

DIÁLOGO

**SALVAR LA
MODERNIDAD
ESPAÑOLA**

Diálogo con

TERESA GIMPERA

TERESA GIMPERA

SALVAR LA MODERNIDAD ESPAÑOLA*

MARGA CARNICÉ MUR
ENDIKA REY

La primera imagen de Teresa Gimpera en cine es un retrato fotográfico: un primer plano congelado en blanco y negro donde ella mira fuera de campo y un rótulo la define como «nueva víctima». Es el inicio de *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1965). Unas secuencias más tarde, su imagen fotográfica e inmóvil vuelve, solo que en esta ocasión ella observa a toda su audiencia desde las alturas en un plano general y con la forma de un gigantesco cartel publicitario. Su figura será inmediatamente recortada por un grupo de jóvenes obsesionados por la modelo Gim —así se llama también su personaje—, y, solo después del hurto de su cuerpo plastificado, asistiremos a la primera aparición de la actriz en color y en movimiento: escuchando atenta en el centro del plano, vestida de rojo y con su característica melena rubia, las instrucciones de un hombre que explica un plan misterioso y al que Gim interrumpe para decir: «creo que yo no voy. Lo he pensado y me quedo».

Todavía no han pasado diez minutos de película, pero Gimpera ya ha pasado de ceder su imagen a controlarla, de ser robada a erigirse en dueña, de ser una posible víctima a convertirse en la previsible heroína. Tanto su caracterización como su

negativa destacan y vinculan a la actriz con una representación de la feminidad que no recuerda a nadie dentro de aquel escenario español: el arquetipo de mujer independiente y sofisticada que, con su actitud, genera una atmósfera, extraña pero cercana, de transgresión y de modernidad. En este sentido, en 1969 el periódico *ABC* definía a esta mujer nueva impuesta por Gimpera como «representante de una clase emancipada, a la europea. Su rostro y su figura, inéditos en el fichero habitual de las figuras del cine, han contribuido [...] a crear el tipo de mujer catalana, que ha venido a sustituir al de la mujer andaluza, dictadora absoluta del cine español durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta, e incluso en parte de la actual» (Harpo, 1969: 30). Esa mujer catalana, inseparable de la ciudad y de la idea de Barcelona, de las noches de Bocaccio y de la *Gauche Divine*, madre de tres hijos y al mismo tiempo sujeto de su propia libertad, no se limitó a protagonizar el cine minoritario de sus compañeros de la Escuela de Barcelona, sino que viajaba semanalmente a Madrid para rodar películas tan comerciales como populares, así como a muchos otros países en los que se erigió en una de las pocas caras españolas

imprescindibles en todo tipo de coproducciones. Trabajó entre otros muchos con Suárez, Garci, De Sica o Erice, hizo un *casting* para Hitchcock y más de cien títulos atestiguan que su paso por el cine no fue mera casualidad, si bien ella nunca ha dejado de insistir en su condición de trabajadora por encima de estrella.

Aunque aquí la hemos conocido y explorado como voz, la Gimpera actriz impuso al *star system* español «el dócil atractivo de un rostro», como describe esa línea de diálogo respecto a la Gim ficticia. Decía Epstein —que definía la fotogenia como aquello que diferencia al cine del resto de artes— que «solo los aspectos móviles y personales de las cosas, de los seres y de las almas pueden ser fotogénicos, es decir, adquirir un valor moral superior mediante la reproducción cinematográfica» (Epstein, 1989: 339). Teresa Gimpera es esa personalidad implantada como una huella en todas sus películas, una que trascendió su persona para

convertirse en referente. Es una belleza imposible amplificada por el cine, pero también por su manera de entenderlo. A su vez, es también una actriz de la cual resulta imposible apartar la mirada, y una mujer que, en las distancias cortas, todavía hoy sabe perfectamente cómo hacerse escuchar y mirar. En sus propias palabras, con un instinto de seducción no únicamente físico, sino intelectual: «sobre todo usando el cerebro, el tono de voz, la simpatía, la sinceridad y sabiendo acercarme de una manera natural» (Gimpera, 2003: 33-34). Eso es exactamente lo que nos hemos encontrado a la hora de entrevistarla en Barcelona una mañana otoñal de 2020: la auténtica personalidad de una mujer que ha experimentado mil vidas más que sus coetáneas anónimas sin por ello nunca abandonar su asombroso e invisible centro de gravedad. La apacible y humana cercanía de una actriz que, en nuestro encuentro, estuvo tan dispuesta a dejar de lado la mascarilla como la máscara. ■

Imagen 1. *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1968)



En el cine español de los sesenta destacaste en papeles de mujeres sofisticadas. Venías del mundo de la publicidad y de la moda, Vicente Aranda y Gonzalo Suárez idearon para ti *Fata Morgana*, y desde entonces usas a modo de apropiación el nombre de tu personaje en esa primera película, Gim. ¿Quién es Gim y quién es Teresa Gimpera? ¿Qué influencia crees que tuvieron tu identidad y personalidad en tus orígenes como actriz de cine?

Cuando empecé a ser conocida como actriz y llegué a Madrid querían cambiarme el nombre porque decían que llamándome Teresa Gimpera no podría triunfar. Querían ponerme Mari Pili o alguno de esos nombres artísticos absurdos que daban a las actrices de la época, y me negué. Les dije que por ejemplo Brigitte Bardot era un nombre horroroso y sin embargo estaba teniendo mucho éxito en Francia. No lo hice pensando en el triunfo, sino en mí misma. La importancia de conservar mi nombre la valoro sobre todo ahora, después de los años. Por otro lado, Gim es el nombre con el que muchas veces firmo, así que también soy Gim, o Gimpie, para los amigos. Así llamaban a mis hijos en el colegio, «los Gimpies».

Antes de hacer cine, yo venía de la televisión, salía muchísimo en publicidad, y era conocida como «la chica de la tele». Como siempre he sido muy trabajadora y vi que aquello se me daba bien, decidí invertir en mi propia imagen. Fue así como conocí a Leopoldo Pomés, al que acudí para sofisticar mi presencia, porque conocía su trabajo y me gustaba. La gente cree que él me encontró a mí, pero en este caso

fue al revés. Tal vez por todo esto, en cine me pusieron el sello de mujer sofisticada desde el principio, aunque luego hiciera cosas que no tuvieran nada que ver con la sofisticación, como el cine de terror, alguna pieza de cine de autor, o *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), donde salgo sin maquillar.

En cualquier caso, siempre he dicho que yo fui actriz por casualidad. A los diecisiete años pensaba que nunca me pondría tacones ni maquillaje. Era una chica atlética, de espíritu excursionista, llevaba trenza y en la sofisticación ni siquiera pensaba. Pero empecé a trabajar como modelo porque todo el mundo me decía que era muy fotogénica, y eso es muy importante. He tenido una agencia propia donde venían a formarse chicas guapísimas, pero la belleza es otra cosa distinta. La fotogenia tiene que ver con saber mirar, con saber conquistar, ya sea riendo, llorando o estando triste. Y eso lo tengo innato desde pequeña.

Tu caso es interesante porque has sido actriz pero, efectivamente, también empresaria. Tu mirada es consciente del dispositivo desde dentro, pero también desde fuera. En 1985 fundaste tu compañía,

Imagen 2. *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973)



Gimpera Models, todavía en activo, y siempre has defendido el papel mediador de la modelo en la publicidad, más allá del mito de objeto de consumo o cuerpo sin voz. De hecho, sueles mencionar el recuerdo de la primera vez que tuviste diálogo en un spot y pudiste hablar a cámara. ¿Todavía recuerdas ese primer texto? ¿Intentaste llevar esta idea de modelo con voz propia también al cine?

Lo recuerdo perfectamente. Fue un anuncio de medias, lo rodé con Leopoldo Pomés y decía: «todo el día agachándome por estos diablillos, menos mal que las medias Rodiflex me lo han solucionado porque con su banda tensora primero ceden y luego se recuperan. ¡Medias Rodiflex platino!» [ríe]. No era frecuente que la modelo hablara, y hacerlo me generaba mucho más miedo que ilusión. Tened en cuenta que yo empecé en un audiovisual muy básico. Si anunciabas un licor enseñabas la botella y hacías ver que bebías, como si el espectador fuera tonto. Además, entonces los rodajes eran muy distintos: no había maquillador y tenías que llevarte tu propio vestuario. Cuando me llamaban yo siempre preguntaba: «¿Esto a qué público va a ir dirigido? ¿Clase media, clase alta...?». Esto por ejemplo fue una cosa que siempre salió de mí: vestirme yo misma según las indicaciones que tenía. Siempre llevaba una maletita a cuestas con varias opciones de prendas y todavía hoy se habla de ella. Trabajar conmigo era fácil: tenía ideas y aportaba cosas sin que me tuvieran que explicar demasiado. Así que los anuncios me venían en avalancha. Lo anunciaba todo, porque entonces tenía ya a dos de mis tres hijos y necesitaba trabajar. Dicen que salía en la tele más que Franco, y puede que tengan razón. Por eso cuando llegué al cine ya era tan conocida.

Un día, después de un desfile de moda en el Hotel Ritz, Gonzalo Suárez me esperó a la salida. Me dijo que quería escribir algo sobre mí y me propuso hacer un libro de fotografías que contara un poco mi historia. Yo no le conocía y pensé que era un lío. ¿Un tipo esperándote a la salida de un desfile ofreciéndote un trabajo tan extraño? Pero

luego supe que Gonzalo era escritor y periodista, y ese libro acabó siendo el guion de *Fata Morgana*: la historia de una mujer muy conocida en una ciudad en peligro atómico, pero también en parte mi propia biografía. Ya me habían ofrecido hacer cine antes, pero eran proyectos que no me interesaban en absoluto. Uno, por ejemplo, era sobre la historia de la guardia civil. *Fata Morgana* fue mi primera película y, como fue hecha a mi medida, no pude decir que no.

Que la ópera prima de una actriz tenga tintes biográficos tan claros indicaría la envergadura de la estrella como pieza fundamental del proyecto. ¿Cómo fue tu influencia en el proceso de realización de la película, hoy considerada el gran antecedente de la Escuela de Barcelona?

La película al principio la codirigían entre Gonzalo Suárez y Vicente Aranda. Me pagaron lo que yo pedí —en esa época en cine me ofrecían por una película lo que yo ganaba en tres anuncios—, así que acepté. Pero, al poco de empezar, pregunté cuánto me costaríairme (ríe). Nunca había hecho nada parecido. Estaba acostumbrada a tener una cámara enfrente y a mirarla, y aquí de repente en una escena tenía que empezar a llamar a las puertas de la plaza Sant Jaume a gritos, con todo el mundo mirándome. Pasaba una vergüenza y un miedo horribles y sentía que no estaba preparada. Personalmente siempre he sufrido el complejo de no haber tenido preparación. Nunca tuve formación de actuación, ni de dicción, ni nada, y eso siempre te deja un poco insegura. Tú vas a Inglaterra y allí a los actores se les enseña a hacer de todo, a cantar, a bailar... Pero aquí era, y es, un poco «lo que salga». Cuando empecé en cine me sentía muy indefensa, muy expuesta. Y encima tenía a dos directores dándome indicaciones contradictorias. El caso es que, cuando me dijeron lo que me costabairme, decidí quedarme, pero pedí que me dirigiera una sola persona. Así fue como Vicente acabó dirigiendo. Me supo mal porque la idea era de Gonzalo y le acabaron apartando del proyecto. Pero,

para una novata como yo, estar guiada por dos directores era imposible. Necesitaba saber hacia dónde debía encaminarme.

Hablas de inseguridad e inexperiencia en tus inicios, sin embargo la sensación que genera tu presencia en las películas de los últimos sesenta es que llegaste al cine ya muy forjada. En muchas ocasiones, los personajes de tus films llevan tu propio nombre, Teresa, y eso es un rasgo que suele repetirse en filmografías de actrices cuya personalidad suele trascender sus papeles. ¿Crees que era tu caso?

Es cierto que llegué al cine ya construida en lo que sería después, pero no por el cine en sí, donde no tenía ninguna experiencia. En el rodaje de *Fata Morgana* yo pedía permiso para irme a almorzar a los eléctricos porque no sabía lo que era un jefe de producción. Una película tiene una jerarquía que no es fácil de entender, y yo no sabía nada. Estaba muy acostumbrada a la cámara, pero no a moverme y actuar delante de ella, ni mucho menos a no mirarla directamente. En publicidad siempre miras a cámara y en cine nunca, y eso supone cambiar totalmente tu mentalidad.

Sí que es cierto que en esos inicios en cine yo participaba en la creación del personaje en el sentido de que los personajes partían de lo que yo ya era, mujeres con mi estilo y mi forma de vestir. *Fata Morgana* era yo misma, y luego cuando empecé a trabajar en Madrid me llevaba mi propia ropa porque no me gustaba cómo me vestían. En eso siempre he sido así. He intentado decidir mi estilo y todo lo que he hecho ha sido por mí misma. Casi nunca he tenido representante y los trabajos los he solucionado siempre a través de llamadas directas. Por eso, cuando a veces me han preguntado si me sentía «mujer objeto», yo siempre he dicho que no. En nuestro trabajo son ellos [los directores o los productores] los que te necesitan a ti.

Cuando en 2012 recibiste el Premio Nosferatu en el Festival de Cine Fantástico de Sitges como reco-

nocimiento a tu presencia en títulos como, entre otros, *La casa de las muertas vivientes* (Alfonso Balcázar, 1972) o *El refugio del miedo* (José Ulloa, 1974), en tus agradecimientos mencionaste tus orígenes familiares, a los que según tú debes la genética física que te hizo triunfar. Siempre has tenido un discurso muy distante sobre tu propia belleza y has defendido los valores personales como mecanismos imprescindibles de trabajo. ¿Cómo crees que se compaginan estos dos aspectos a la hora de trazar tu carrera artística?

Ahora me veo en las películas y me veo guapa, sí que lo era, pero en ese momento no era demasiado consciente de ello. Es cierto que yo vengo de una familia con una genética afortunada, pero también con una cultura muy buena. Viviendo te das cuenta de que la inteligencia y la preparación son lo más importante para cualquier trabajo. Mis padres eran maestros republicanos y yo soy superviviente de un campo de concentración. Mi madre se fue a Francia como maestra en el 38 con cincuenta niños huérfanos de la Guerra Civil. Con todo esto vengo a decir que yo no era de la clásica familia que decía «es que mi hija es la más guapa del barrio». Tampoco he tenido nunca un cuerpo de maniquí, de modelo de desfile, que requiriera unas medidas concretas. A Pertegaz lo volvía loco porque he sido siempre muy ancha de aquí [se señala el torso] y tengo pecho. Pesaba cincuenta y dos kilos y era delgada, pero Pertegaz un día que llevaba una cotilla apretada me dijo: «Señorita Gimpera: esconda el sexy, por favor». Yo le dije: «Señor Pertegaz, si no le voy bien, me marchó», porque él creaba sobre tu cuerpo, pero me respondió que no, que me quedara «porque a las señoras les cae muy bien usted».

Se ha dicho siempre que has sido una actriz que ha gustado al público femenino, no solo al masculino. Cuando llegaste al cine, casi a los treinta años, ya tenías una carrera reconocida como icono de la moda, estabas casada y eras madre de tres hijos. ¿Crees que tus circunstancias persona-

les ayudaron a atraer la identificación del público femenino? ¿Existía en ti el deseo de llegar a las mujeres?

He tenido la suerte de gustar a todos los públicos y creo que, efectivamente, caía bien a las mujeres. Todo el mundo sabía que tenía tres hijos porque nunca lo escondí y he sido una mujer honesta, nunca me anduve con tonterías. Creo que eso hizo que me vieran como una persona normal y cercana. Yo no era consciente de querer llegar al público femenino, principalmente porque era una mujer muy insegura. De pequeña, por delgada: el primer piropo que me dijeron en mi vida es que me parecía a Rosario de *Popeye*. Recuerdo también que mi padre me rodeaba el brazo con el pulgar y el índice. Y después, al trabajar, tenía complejos porque creía haber llegado a la profesión demasiado tarde. Cuando empecé tenía veintitrés o veinticuatro años y creía que ya era mayor, que duraría dos días. Había gente muy joven y no pensaba que pudiera tener una carrera como la que he tenido. En aquellos tiempos yo era muy insegura. En cierto modo yo empecé a vivir a los treinta y cinco años, en la época del Bocaccio.

Tu personaje cinematográfico también se nutre de tu identidad dentro de la modernidad barcelonesa. No solo en lo que respecta al cine, sino muy especialmente al ambiente intelectual y cultural de la llamada *gauche divine*, movimiento del que has sido considerada «musa». Se te ha reconocido siempre como la imagen del Bocaccio, por la emblemática sesión de fotos de Oriol Regàs, pero pocas veces se menciona que fuiste una de las fundadoras y socias accionistas del club. ¿Qué influencia crees que tuvo pertenecer a ese ambiente cultural en los personajes modernos y de aire extranjero que llevaste al cine, especialmente en los del cine comercial de los años del franquismo?

Más que musa a mí me gusta decir que soy la *pubilla catalana* [ríe]. Oriol Regàs y yo fuimos los primeros que pusimos dinero en Bocaccio. En esa época éramos amantes, y nos encontramos con

un ambiente intelectual en el que todos éramos muy distintos, pero todos íbamos contra Franco. Nos llamaban la *gauche divine*, y éramos también la *gauche qui rit* [que ríe], y lo cierto es que un lugar como Bocaccio nos ayudó a todos, ya fuésemos guapos, ricos o trabajadores. Estábamos todos casados pero no siempre con quienes queríamos. Las mujeres pudimos empezar a ser libres sexualmente gracias a la píldora anticonceptiva y para mí aquello fue como empezar a vivir. Teníamos obsesión por ser libres, por poder hacer lo que quisiéramos. Podíamos enamorarnos sin miedo a quedarnos embarazadas. Fue la época en que me sentí más segura y en libertad, y fue ahí cuando me dije que iba a ser yo la que mandara sobre mí misma.

Este ambiente influyó mucho en el personaje que di en el cine. En esa mujer que vieron en mí y que definís como sofisticada y moderna, con un aire extranjero. El hecho de vivir en la Barcelona de los sesenta influyó ya que fue una eclosión brutal, un gran cambio hacia lo moderno. Luego llegabas a Madrid y era un *shock*, como estar en países distintos. Incluso el Bocaccio de allí no tenía nada que ver con el de Barcelona. Aquí el ambiente era joven, liberado y diverso, mientras que en Madrid estaba lleno de actores viejos. Hasta la ropa que se ponían era más anticuada. Supongo que todo aquello hizo que, en las películas que rodé en Madrid, me pusieran el sello de la modernidad desde el comienzo. Muchas veces me hacían hablar francés, como para dar a entender que era una mujer viajada y preparada. Yo creo que es un poco como era, pero también como me imaginaban. Por ejemplo, siempre me ponían de burguesa altiva, cuando yo jamás he sido rica. De algún modo desde fuera se me ha visto como un modelo de éxito. Y esto es algo que me ha ocurrido en más ocasiones, no solo en cine.

Existe un halo de éxito en la belleza que representaste en el cine de los sesenta. Personajes femeninos cercanos al entorno urbano, a la esfera

laboral y al prestigio profesional, que a menudo contrastan con el carácter limitado de los personajes masculinos. Y de hecho es significativo que en tu carrera destaquen formatos tan distintos como la coproducción europea, el cine de autor y la película comercial nacional o española. A estas últimas solías añadir el elemento de un eros inalcanzable y moderno al mismo tiempo que cercano, una suerte de sueca nacional que se deja cortejar por los personajes de López Vázquez, que ve en Juanjo Menéndez el soltero de oro de sus sueños o, en Arturo Fernández, el galán perfecto. Pensamos en títulos como *Cuidado con las señoras* (Julio Buchs, 1968), *Novios 68* (Pedro Lazaga, 1967) o *Cómo sois las mujeres* (Pedro Lazaga, 1968). ¿Cómo vivías estos contrastes?

Queda feo decirlo, pero no soy una actriz vocacional. Todos estos amigos intelectuales de Barcelona, que eran muy ricos y estaban todo el día de fiesta en Bocaccio, se quejaban porque yo hacía películas que no eran nada sofisticadas ni intelectuales. Yo les decía: «¿me pagaréis vosotros todos los meses el dinero que necesito?». Y esa era la verdad. Lo que yo quería era trabajar y, aunque disfrutaba siendo actriz, mi mentalidad era muy pragmática. Esto también se aplicaba a mi interpretación: ¿me ponen de asesina? Pues de asesina. ¿Me llaman para una del Oeste? Pues voy a caballo. Otras actrices como Serena Vergano sí que fueron más selectivas, pero más allá de Barcelona ella, por ejemplo, hizo poco. En Hollywood seguramente sí podías escoger, pero en España había la oferta que había. Trabajar fuera me ayudó, pero lo hacía simultáneamente: rodaba un trozo de una película en Londres y otro trozo de otra en el norte de España la misma semana. Por eso me cuesta mucho acordarme de varias de mis películas, porque tengo un barullo de títulos y de fechas increíble. Hice más de 100 películas y además en poco tiempo. Teniendo tres hijos y durmiendo en aviones, aquella temporada en que trabajaba tanto apenas tenía tiempo de ver mis películas en el cine. Así que no me acuerdo de todo lo que he hecho y a veces en las

entrevistas tengo que preguntar: «¿me muero o no me muero en la película?».

[Para refrescar la memoria de nuestra entrevistada, compartimos el recuerdo y el visionado de algunas escenas. En comedias, que muchas veces retratan la guerra de sexos, sus personajes seductores plantean esa belleza fronteriza de la que hablábamos, de extranjera nacional, inalcanzable para los personajes masculinos que la rodean y, sin embargo, cercana para el público femenino de su generación. Nos detenemos en una escena de *Las juergas del señorito* (Alfonso Balcázar, 1973) en la que su personaje, Mónica, es una elegante y misteriosa pintora que acude a un desfile de moda masculina a escoger modelo para su próximo cuadro. En una película donde se pone en escena la seducción infatigable del donjuanesco galán español, la de Gimpera es la única mirada femenina que revierte la circulación del deseo y acaba devorando con los ojos a un posante y desarmado Arturo Fernández. Espectadora de su propio placer dentro del plano y de sí misma ante la pantalla y a través del tiempo, Gimpera nos regala un momento de redescubrimiento y estupefacción ante imágenes que contempla como si las viera por primera vez, reconociendo de vez en cuando detalles de rodaje y piezas de vestuario. «Es como estar viendo un sueño...». La escena en cuestión nos invita a debate].

¿Cómo se planteaba la relación entre una masculinidad tan tradicional como la del hombrecillo español que encarnaban los cómicos de la época y una feminidad tan europea y moderna como la tuya en películas que pretendían ser comedias románticas?

¡Me quitaban los tacones! Yo he hecho más películas descalza que calzada. Mis compañeros solían ser hombres muy bajitos, y yo medía 1,72 m. Pero mira que eran buenos actores... A veces nos acordamos solo de estas películas, pero han hecho cosas muy importantes, como López Vázquez en *La cabina* (Antonio Mercero, 1972). Lo que pasa es que



Imagen 3. *Las secretarias* (Pedro Lazaga, 1969)

como no hablaban ningún otro idioma, no podían trabajar fuera y eso les limitó mucho. Yo, como sí había viajado, sabía idiomas. Viajar es muy importante. Había otros actores como Arturo Fernández, que solía hacer siempre el rol de galán porque, claro, tenía un tipo que no tenían los otros. Hace unos años coincidimos en televisión y solo llevaba el carnet de identidad en el bolsillo para que no se le marcara nada en la silueta delgada. Guardo buen recuerdo de él, también hicimos juntos la película *Cómo sois las mujeres*, donde yo me ponía a trabajar en su lugar y acababa ganando más que él. Era un momento en que la mujer comenzaba a emanciparse y a darse importancia a sí misma y, en mi opinión, eso ocurrió en el momento en que nos pusimos a trabajar. La mayoría de mujeres de mi generación no habían hecho nada más que casarse, tener hijos y quedarse en casa, y ya me explicaréis qué tipo de vivencias se pueden tener así.

Algunas de tus películas recogen la tensión que encarnaban en cierto modo las mujeres de tu generación: el peso de la tradición y el anhelo de progreso. Por un lado eras un icono de modernidad, pero por otro también reproducías un tipo de feminidad coherente con las imposiciones

sociales del franquismo y con la realidad de muchas españolas de tu época. Esa tensión se traduce en tramas que abordan conflictos como la rivalidad entre mujeres de distintas generaciones o tabús como el sexo extramatrimonial y el aborto. En *Las colocadas* (Pedro Masó, 1972), donde interpretas el drama de la joven amante de un ejecutivo que aborta por amor, eras objeto de envidia de personajes interpretados por actrices como María Asquerino o Gemma Cuervo. Lo mismo ocurría en *Las secretarias* (Pedro Lazaga, 1969), donde liderabas un motín por parte de las trabajadoras de una

empresa que había decidido despedir al personaje de Mary Carrillo, una secretaria a la antigua usanza que te odia por no poder competir con tu nivel de preparación. El cine español a través de tu figura parece buscar soluciones a la tensión de un cambio de época y de generación de mujeres: la del nacionalcatolicismo que se resiste a desaparecer y te mira con odio, y a la que tú devuelves una mirada de empatía, ejerciendo un liderazgo solidario y conciliador que parece indicar la necesidad de los cuidados y la solidaridad entre mujeres. ¿Por qué crees que el cine español te catalogó como esa mujer moderna y líder? ¿Crees que es una impresión acertada del tipo de personaje que aportaste al cine?

Creo que me daban estos papeles porque me veían así. No es que yo los buscara, pero si los que escribían el guion pensaban en mí es porque daba para hacer esos personajes más libres o emancipados. Recuerdo que en *Las colocadas* me quedaba embarazada de mi jefe, que era un hombre casado, y finalmente yo acababa muriendo en una ambulancia porque en aquella época un personaje así solo podía morir. Lo debí hacer muy bien porque cuando acabé aquella escena todo el equipo de ro-

daje se puso a llorar. Me suena que había alguna mención al aborto, en alguna secuencia «misteriosa» en que yo hablo con una amiga, pero lo cierto es que no recuerdo bien. Había censura, pero también había cosas que podían llegar a pasar [en la película el aborto se menciona en fuera de campo]. Puede ser que me ofrecieran este tipo de papeles porque me viesan distinta a otras mujeres. Yo estaba casada y tenía hijos, pero también era una mujer liberada. En esta época se comenzaba a hablar del divorcio y de la separación, pero en realidad había muy poca gente que en la práctica lo estuviese llevando a cabo y yo ya estaba con Craig [Hill, su segundo marido]. Puede ser que fuese una de las pocas separadas que tenía un amante y se notaba cada vez más en los papeles cinematográficos que los personajes femeninos tenían ganas de libertad. Porque, aunque fuese todavía muy difícil de representar por una cuestión de mentalidad, esto existía. Por ejemplo Gonzalo Suárez o Vicente Aranda eran unos avanzados, pero venían de una cultura que en el fondo también despreciaba o menospreciaba a la mujer. La necesitaban para que hiciese bonito, pero no porque la respetasen.

No recordaba esas escenas de *Las secretarias*, declarando solidaridad a Mary Carrillo y pidiéndole que fuésemos amigas, gracias por recordármelas. El liderazgo entre mujeres también lo vivía en los rodajes, cuando Pertegaz y otros me hacían encargos de jefa o interlocutora y era la encargada de dar indicaciones al resto de las modelos. Me debían tomar como modelo de seriedad. También me pasaba en ocasiones que algunas actrices me pedían consejos. Cuando trabajé con Rocío Jurado en *La querida* (Fernando Fernán Gómez, 1976), muchas veces me preguntaba cosas íntimas de la vida matrimonial. En aquella época había otra mentalidad, ella iba acompañada siempre de su madre, y me decía que solo podía verse con su novio en el coche. Vivíamos en un mundo enrarecido. Hay que tener en cuenta que muchas mujeres de mi edad se casaron al mismo tiempo que yo y ahí se quedaron. No tuvieron ninguna experiencia de

nada. Yo tenía una amiga cuyo padre murió, y su madre no sabía ni firmar un cheque bancario...

Respecto a tu punto de vista consciente y crítico sobre el tipo de ficciones en los que eras convocada, así como a tu conocimiento del dispositivo, nos interesa el lugar que tenías como actriz, generalmente protagonista, en las decisiones relativas a tus escenas. ¿Tenías capacidad de decisión o veto a la hora de comentar aspectos del guion y de tus personajes con los guionistas o directores? ¿Recibías siempre toda la información de lo que ibas a rodar?

Todo lo que yo decía era porque estaba escrito en el guion. A veces podías sugerir algún detalle al director y si le gustaba lo incorporaba, pero en principio no opinabas.

De hecho, uno de los pocos problemas que he tenido con productores fue un conflicto con Pedro Masó a raíz de una de las mejores entrevistas que me hicieron en mi vida; me la hizo Baltasar Porcel para *Destino*. Me preguntó por las películas que hacía en Madrid y le dije que me parecían horrosas, que todas tenían guiones muy tontos. Me quedé encantada. Cuando la publicaron recibí un telegrama de Masó diciendo: «Teresa, no hace falta que vuelvas. Contrato rescindido» [ríe]. Masó me hacía firmar contratos de tres películas al año sin saber lo que iba a rodar. Yo le exigí que me dejara leer los guiones antes, porque esto es esencial para un actor, y él insistía en que no. Por eso acabamos enfadados.

En otras ocasiones puede ser que lo que tú imaginas leyendo el guion y lo que finalmente busque el director en tu personaje sea distinto. A mí me pasó con *La ocasión* (José Ramón Larraz, 1978), que era casi pornográfica. El guion era para darle una patada, trataba sobre una mujer burguesa que conoce a un hippie alto y guapísimo, se enamora de él y este la inicia en el sexo. Lo que ocurrió es que luego, a la hora de rodar, todo era todavía más subido de tono que en el guion. Yo se lo decía al director durante el rodaje y él me decía: «no te pre-

ocupes que luego en montaje lo corto»; y cuando fui a doblar la película a Madrid no había cortado nada y ahí fue cuando dije: «se acabó». Dejé el cine y me fui a Begur, en la Costa Brava, a montar un restaurante. Cuando la censura comenzó a abrirse surgió el destape y aquello ya fue un desmadre. Por eso dejé de hacer cine. No era por pudor al desnudo, sino más bien debido a la falta de buen gusto. Hace poco me hicieron una portada en la que salía desnuda, con una luz perfecta. Ni siquiera ahora me daría pudor desnudarme si un buen director me lo propusiera. Estoy a favor de mostrar la edad y de no invisibilizar la belleza de la gente mayor. Pero aquello no tenía sentido.

La etapa del destape implica, como sugieres, una mal gestionada apertura al erotismo. En vez de un avance en la narrativa del deseo y de la sexualidad de las mujeres, tu experiencia indicaría la construcción de una imagen cinematográfica escabrosa, donde el cuerpo de la actriz tiende a ser cosificado, incluso contra su voluntad. En los setenta tú ya habías ganado el concurso Lady Europa y podemos decir que eras considerada una sex symbol. ¿Cómo vivías, dentro y fuera de la industria, la exposición de tu figura en un contexto definido por la eclosión de una sexualidad tanto tiempo reprimida, y en general orientada a la satisfacción del deseo masculino? ¿Crees que el peso de la larga censura moral también tuvo repercusiones en la recepción por parte de la audiencia?

En la profesión tuve suerte porque siempre he visto venir las cosas. Cuando gané Lady Europa el hombre que llevaba el festival me invitó a cenar —porque en estos casos siempre te invitan a cenar, no a comer— y me empezó a tocar, a preguntarme cuánto costaba, por cuánto dinero... Salí corriendo. También hubo un par de ocasiones en que me ofrecieron ayuda para hacer películas más importantes y yo respondía que eso era prostitución. En la agencia, cuando formábamos a las chicas, siempre les decía que nunca hicieran caso a este tipo de propuestas porque son engaños.

En cuanto al público, recibía sobre todo cartas anónimas acerca de cómo iba vestida. Recuerdo una que me hizo mucha gracia. Hacía un programa de televisión donde iba un poco escotada y un anónimo me escribió diciéndome que «cómo era posible que fuese enseñando aquello que solo está permitido enseñar a las vacas». También tuve una experiencia fea en *Tuset Street* (Jorge Grau, Luis Marquina, 1968). Rodamos una noche aquí en Barcelona, en Carrer Robadors, con la cámara escondida en un balcón. Yo tenía que pasar entre toda la gente, y me tocaron el culo todos los hombres de la calle. Me tuve que meter en un bar, que era donde me esperaban los de producción, y allí una prostituta me tiró del pelo y me dijo: «ahora eres joven y delgada, ya te volverás vieja y gorda». De todos modos, la cosa más grave que me pasó fue cuando yo hacía de modelo y a mi hijo de 10 años en el colegio le dijeron que yo era una «puta». Supongo que el niño que se lo dijo lo debió haber escuchado en su casa, y eso me supo fatal.

En aquellos años todavía había censura, pero nunca tuve problemas relativos a contenido erótico, porque en ese momento no te permitían realmente hacer demasiado. Los problemas los tenían más el director y el guionista, ya que eran ellos los que tenían que pasar el proceso de la censura previa y conseguir que se les aprobase el guion. Sí que había algún director que hacía dos versiones de sus películas: una para aquí y otra para países más abiertos, pero a mí nunca me tocó. En cuanto a la libertad de expresión... ¡Ay...! [suspira]. Ahí sí tenía que fingir y decir en las entrevistas un poco lo que ellos querían oír. Sobre todo en las que hacía en Madrid. Aunque en eso no tenía demasiado problema, porque lo de fingir siempre ha sido algo innato en mí. Ya desde el inicio de mi carrera, cuando en casa tenía un bombardeo con mi primer marido —cosas que no quiero explicar—, yo llegaba al estudio y me decían: «¡Ay, Gimpera, qué bien, tú siempre sonríes!»; y yo pensaba: «Si tú supieras...».



Imagen 4. *Una historia de amor* (Jorge Grau, 1967)

«Mi oficio es sonreír», decía Gim en *Fata Morgana*. Hablas de actuar y de fingir como algo innato en ti, y dices no haber seguido ningún método específico como actriz, pero ¿has preferido algún patrón de dirección, o algún estilo de autor en concreto que te haya ayudado a ser dirigida? Por otro lado, abstrayéndonos del trabajo psicológico o intelectual de la interpretación, y considerando agencia de la actriz todo aquello relacionado con su figura, su voz y su gestualidad, ¿qué efecto tenía en ti el hecho de ser doblada? En los sesenta-setenta el sonido directo no era habitual y en muchas películas tus personajes no tenían tu auténtica voz.

Mi método ha sido totalmente intuitivo. Yo siempre digo que mi cerebro está comunicado con mi cuerpo, y en cada momento sé cómo comportarme, pero no es algo que tenga que pensar, es automático. Es intuición y versatilidad. Así que cuando hacía una película casi nunca me ponía en mi persona de verdad. En *Una historia de amor* (Jorge Grau, 1967), por ejemplo, mi personaje paría y yo entonces ya tenía tres hijos, pero no usé mi experiencia real para la película. Hay casos en que el personaje sí que era más yo, como en *Fata Morgana*,

pero nunca me he visto a mí misma retratada en ninguna película en la forma en que realmente soy. En general a los directores les ha costado poco trabajar conmigo porque he trabajado mucho mi instinto. Mis expresiones salían naturales, no me las dirigían, y eso de repetir secuencias una y otra vez a mí me ha pasado muy pocas veces. En cualquier caso, como ya os decía antes, siempre he sido muy insegura por no tener preparación. Por eso apenas he hecho teatro.

Respecto a la dirección, lo que a mí siempre me ha gustado es tener al director delante. Nunca me ha gustado el combo. Tal vez sea porque estaba muy acostumbrada al fotógrafo. En este sentido, Pomés fue quien más me ayudó a sacar cosas de dentro que ni sabía que tenía. Un poco como en *Blow-Up. Deseo de una mañana de verano* (Blow-Up, Michelangelo Antonioni, 1966). A mí me gustaban los directores que te animaban, que si lo hacías mal te lo decían. Directores que tenías al lado, como un guía. Hay algunos que te ayudaban y otros que no. Gonzalo Suárez por ejemplo era fantástico, porque él también era actor. Pedro Lazaga también me encantaba: las películas que hicimos juntos no me gustaban pero él como director era buenísimo,

siempre ayudando, nunca enfadado. También me ha gustado siempre mucho trabajar con directores noveles porque lo hacen con tanta ilusión y tantas ganas... incluso aunque luego les salga mal. Lo peor es trabajar con quien cree saberlo todo.

Sobre el doblaje, en las películas que hacía en Madrid me doblaban en parte por el acento, porque no era lo suficientemente castizo. No hice una película con sonido directo hasta *El espíritu de la colmena*, donde lo que decía en plató salía en pantalla. En las españolas que comentábamos antes me daba igual que me doblaran, era ya casi una norma y yo ya ni pensaba en ello porque terminaba una y al lunes siguiente empezaba con otra. Pero hubo un caso de doblaje que sí me dolió: el de *Asignatura aprobada* (1987), donde José Luis Garci me dobló sin avisarme. Yo llamaba y le decía: «¿Cuándo voy a doblarme?»; y él me contestaba: «tranquila, ya te avisaré». Y me encontré aquella voz extraña en el cine... Fue culpa mía por no incluirlo en el contrato, debí haber puesto que tenía que ser yo la que me doblara. Es una pena porque estuvimos una semana ensayando antes de rodar y tenía un diálogo muy bonito, muy *sotto voce*, muy íntimo. El personaje era muy interesante, una mujer pintora con un amante joven. El guion estaba muy bien, y luego la película estuvo hasta nominada al Oscar. Pero me enfadé mucho. Hay algún director con el que yo he trabajado, y uno de ellos es Garci, que lo que quieren, lo que les gustaría de verdad, es ser actores. Para exhibirse. Son muy *vedettes*. Tienen una especie de complejo de protagonismo. Sin embargo De Sica, por ejemplo, que ya era actor de por sí, era fantástico. Primero te hacía él la escena y luego solo tenías que copiarla, era algo increíble. Y, cuando rodábamos por ejemplo dentro de una iglesia, empezaba a re-



Imagen 5. *Amargo despertar* (Una breve vacanza, Vittorio de Sica, 1973)

citar cosas para que los extras no se aburriesen y tener a todo el mundo entretenido.

Es una pena porque lo cierto es que tu personaje en *Asignatura aprobada* era muy interesante. Había todo un discurso sobre la velocidad de la vida y el reconocimiento de la imagen de la propia madurez que efectivamente requería de una voz propia. Hablas de tu experiencia con Vittorio De Sica. Tú siempre has dicho que has hecho muy pocos castings en toda tu trayectoria. Uno fue para él. El otro nada menos que para Alfred Hitchcock.

Lo de Hitchcock fue una historia increíble. Una periodista estadounidense me había hecho una entrevista sobre belleza y en la prensa americana salió una columnita con una foto mía. Él estaba buscando actriz para el papel de Juanita de Córdoba en *Topaz* (Alfred Hitchcock, 1969). Yo ya sabía que mi acento en inglés no parecía sudamericano, era más bien nórdico, y después de leer el libro y documentarme imaginé que yo no daba para ese personaje. Pero fui igual. Todo el mundo me decía: «claro, Hitchcock, ¡como eres rubia...!». Y no. Me pusieron de morena.

Me acuerdo que el aeropuerto de Milán estaba cerrado y llegué veinticuatro horas tarde a Hollywood, e iba sola. Estaba tan nerviosa... En el avión me iba despertando y repitiendo mi texto en inglés. Cuando llegué y Hitchcock me dijo: «*Would you like a coffee?*», yo le dije que mejor un carajillo, pero nadie sabía lo que era [ríe]. Yo estaba acostumbrada al cine de aquí, que como mucho te daban un bocadillo, y de repente allí tenía un coche en la puerta, un *dialect coach* para el inglés, hospedaje en el hotel Beverly Hills, todo en primera clase. El día de la prueba había incluso dobles de luz en el plató, algo que yo nunca había tenido. Te ponían uno de tu estatura para que no te cansaras. También fue un *shock* ver a la encargada de vestuario, Edith Head, esta mujer que tiene tantos Oscar. Dentro de los estudios había muchos *bungalows* y vestuario tenía el suyo propio. Entré y tenía dos vestidos a estrenar para escoger: uno de color granate y otro amarillo. Me trataron como a una estrella. Hitchcock vino a maquillaje y dio órdenes de que me caracterizaran con la piel color aceituna y me pusieran una peluca negra. Y antes de hacer la prueba tuve que firmar un contrato de seis películas con la Universal por si salía.

Ya en escena, lo primero que tenía que hacer era servir una copa de *brandy* y esto era una prueba de fuego porque cuando estás nervioso te tiemblan las manos. Pero me salió perfecto. Hitchcock se acercó y me dio instrucciones después de la primera toma, «y ahora lo vamos a hacer así y así», hasta que se acercó a mí en un primer plano. No fue especialmente simpático, fue muy frío. Al terminar me dijo: «*Thank you very much, Mrs. Gimpera. Have a nice trip home*». Y entonces, en el avión, me emborraché [ríe]. En el vuelo empezaron a dar champán y así descargué tensión. Recuerdo que en el momento en que despegaba vi toda la iluminación de Los Ángeles y me empezaron a caer lágrimas, una cosa tan bonita, tan preciosa... Y mira que he vuelto veces a la ciudad, pero ese recuerdo... Luego me mandaron un cheque con una

cantidad parecida a lo que yo cobraba por hacer una película aquí. Pero yo ya sabía que lo de Hitchcock no iba a funcionar. No en aquella historia, al menos.

Qué curioso que Hitchcock te transformara en morena. En tus mujeres resuena el tipo de actriz europea más propia de la Nouvelle Vague, pero es cierto que tu figura en cine a veces se ha moldeado siguiendo esa idea de la rubia hitchcockiana. Está por ejemplo tu caracterización en *Las crueles* (Vicente Aranda, 1969), con ese moño que recuerda a la Kim Novak de *Vértigo*. De entre los muertos (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958). ¿Tenías algún referente actoral o de estilo a la hora de abordar tu carrera cinematográfica? ¿Es verdad que te habían comparado alguna vez con Grace Kelly?

Sí. De hecho, yo, en la época en que Grace Kelly se casó, fui tan atrevida que mandé una carta a palacio de Mónaco, diciendo que si alguna vez la señora Kelly quería volver a hacer cine yo podía ir de doble suyo porque por la calle me decían que me parecía a ella. En aquel momento yo no era actriz, solo modelo, pero pensé que si hacía cine pues igual me salía un trabajo. ¡Y tengo la respuesta! Me respondieron que muchas gracias, pero que Su Majestad no pretendía volver al cine.

Los del grupo de la Escuela de Barcelona bromeaban conmigo al principio diciéndome que me parecía a Doris Day. Pero me lo decían para que me enfadara. Cuando conocí a Craig él me decía que a quien le recordaba era a Marlene Dietrich, aunque no se refería a su imagen pública, sino a la íntima. Habían sido amantes y estuvo un año viviendo con ella, cuando él debía tener unos veinticinco años y Marlene unos cincuenta. Y por lo visto de carácter la Dietrich era muy parecida a mí. Me acuerdo que me dijo que la gente creía que la Dietrich era igual de sofisticada que en pantalla, pero que también le gustaba cocinar, estar en casa, hacer labores, cosas que no tienen nada que ver con el estrellato.

Escuchándote da la sensación de que te sientes más en sintonía con el cine de autor y con proyectos distintivos de tu generación. Nos interesa tu opinión sobre películas tal vez más minoritarias pero muy rompedoras y polémicas como *Aoom* (Gonzalo Suárez, 1970), que se estrenó únicamente en el Festival de San Sebastián y entusiasmó a Sam Peckinpah, pero Fritz Lang, presidente del Jurado, odió (según Gonzalo Suárez se cambió el parche de ojo para no ver la película). Es una película visceral, donde la cámara no deja de hacer *travellings* de seguimiento y acercarse a tu rostro de una manera casi sensorial. ¿Te considerabas transgresora a la hora de formar parte de este tipo de películas?

Sí, claro. Aunque no hubiese dinero eran mucho más divertidas de hacer. Pienso por ejemplo en *El hijo de María* (Jacinto Esteva, 1973). Yo hacía de San José y Núria Espert de la Virgen María. Al final me quitaba la chaqueta y la peluca y se demostraba que José era en realidad una mujer. Me gustaba mucho la forma en que se hacía cine en Barcelona. Era un goce porque te volvías a encontrar con ese mundo que ya conocías. Por ejemplo en la escena de última cena eran todos amigos de

Jacinto. Para esa película firmé un contrato de un millón de pesetas si se vendía la película y, como no se vendió, no cobré nunca un duro [ríe].

Respecto a *Aoom*, me alegro mucho de que hayáis sacado esa película en la conversación. Siento mucho que Gonzalo no hubiese tenido más recursos para conseguir una buena producción porque la idea era maravillosa, pero tampoco había dinero. Rodábamos en Asturias y cuando teníamos hambre nos decían que cogiéramos manzanas de los árboles. En esta película Lex Barker hacía de mi amante y ahí me di cuenta de lo malos que son algunos actores americanos. Era una escena improvisada, sin guion, donde teníamos que pelearnos y él estaba asustadísimo, todo el rato diciendo «¡Es que no sé qué tengo que decir!». Yo le insistía: «¡Tú discute conmigo...!». Cuando hacía películas como *Aoom*, donde estaba todo el tiempo en plano e iba encontrándome con todo tipo de situaciones, sí que tenía la sensación de estar construyendo algo desde mi persona, no estaba solo fingiendo.

En este cine de autor tus personajes suelen también atraer tramas de complicidad y escapismo en personajes femeninos que parecen querer salir de un ambiente retrógrado y vigilante. En *Las crueles*, por ejemplo, eres una esposa que se revela y abandona a su marido para hacerse amiga de Capucine, la mujer que estaba chantajeándolo, y huir con ella. En *Una historia de amor* tu personaje tampoco juzga al de Serena Vergano, la hermana que se está enamorando de su marido. En estas figuras hay un cierto anhelo de transgresión a menudo posible gracias a la personalidad de las actrices. Simón Andreu, actor de esta última película, hablaba recientemente sobre trabajar con vosotras y aseguraba que, «[s]i no ibas con cuidado, te comían. Pero es un placer para un

Imagen 6. *Las crueles* (Vicente Aranda, 1969)



actor que te coman las actrices».¹ ¿Qué piensas de esta declaración de Andreu así como de esa lectura de los papeles?

Es muy interesante eso que comentáis sobre el final de *Las crueles*: efectivamente puede ser que mi personaje sea una mujer liberada que se va con una amiga para castigar al marido. Yo siempre lo había interpretado como una sugerencia de amor lésbico entre Capucine y yo, pero vosotros me dais otra opción de entenderlo libremente que también es posible.

Sobre *Una historia de amor*, aquella fue una experiencia que me encantó porque después de tanta sofisticación hacía de embarazada, casi sin maquillar, con una barriga gigante. Es algo que también me pasó años después en *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977), donde Mercero me quería hecha un trapo y me puso una peluca, una batita que me iba muy estrecha, unos vestidos muy de señora de casa que no me quedaban bien... y a mí no me importaba. Pero, volviendo a lo que dice Simón, agradezco sus palabras, sin embargo yo encuentro que en *Una historia de amor* lo hice muy mal. Estaba muy asustada porque era una de mis primeras películas y trabajaba con Serena Vergano, que para mí ya era una actriz de verdad, reconocida en su país, y me sentía incómoda.

Hemos hablado de la relación con actores, y con directores, pero no con otras actrices. En toda tu trayectoria has trabajado con muchas estrellas, nacionales e internacionales. En un contexto histórico muy machista, en el que la rivalidad entre mujeres se alimentaba tanto dentro como fuera de la pantalla, ¿cómo era la relación de trabajo que se establecía entre vosotras? ¿Había alguna figura que admirases especialmente tanto en el cine español como en el panorama internacional? Me hice muy amiga de Claudia Cardinale, con la que coincidí en *Las petroleras* (Les pétroleuses, Christian-Jaque, Guy Casaril, 1971). Con Capucine también creé una gran amistad mientras rodábamos *Las crueles*. Era una mujer estupenda y a Co-

lita y a mí nos impactó mucho su suicidio. De las españolas admiraba especialmente a las hermanas Gutiérrez Caba, Julia e Irene, y también a Emilio, con el que trabajé. Eran gente que venían de familia de actores y sabían mucho de interpretación. Solo he tenido problemas con actrices que eran muy *vedettes*. Con estas sí existía más rivalidad. La relación con Sara Montiel, por ejemplo, fue imposible. Coincidimos en *Tuset Street* y rodamos una parte en Bocaccio. El rodaje se tuvo que parar porque se hundió un podio con la Montiel encima. Lo habían cargado demasiado de focos y cedió por el peso. Ella se enfadó mucho. Ya estaba molesta por cómo la estaban iluminando, porque Jorge Grau la quería retratar como a una estrella desvencijada y le habían puesto una luz baja que no le quedaba bien. Y es que la luz baja no le queda bien a nadie. Acabaron despidiendo a Grau y reemplazándolo por Luis Marquina. De todos modos, mi problema con Sara fue porque ella tenía una especie de complejo conmigo. Un día teníamos una escena juntas y cuando ella estaba en plano yo le daba la réplica para acompañarle. Cuando tocó rodar mi primer plano me dejó sola y tuve que rodarlo hablándole a la pared. Eso a mí no me parece propio de un buen actor. Aparte de un desprecio, me parece una falta de profesionalidad.

Además, el personaje de Sara Montiel en la película, Violeta Riscal, también tiene una cierta rivalidad con el tuyo, Teresa. Hay un momento que tú le preguntas a ver si os conocéis porque crees que ya habéis coincidido en una peluquería, y ella te responde: «pues no recuerdo que usted me haya peinado nunca», como marcando una diferencia de categoría de clase entre vuestros personajes, y, en cierto modo, de casta de estrellas entre vosotras. En *Tuset Street* ella representa el Molino, la resistencia del mundo del vodevil a desaparecer, y tú eres la imagen de Bocaccio, la frescura de la noche moderna barcelonesa. Aunque la diferencia de edad entre vosotras en el momento del rodaje no era importante, sí encarnáis épocas

y en cierto modo Españas muy distintas. ¿Estás de acuerdo con esta observación? ¿Crees que es muy distinto el star system de entonces al de ahora?

En *Tuset Street* Sara Montiel debía ser una ex *vedette* ya destruida y ella se resistió a hacer este papel. Yo no entendía este tipo de complejos, siendo una de las actrices españolas más importantes en el mundo. Personalmente creo que la rivalidad entre mujeres existía entonces y existirá toda la vida, pero esta desde luego era una rivalidad absurda. También he notado este carácter altivo y distante en otras actrices como Brigitte Bardot, con la que coincidí en *Las petroleras*. Le hablabas y ni te contestaba. Siempre iba con un séquito de no sé cuánta gente porque no podía estar sola y se indignaba si no la reconocían en los bares. Era un poco insoportable. Puso en su contrato que podía controlar todos los primeros planos de la película, y en el único primer plano que tengo yo, salgo bizca [ríe]. Era muy guapa pero muy insegura y un poco tonta, y estas cosas yo nunca las he soportado. Vaya, que, lo que se dice una diva, yo no lo he sido nunca.

Lo que más admiro de cualquiera que llegue a ser una estrella es la privacidad. Creo que el momento en que alguien vende su vida personal pierde todo el misterio y el prestigio y ya no puede ser considerada como una auténtica *star*. En este sentido me gustan mucho figuras de ahora como Penélope Cruz, que es una buena actriz, ha triunfado en Estados Unidos o Italia y, aparte de habérselo trabajado, conserva su vida en privado. Una cosa es distraer al público y otra distraer a la televisión con chorradas.

A mí la prensa me respetó porque yo me hice respetar. Nunca he vendido nada y de hecho tuve un pleito con la revista *¡Hola!* cuando murió mi hijo porque me pusieron en la portada llorando, toda maquillada, y era un fotograma de una película. Para mí ha sido importante poder controlar mi imagen, y esto lo he cuidado mucho porque tengo una familia y creo que el respeto es muy importante.

A pesar de que estés tan convencida de que fuiste actriz por casualidad, participaste en películas muy relevantes de la historia del cine español. ¿Hay alguna dentro de tu filmografía de la que te sientas especialmente orgullosa? ¿Y algún título que te arrepientas no haber hecho nunca o haber rechazado?

Una de las que más orgullosa me siento es *El espíritu de la colmena*, que es el papel más difícil que he hecho en toda mi vida. Un día de descanso Fernando [Fernán Gómez] me dijo: «Teresa, ¿qué hacemos en esta película?», porque no entendíamos nada [ríe]. No había forma de que Víctor Erice te explicara las cosas, no sabía hacerse entender. Me acuerdo de que me cogía y me movía como un muñeco y un día le tuve que parar y decir: «dime qué es lo que quieres que haga». Pero es que no sabía explicármelo. Le regalé una semana del contrato y me quedé trabajando gratis más días de los que me tocaban porque le veía muy agobiado al pobre, y era una película que sí valía la pena hacerla. Estoy orgullosa de haberlo hecho y me hace mucha ilusión que esté en ese libro americano de las *1001 mejores películas que has de ver antes de morir*.

Y, de las que no he hecho, quizás me arrepiento de haber rechazado el papel protagonista de *Peppermint Frappé* (Carlos Saura, 1967). Ahora lo medito y me digo: «qué imbécil fui...». Tenía el contrato firmado, pero me inventé una historia y dije que había firmado otra película en Roma. En realidad no la hice por amor. Craig estaba en Italia, y como era difícil estar juntos quise ir cerca de él. Saura y [Elías] Querejeta vinieron al aeropuerto a ver si me convencían, pero no lo consiguieron. Es que yo en el fondo soy muy tonta, me dejó llevar mucho por sentimientos. Ahora creo que fue una oportunidad que tenía y que perdí. Pero, en fin, quizás me hubiese acabado casando con Saura, ¡como Geraldine [Chaplin]!

Al estudiar tu carrera, a nosotros nos ha quedado muy claro que sin Teresa Gimpera hay muchos personajes femeninos del cine español de los sesenta y los setenta que no hubiesen existido. Se

podría decir que abriste camino a la representación de otro tipo de feminidad. Más en posesión de su tiempo, de sus capacidades y de su deseo. ¿Consideras que has marcado un sello personal? Y si es así, ¿te consideras autora de ese sello?

Un estudio de publicidad hizo encuestas a mujeres de clase media-alta para ver qué pensaban de mí, y todas decían: «¡ay, Teresa Gimpera, qué mona, nos gusta tanto, es estupenda, es tan guapa!». Pero cuando les preguntaban: «¿a usted le gustaría ser modelo?», todas respondían que les encantaría, pero que su marido no les dejaría. No sé, yo tenía la fortuna de la libertad. He sido una trabajadora que, por suerte o por casualidad, era diferente a la mayoría de mujeres de aquella época. Y yo en el fondo también me sentía diferente, creía que había vivido más. Había viajado, había hecho mucho cine fuera, y todo eso te llena la vida de otra manera. En cuanto al sello personal, me doy cuenta de que he sido siempre muy reconocible. Por la calle todavía me reconoce todo el mundo, así que supongo que he cambiado pero no tanto. Ahora de mayor es curioso, pero me han hecho alguna prueba para hacer personajes de mi edad y resulta que no doy bien de viejecita. Hace unos años participé en unos capítulos de la serie *El cor de la ciutat* (2000-2009), pero hacía de mí misma. Lo mismo que en *Fata Morgana*, mi primera película. Debo ser demasiado Teresa Gimpera...

Una imagen de libertad y modernidad que las mujeres anhelaban, pero que, quizás, ¿no se podían permitir?

Ahora con las vecinas de mi edad comparto muy buenos momentos, y alguna vez les doy alguna charla de cine. Lo pasamos muy bien, pero hemos tenido vidas muy distintas. Muchas mujeres de mi generación no pueden resistir decirme: “cómo te he envidiado en la vida...”. Porque mientras yo hacía tantas cosas ellas estaban en casa, esperando al marido, que quién sabe si tenía una amante en otro piso... en fin. Quizás tengáis razón. Puede ser que salvara un poco la modernidad española. ■

NOTAS

- * Este texto 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 Palabras extraídas de Andreu, S. (invitado) (2020, 8 de febrero). Episodio #5.23. Coloquio: Jorge Grau [programa de Tv]. Quintanar, F. (realizador). *Historia de nuestro cine*. Madrid: La 2.

REFERENCIAS

- Epstein, J. (1989). Le Cinématographe vu de l'Etna. En H. Alsina y J. Romaguera (eds.), *Textos y manifestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- Gimpera, T. (2003). *Y se nota por fuera*. Barcelona: Planeta.
- Harpo (1969, 9 de febrero). Teresa Gimpera o la sonrisa. *ABC Madrid*, pp. 29-33.

SALVAR LA MODERNIDAD ESPAÑOLA. DIÁLOGO CON TERESA GIMPERA

Resumen

Diálogo con la actriz Teresa Gimpera acerca de su trayectoria fílmica. La conversación repasa su vinculación con el mundo de la moda, los diferentes roles cinematográficos que encarnó a lo largo de su carrera, su encaje dentro de los diversos tipos de arquetipos propios del *star system* del cine franquista y europeo así como su sello personal y autoral a la hora de representar una feminidad libre y moderna.

Palabras clave

Teresa Gimpera; actriz; franquismo; *star-system*; modernidad; arquetipos; erotismo; autoría.

Autores

Margarida Carnicé (Barcelona, 1985) es profesora asociada a la Facultad de Información y Medios Audiovisuales de la Universidad de Barcelona (UB) y a la Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña (ESCAC). Doctora en Comunicación por la Universidad Pompeu Fabra, colabora como investigadora con el grupo CINEMA (UPF) y actualmente forma parte del proyecto "Representaciones del deseo femenino en el cine del franquismo: evolución gestual de la actriz ante la coacción censora". Ha publicado en revistas científicas como *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, *European Journal of Women Studies*, y escribe en medios culturales como *Serra d'Or*. Sus intereses de investigación se centran en los estudios fílmicos y de los medios audiovisuales desde una perspectiva de género, con especial atención en la autoría de la *performer* femenina y en la representación de las mujeres en la cultura de masas y popular. Contacto: mcarnice@ub.edu

Endika Rey (Donostia-San Sebastián, 1983) es profesor lector e investigador en la Facultad de Filología y Comunicación de la Universitat de Barcelona (UB). Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) y doctor en Comunicación Social por la Universitat Pompeu Fabra (UPF), está especializado en los estudios fílmicos si bien tiene un perfil multidisciplinar desde el que también ha abordado temas relacionados con la comunicación política o la perspectiva de género. Forma parte del Proyecto I+D "Representaciones del deseo femenino en el cine español durante el franquismo: evolución gestual de la actriz ante la coacción censora" del grupo de investigación CINEMA (Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales) así como del grupo GAMDICOP (Grup d'Anàlisi Multidisciplinària del Discurs i de la Comunicació Política) en la UB. Contacto: endika.rey@ub.edu

Referencia de este artículo

Carnicé Mur, M., Rey, E. (2021). Salvar la modernidad española. Diálogo con Teresa Gimpera. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, 107-124.

RESCUING SPANISH MODERNITY. A DIALOGUE WITH TERESA GIMPERA

Abstract

Dialogue with the actress Teresa Gimpera about her film career. The conversation examines her connection with the world of fashion, the different cinematographic roles that she played throughout her career, her fit within the various types of archetypes typical of the *star system* of Francoist and European cinema, as well as her personal trace and authorship while representing a free and modern femininity.

Key words

Teresa Gimpera; actress; Francoism; *star-system*; modernity; archetypes; eroticism; authorship.

Authors

Margarida Carnicé (Barcelona, 1985) is an adjunct lecturer at Faculty of Information and Audiovisual Media of the Universitat de Barcelona (UB), as well as at Cinema of Audiovisual School of Catalonia (ESCAC). She is a PhD in Communication from Universitat Pompeu Fabra, and she currently collaborates with the R+D Project "Female Desire in the Spanish Cinema During Francoism: Gesturing Evolution of the Actress Under Constraint Censorship" of the research group CINEMA (UPF). She has published at *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, *European Journal of Women Studies*, and currently collaborates with cultural media such as *Serra d'Or*. Her research interests focus on film and media studies from a gender perspective, with an attention on the role of female performers and the representation of women in mass and popular culture. Contact: mcarnice@ub.edu

Endika Rey (Donostia-San Sebastián, 1983) is a lecturer and researcher at the Faculty of Philology and Communication of the University of Barcelona (UB). With a degree in Audiovisual Communication from the University of the Basque Country (UPV / EHU) and a doctorate in Social Communication from the Pompeu Fabra University (UPF), he is specialized in film studies although he has a multidisciplinary profile from which he has also addressed issues related to political communication or gender perspective. He is part of the R+D Project "Female Desire in the Spanish Cinema During Francoism: Gesturing Evolution of the Actress Under Constraint Censorship" of the research group CINEMA (Aesthetic Research of Audiovisual Media Group) at the UPF and he is part of the group GAMDICOP (Group of Multidisciplinary Analysis of the Political Communication and Discourse) at the UB. Contact: endika.rey@ub.edu

Article reference

Carnicé Mur, M., Rey, E. (2021). Rescuing Spanish Modernity. A Dialogue with Teresa Gimpera. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, 107-124.

Edita / Published by



Licencia / License



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