramática predispone a los espectadores a identificarse con ella en los momentos en los que la tienta el deseo, en lugar de los momentos en los que renuncia a él. En ese sentido, su imagen anula la agencia que le otorgan su estatus político en la película y la realidad histórica de la defensa de Toledo por parte de María Pacheco.

CONCLUSIÓN

A través del estudio conjunto de estas cuatro películas, espero haber mostrado que la relación entre el deseo y la agencia femenina puede adoptar muchas formas, y que no se alinean de forma estable. Era particularmente difícil lograr un encaje perfecto en los primeros años del franquismo, durante el cual las mujeres no debían expresar deseo abiertamente y, si conseguían hacer uso de la poca agencia de la que disponían, tenían que esconderlo bajo un manto de sumisión a la autoridad masculina. En las cuatro películas analizadas, hallamos mujeres cuya actitud tiene poco que ver con la forma como se esperaba que actuaran las mujeres españolas durante la época. Las interpretaciones de Bautista y Rivelles ofrecían a las espectadoras una amplia gama de experiencias emocionales que permitían vivir de manera imaginaria una agencia o unos deseos imposibles de ejercer o realizar en la vida real, o que por el contrario expresaban sus frustraciones reales. Siguiendo las investigaciones de Stacey (1994) según las cuales las espectadoras se identificaban con protagonistas femeninas que no eran como ellas, sugiero que estas experiencias emocionales se hacían más intensas por el hecho

de que las circunstancias de las protagonistas de estas cuatro películas —una reina, una aristócrata adúltera, una asesina, una líder política— no guardaban parecido alguno con las vidas reales de las espectadoras, lo cual hacía posible una implicación completa por su parte, precisamente porque sabían que no corrían el riesgo de encontrarse en una situación parecida. A la vez, como también ha apuntado Stacey, era necesario que las protagonistas fueran interpretadas por estrellas capaces de transmitir la intensidad emocional que hacía efectivas estas experiencias catárticas. ■

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).
- 1 Fanés (1989: 254-255) atribuye la prevalencia de protagonistas femeninas en el cine patriótico del primer franquismo a la necesidad de Cifesa de ofrecer papeles principales a sus estrellas en nómina, pero el equivalente americano (el cine épico de Hollywood, cuyos estudios contaban con un número mucho mayor de estrellas femeninas) tiene protagonistas masculinos.
- 2 Rivelles abandonó Cifesa para firmar con Suevia Films de Cesáreo González en 1945, y regresó a Cifesa en 1949 (De Paco, Rodríguez, 1988: 31, 34).
- 3 El argumento de la película sigue el del melodrama teatral del mismo nombre escrito por Manuel Tamayo y Baus en 1855, incluyendo la incorporación de una princesa mora ficticia como rival de Juana en el amor. En 1868, documentos recién descubiertos revelaron la conspiración encabezada por Felipe y su padre Fernando el Católico que se proponía declararla demente para retirarla del trono (Aram, 2016: 1). La película de Orduña dramatiza esta conspiración política, pero la atribuye solamente a las ambiciones de Felipe y sus cortesanos flamencos como usurpadores extranjeros.
- 4 La película simplifica sucesos históricos, y presenta a Juana y Felipe viajando a España para que la primera

tome el trono de Castilla tras la muerte de su madre Isabel la Católica en 1504. En realidad, los dos habían viajado a Castilla en 1502 para que Juana fuera nombrada heredera al trono de Castilla, con Felipe como consorte real. No volvieron a España hasta 1506 (Fernando el Católico había gobernado como regente desde la muerte de Isabel), año en que Felipe, después de una batalla con Fernando por el control político en la que ambos firmaron un pacto para declarar la incapacidad de Juana para gobernar, consiguió ser proclamado rey de Castilla, aunque gobernando junto con Juana (Fernando siguió siendo rey de Aragón). En la película, en todo momento se alude a Felipe como «rey». El film hace implícito que el acceso de Felipe al trono de Castilla en 1506 tenía como consecuencia el destronamiento de Juana, pero en la vida real esta conservó legalmente el título de reina. Después de la muerte de Felipe ese año, Juana gobernó junto a su padre Fernando como regente, rechazando sus intentos por conseguir que renunciara al trono. En 1509, Fernando ordenó confinarla en un castillo en Tordesillas, excluyéndola definitivamente del poder político al que tenía derecho; Juana murió allí en 1555. Aunque Carlos gobernó Castilla junto a Juana desde 1516, mantuvo su confinamiento en Tordesillas. La película elide el ignominioso trato que Juana recibió tanto de Fernando el Católico como de Carlos V. Los detalles acerca de la vida de Juana están extraídos de Aram (2016).

- 5 Aldara expresa su deseo (por Álgar, enamorado en secreto de Juana, que sabe que está fuera de su alcance) y ejerce una agencia verdaderamente masculina al intentar apuñalar a Juana y finalmente apuñalando al villano flamenco De Vere (para impedir que mate a Álgar). La inexpresiva interpretación de Montiel hace que su personaje, ya de por sí poco creíble, sea incluso menos convincente.
- 6 Ver notas adjuntas al DVD de la película distribuido en 2009 por Video Mercury. La elección de Rivelles para el papel (menor) de Isabel la Católica en la película patriótica *Alba de América* (dirigida por Juan de Orduña en 1951), realizada inmediatamente después de *La leona de Castilla*, es aún más incoherente con su asociación al melodrama.

- 7 Villaespesa también se aleja de la realidad histórica haciendo que el hijo de María sea un adolescente que muere en batalla durante la Revuelta de los Comuneros (tenía 4 años cuando estalló la revuelta).
- 8 El prólogo también reniega de la representación que la película hace de la Revuelta de los Comuneros a través del punto de vista de los rebeldes, criticando su estrechez de miras al rechazar la autoridad imperial de Carlos V. Esta incoherencia política quizá ayuda a entender por qué el Sindicato del Espectáculo no le otorgó la categoría más alta a la película, como se esperaba.

REFERENCIAS

- Aram, B. (2016). *La reina Juana. Gobierno, piedad y dinastía*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- Brooks, P. (1976). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- De Paco, J., Rodríguez, J. (1988). *Amparo Rivelles, «pasión de actriz»*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia.
- Elsaesser, T. (1987). Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. In C. Gledhill (ed.). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (pp. 43-69). Londres: British Film Institute.
- Fanés, F. (1989). *El cas Cifesa: Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Gledhill, C. (ed.) (1991). *Stardom: Industry of Desire*. Londres: Routledge.
- Gorostiza, J. (1997). *Directores artísticos del cine español*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.
- Labanyi, J. (2007). Negotiating Modernity through the Past: Costume Films of the Early Franco Period. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 13(2-3), 214-258.
- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. Londres: Routledge.
- Stacey, J. (1994). *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. Londres: Routledge.
- Staiger, J. (2000). *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. Albany: New York University Press.

LA COMPLEJA RELACIÓN ENTRE LA AGENCIA Y EL DESEO FEMENINOS: AURORA BAUTISTA Y AMPARO RIVELLES

Resumen

El presente ensayo analiza cuatro películas producidas en España entre 1944 y 1951, dos de ellas protagonizadas por Aurora Bautista y las dos restantes encabezadas por Amparo Rivelles. Las dos películas de Bautista se desplazan del cine patriótico al melodrama; las dos de Rivelles, del melodrama al cine patriótico. El ensayo tendrá en cuenta la manera en que el estilo interpretativo de las actrices en sus primeros trabajos influye en sus siguientes películas, trastocando las expectativas del género. En línea con la noción de «espectador perverso» de Janet Staiger, el ensayo estudiará la forma como estas cuatro películas permitieron a las espectadoras de la época sentir placeres que no coincidían con la ideología dominante. Para ello, prestará especial atención a las relaciones diferentes y cambiantes entre la agencia y el deseo femeninos en cada película.

Palabras clave

Agencia; deseo; Aurora Bautista; Amparo Rivelles; cine patriótico; melodrama; cine del primer franquismo.

Autora

Jo Labanyi es profesora emérita del departamento de Español y Portugués de la Universidad de Nueva York. Especialista en la historia cultural de la España moderna, sus campos de investigación son la literatura, el cine, los estudios de género, la cultura popular, los estudios de la memoria y la historia de las emociones. Su monografía más reciente es *Spanish Culture from Romanticism to the Present: Structures of Feeling* (Legenda, 2019). Sus volúmenes coeditados incluyen *Companion to Spanish Cinema* (Wiley-Blackwell, 2012) y *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History* (Vanderbilt University Press, 2016; traducción al español 2018). Actualmente está coescribiendo una historia oral de la asistencia al cine en la España de los años 40 y 50 y preparando una monografía sobre el cine español del primer periodo franquista titulada *Reading Films under Dictatorship*. Correo electrónico: jo.labanyi@nyu.edu.

Referencia de este artículo

Labanyi, J. (2021). La compleja relación entre la agencia y el deseo femeninos: Aurora Bautista y Amparo Rivelles. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, 19-34.

THE DIFFICULT RELATIONSHIP BETWEEN FEMALE AGENCY AND DESIRE: AURORA BAUTISTA AND AMPARO RIVELLES

Abstract

The essay will discuss four films produced in Spain between 1944 and 1951, two starring Aurora Bautista and two starring Amparo Rivelles. The two films by Bautista involve a move from the patriotic epic genre to melodrama; the two films by Rivelles, a move from melodrama to the patriotic epic. It will consider how their performance style in their earlier work spills over into the later film, producing a disturbance in generic expectations. Following Janet Staiger's notion of «perverse spectatorship», the essay will consider how these four films may have allowed female spectators of the time pleasures that did not coincide with dominant ideology. In doing so, it will pay particular attention to the different, shifting relations between female agency and desire in each film.

Key words

Agency; desire; Aurora Bautista; Amparo Rivelles; patriotic epic; melodrama; early Francoist cinema.

Author

Jo Labanyi is Professor Emerita in the Department of Spanish and Portuguese at New York University. A specialist in the cultural history of modern Spain, her fields of research are literature, film, gender studies, popular culture, memory studies and the history of emotions. Her most recent monograph is *Spanish Culture from Romanticism to the Present: Structures of Feeling* (Legenda, 2019). Her coedited volumes include *Companion to Spanish Cinema* (Wiley-Blackwell, 2012) and *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History* (Vanderbilt University Press, 2016; Spanish translation 2018). She is currently completing a coauthored oral history of cinema-going in 1940s and 1950s Spain and preparing a monograph on Spanish cinema of the early Franco period entitled *Reading Films under Dictatorship*. Email: jo.labanyi@nyu.edu.

Article reference

Labanyi, J. (2021). The Difficult Relationship between Female Agency and Desire: Aurora Bautista and Amparo Rivelles. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, 19-34.

Edita / Published by



Licencia / License



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