L'ATALANTE
REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS

CUADERNO

Arquetipos femeninos y *Star System*

EN LA HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL

DIÁLOGO

Teresa Gimpera

SALVAR LA MODERNIDAD ESPAÑOLA

(DES)ENCUENTROS

Cuando sube una oleada de fuego por los pies

EXPERIENCIAS CREATIVAS DE LA ACTRIZ EN EL CINE ESPAÑOL

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos es una revista semestral sin ánimo de lucro fundada en 2003, editada en Valencia (España) por las asociaciones Cinefórum L'Atalante y El camarote de Père Jules con la colaboración de diversas instituciones. Esta revista es un vehículo de expresión tanto de los profesionales como de los teóricos del medio y abarca, además de la praxis del cine, los más diversos temas comprendidos en el ámbito del audiovisual contemporáneo. El público al que va dirigida son aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses estén vinculados al objeto de la revista.

Al menos el 80% de los documentos publicados son artículos originales. Para hacerse eco de las investigaciones llevadas a cabo en otras instituciones y países, el 60% de los trabajos provienen de autores externos a la entidad editora. Además de los controles internos, *L'Atalante* emplea evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*).

L'Atalante está indexada en distintos catálogos, directorios, sumarios y bases de datos de revistas de investigación y divulgación científica. A nivel internacional, figura en Arts and Humanities Citation Index® y en Current Contents Arts and Humanities® de Clarivate Analytics (Londres, Reino Unido); en Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); en SCOPUS de Elsevier (Ámsterdam, Países Bajos); en MIAR (Barcelona, España); en Library of Congress (Washington, EE.UU.); y en DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). En España consta en la base de datos del CSIC de Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; en el portal bibliográfico de literatura científica hispana DIALNET; y en REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos is a biannual non-profit publication founded in 2003, published in Valencia, Spain by the associations Cinefòrum L'Atalante and El camarote de Père Jules with the collaboration of various institutions. The journal is a vehicle of expression for both professionals and theorists in the discipline and it covers, in addition to cinema praxis, a diverse range of topics within the contemporary audiovisual field. Its intended readership is made up of people whose work, research or interest is related to film studies.

At least 80% of the papers published are original articles. In the interests of promoting research carried out in other institutions and countries, 60% of the papers are by external authors not associated with the publisher. In addition to the internal review process, *L'Atalante* employs external evaluators with the arbitration system of peer review.

L'Atalante is indexed in numerous catalogues, directorates, summaries and databases of research and scientific dissemination journals. At the international level, it is included in the Arts and Humanities Citation Index® and in the Current Contents Arts and Humanities® by Clarivate Analytics (London, United Kingdom); in Latindex (Regional System of Online Information to Scientific Journals from Latin America, Caribbean, Spain and Portugal); in SCOPUS by Elsevier (Amsterdam, Netherlands); in MIAR (Barcelona, Spain); in the Library of Congress (Washington, USA); and in DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). In Spain it is included in the CSIC database of Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; in the bibliographic portal of Spanish scientific literature DIALNET; and in REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

L'Atalante no se hace responsable de las opiniones expuestas en sus artículos o entrevistas, ni del uso fraudulento de las imágenes que hagan los autores de los textos.

La propiedad intelectual de los textos y las imágenes corresponde a sus respectivos autores. La inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico.

Los textos publicados en esta revista están, si no se indica lo contrario, protegidos por la Licencia de Reconocimiento-No Comercial-Sin Obras Derivadas 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y el nombre de esta publicación, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. No los utilice para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. Para ver una copia de esta licencia, visite http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es.

L'Atalante will not accept liability for the opinions expressed in its articles or interviews. or for the possible fraudulent use of the images made by the authors of the texts.

All texts and the images are the intellectual property of their respective authors. The inclusion of images in the texts of *L'Atalante* is always done as a quotation, for its analysis, commentary and critical judgement.

The texts published in *L'Atalante* are, unless otherwise stated, protected under the Creative Commons Licence: Licencia de Reconocimiento-No Comercial-Sin Obras Derivadas 3.0 España. They may be copied, distributed and disseminated publically but always citing their author and the name *of this publication*, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. They may not be used for commercial purposes or to produce derivative works. To see a copy of this licence, consult: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/.

EQUIPO DE LA REVISTA (JOURNAL TEAM)

Director (Director): Père Jules*.

Coordinadora de Puntos de fuga (Coordinator of the Vanishing Points Section): Elisa Hernández Pérez (Universitat de València).

Secretaria de redacción (Executive Secretary): Olga García-Defez (Universitat Jaume I).

Consejo de redacción (Executive Editorial Board): María Aparisi Galán (Universitat de València), Olga García-Defez (Universitat Jaume I), Héctor Gómez Santa Olalla (Universitat de València), Carmen Guiralt Gomar (Universidad Internacional de Valencia), Pablo Hernández Miñano (Universitat Politècnica de València), Elisa Hernández Pérez (Universitat de València), Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I), Violeta Martín Núñez (Martín Gràfic), Pedro Molina-Siles (Universitat Politècnica de València), Teresa Sorolla Romero (Universitat Jaume I).

Consejo asesor (Editorial Board): Nancy Berthier (Université Paris Sorbonne), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Quim Casas (Universitat Pompeu Fabra), Juan Miguel Company (Universitat de València), José Antonio Hurtado (Institut Valencià de Cultura), Jordana Mendelson (New York University), Julio Montero (Universidad Internacional de la Rioja), Áurea Ortiz-Villeta (Universitat de València), Isabel Santaolalla (Roehampton University).

Consejo profesional (Professional Board): Albertina Carri (directora y guionista), Isaki Lacuesta (director y guionista), Miguel Machalski (guionista y asesor de guiones).

Colaboradores (Collaborators): Alberto Porta Pérez (Universitat Jaume I), Virgina Sogorb González (Universitat Jaume I).

FICHA TÉCNICA (TECHNICAL DETAILS)

Edición (Publisher): Asociación Cinefórum L'Atalante (CIF: G-97998355) y El camarote de Père Jules (CIF: G-98857402).

Lugar de edición (Place of publication): València (España).

Dirección electrónica (E-mail): info@revistaatalante.com.

Página web (Website): http://www.revistaatalante.com.

ISSN: 1885-3730 (edición impresa), 2340-6992 (edición digital).

Depósito Legal (Legal Deposit): V-5340-2003

Publicación semestral (biannual journal).

* Père Jules es un pseudónimo para representar una dirección colegiada formada por todos los integrantes del Consejo de Redacción.

NÚMERO 32 (ISSUE 32)

Coordinadores del número (Issue Editors): Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra), Olga García-Defez (Universitat Jaume I).

Autores (Authors): María Adell Carmona (ESCAC, Universitat de Barcelona), Miguel Alfonso Bouhaben (Escuela Superior Politécnica del Litoral-ESPOL, Guayaquil, Ecuador), Pedro Alves (Escola das Artes, Universidad Católica Portuguesa), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Nuria Cancela (Universitat Pompeu Fabra), Marga Carnicé Mur (Universitat de Barcelona), Luis Deltell Escolar (Universidad Complutense de Madrid), Gonzalo de Lucas (Universitat Pompeu Fabra, BSM-UPF), Albert Elduque (Universitat Pompeu Fabra), Irene Escolar (actriz), Gema Fernández-Hoya (Universidad Complutense de Madrid), Jo Labanyi (New York University), Bárbara Lennie (actriz), Juan Medina-Contreras (Universidad Pontificia de Salamanca), Marco Pereira Campos (Universidade Católica Portuguesa de Oporto), Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra), Endika Rey (Universitat de Barcelona), Carlos Ruiz Carmona (Universidade Católica Portuguesa de Oporto), Sergi Sánchez Martí (ESCAC, Universitat Pompeu Fabra), Pedro Sangro Colón (Universidad Pontificia de Salamanca), Kathleen M. Vernon (Stony Brook University).

Evaluadores externos (External reviewers): Elina Adduci Spina (Universidad de Buenos Aires), Fran Benavente (Universitat Pompeu Fabra), Enric Burgos (Universitat de València, Universitat Jaume I de Castelló), Óscar Brox Santiago (Universitat de València / *Detour*), Clementina Calero Ruíz (Universidad de La Laguna), María Castejón Leorza (*freelance*), Diego Fernández (Universidad Diego Portales), Tecla González Hortigüela (Universidad de Valladolid), Isadora Guardia (Universitat de València), Fernando González García (Universidad de Salamanca), Antonio Loriguillo López (Universitat Jaume I), Iván Pintor (Universitat Pompeu Fabra), María Camen Puche Ruiz (Universidad de Sevilla), Fang Qi (Universitat Pompeu Fabra), Mª Carmen Rodríguez Fuentes (Universidad de Málaga), Aarón Rodríguez Serrano (Universitat Jaume I), Farshad Zahedi (Universidad Carlos III de Madrid).

Traductores (Translators): Martin Boyd, Alberto Moyano Muñoz.

Agradecimientos (Aknowledgments): Este número ha contado con el apoyo 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).

Diseño (Original design): Carlos Planes Cortell.

Maquetación (Layout): Martín Gràfic.

Portada (Cover): Diseñada por Pablo Hernández Miñano utilizando una imagen de Teresa Gimpera de la película *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1968).

PRESENTACIÓN

7 Arquetipos femeninos y *star system* en la historia del cine español
Núria Bou, Xavier Pérez

CUADERNO

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

19 La compleja relación entre la agencia y el deseo femeninos: Aurora Bautista y Amparo Rivelles
Jo Labanyi

35 La expresión dramática en *Frente de Madrid*: Conchita Montes, el primer arquetipo femenino de la Guerra Civil Española
Gema Fernández-Hoya, Luis Deltell Escolar

51 Influencia del cine norteamericano en la performance de la *femme fatale* del cine criminal español de los años cincuenta
Nuria Cancela

65 Lina Morgan. El arquetipo de la ingenua explosiva en el cine del tardofranquismo
Maria Adell Carmona, Sergi Sánchez Martí

79 De la *final girl* a la heroína emancipada: arquetipos femeninos en la saga *[REC]*
Juan Medina-Contreras, Pedro Sangro Colón

91 Voces disonantes, arquetipos e identidad en el cine español
Kathleen M. Vernon

DIÁLOGO

105 Salvar la modernidad española. Diálogo con Teresa Gimpera
Marga Carnicé Mur, Endika Rey

(DES)ENCUENTROS

CUANDO SUBE UNA OLEADA DE FUEGO POR LOS PIES: EXPERIENCIAS CREATIVAS DE LA ACTRIZ EN EL CINE ESPAÑOL

127 Introducción
Gonzalo de Lucas

130 Discusión
Bárbara Lennie, Irene Escolar, Albert Elduque, Gonzalo de Lucas

145 Clausura
Albert Elduque

PUNTOS DE FUGA

151 El trabajo de lo invisible, la invisibilización del trabajo. La imagen-negación en el cine de Harun Farocki
Miguel Alfonso Bouhaben

163 Superficies del anhelo: un retrato de la experiencia cinematográfica a partir de *Shirin*
Pedro Alves

177 Estética y depresión en el cine de Lars von Trier
Carlos Ruiz Carmona, Marco Pereira Campos

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

NÚRIA BOU
XAVIER PÉREZ

Los arquetipos en el cine, como ya advirtió Edgar Morin (1972), se enlazan a los rostros de las estrellas que, en los inicios, encarnaron a personajes prototípicos que se reiteraban con la implícita estrategia de crear procesos de fidelización en el público. En el caso de las actrices, las diversas figuraciones femeninas (de la virgen inocente a la *femme fatale*), evolucionaron, con el paso de los años, de manera que ni las *malas* resultaban ser tan demoníacas ni las *buenas* tan angelicales. Durante la primera mitad del siglo XX, y pese al poder inicial de cinematografías tan poderosas e influyentes como la francesa, la italiana y la alemana, el *star system* hollywoodiense se acabó convirtiendo en el principal foco de producción arquetípica de personajes femeninos ligados al estrellato. Molly Haskell (1973) y Marjorie Rossen (1973) iniciaron, más tarde, una lectura crítica y feminista de los arquetipos que encarnaron las actrices en el período de esplendor de Hollywood. Desde entonces, las *stars* y sus tipologías han sido estudiadas desde distintos puntos de vista: el feminista (Haskell, 1973; Rosen, 1974; Hollinger, 2006), el psicoanalítico (Gledhill, 1991), el que atiende a los *gender studies* (Studlar, 1996; Studlar, 2013), o el que se centra en la teoría de la recepción (Hansen, 1986; Dyer, 1987; Stacey, 1994; Mayne, 1993; Staiger, 2000). Que en el cine contemporáneo las *stars* necesiten exhibir identidades distintas, encarnando un «elastic self» (King, 2003) como si necesitaran destruir —o jugasen a destruir— algunos de los principios fijos de la noción arquetípica que inventó el cine clásico nos permite observar la historia del estrellato cinematográfico como un proceso de mutaciones figurativas en perpetuo movimiento.

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

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

Santos Zunzunegui (2005: 142) confirma que «no han sido excesivos los intentos de evaluar el peso específico que los actores han venido teniendo en la constitución histórica del cine español» y da cuenta, en una nota a pie de página, de algunos estudios sobre actores masculinos como José Isbert (Pérez Perucha, 1984), Alfredo Landa (Santos Zunzunegui, 1993) o Antonio Casal (Castro de Paz, 1997). El historiador no cita estudios sobre actrices, evidenciando el vacío académico en el estudio de las intérpretes nacionales. En el siglo XXI, y gracias a la eclosión de los *star studies* en las universidades (Shingler, 2012), se han abierto distintas vías para estudiar a las estrellas, de manera que las actrices del cine español también han sido cuerpo de análisis de autoras como Eva Woods Peiró (2012) —sobre las *gitanas blancas* que encarnaron Raquel Meller o Imperio Argentina— o Kathleen M. Vernon (2016) —sobre la importancia de la voz en la actriz Gracita Morales—. Este último estudio forma parte de un libro que estudia distintos modos de actuar en el cine español: *Performance and Spanish Film* de Dean Allbritton, Alejandro Melero y Tom Whittaker, ofrece dos capítulos sobre dos actores concretos —José Luis López Vázquez y, como ya se ha mencionado, Gracita Morales—. También en *A Companion to Spanish Cinema* (2013) se encuentra un apartado sobre *Stars as Cultural Icons* en el que Katherine Vernon y Eva Woods firman *The construction of the Star System* y Tatjana Pavlovic, Chris Perriam y Nuria Triana Toribio son autores de *Stars, Modernity and Celebrity Culture*, dos aportaciones especialmente relevantes para el estudio académico de las estrellas españolas. Hemos de recordar finalmente, que la revista que acoge ahora este monográfico, *L'Atalante* —ya interesada en cuestiones de interpretación a partir de su número 19 (Hernández Miñano y Martín Núñez, 2015)—, incluyó, en su número 23, titulado *Deseo y erotismo en tiempos dictatoriales* (Bou, Pérez, Hernández Pérez, 2017) aportaciones centradas en la tensión entre interpretaciones femeninas del franquismo y censura. El mismo territorio de investigación fue abordado de manera amplia en el libro *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España Italia, Alemania 1939-1945* (Bou, Pérez, 2017) que asumía la tradición de los *star studies* para dar cuenta de las contradicciones entre estrellato y censura por parte de las más destacadas actrices de los fascismos europeos, entre las cuales se encuentran estrellas españolas de la talla de Imperio Argentina, Ana Mariscal o Conchita Montes.

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

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

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

Mary Nash advierte que «los arquetipos son artefactos culturales de gran trascendencia al establecer modelos ideales que marcan creencias colectivas de gran impacto en las prácticas sociales» (2014: 189). En este sentido, la autora subraya la importancia que el régimen dio a fijar un arquetipo doméstico, sumiso y maternal, estigmatizando a aquellas mujeres que no podían formar parte de este modelo dominante. Aunque es indudable que los personajes femeninos cinematográficos partieron del axioma falangista —y de manera a veces puntual, a veces de forma más continuada— las estrellas pudieron encarnar a mujeres que escapaban del modelo que se suponía debían representar. En ningún caso defenderíamos que pudiera existir una *star* revolucionaria que se hubiera propuesto combatir y destruir el arquetipo hegemónico. Pero son muchos los casos de intérpretes que a partir de una gestualidad propia o de encarnar a personajes de tramas inverosímiles —normalmente melodramas permeables al exceso— podían visibilizar nuevos espacios discursivos que se resistían al logos patriarcal.

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

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

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

La feminista e intelectual española María Laffitte recoge en su libro *La mujer en España. 100 años de su historia*, escrito en 1963: «La atracción que el cine ejerce sobre la juventud femenina española —la masculina no viene a cuento— es inmensa». En relación con las actrices que de la escena teatral pasan al cine subraya: «La nueva ola se esfuerza por alcanzar, entre otras cosas, una movilidad, una soltura en los gestos y en las posturas desusada en las tablas españolas y, por supuesto, fuera de ellas. La española es tímida y ha sido educada, en general, con singular sentido del recato, actitud que se reflejaba en la escena. El nuevo tipo de actriz se propone representar su papel con mayor soltura en los movimientos. Pero más que reflejar a la juventud actual, que ha adquirido mayor libertad en sus ademanes, parece copiar el exagerado dinamismo de algunas actrices extranjeras, que al ser adoptado por las españolas resulta sobremanera artificial» (Laffitte, 1963: 344). Aunque crítica con cierta mímesis gestual proveniente de actrices foráneas, Laffitte expresa que el comportamiento de las protagonistas de la pantalla transgrede los hábitos que para la mujer dictaba el franquismo. En este sentido, no es de extrañar que en su capítulo titulado «La actriz» se inicie con una fotografía de una página entera con la imagen de Conchita Montes sobre la cual escribe: «Prototipo de actriz evolucionada, que se adelanta a la nueva ola, es Conchita Montes. Tiene la carrera de Derecho, una inteligencia despierta [...] y ha traducido del inglés y del francés varias obras teatrales, algunas de las cuales ha representado ella misma» (Laffitte, 1963: 343). Esta concepción de un «prototipo de actriz evolucionada» que identifica Laffitte no sólo con Conchita Montes, sino con otras estrellas como Aurora Bautista, Sara Montiel o Concha Velasco, visibiliza el nacimiento de otro tipo de feminidad (no pasiva, no sumisa y con voz propia) que aunque no estuviera siempre al alcance de la «mujer real» se ofrecía como posibilidad alternativa a la figuración espiritual, hogareña y «recatada» que había diseñado el falangismo.

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

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

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

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

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

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

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

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

El campo de los géneros cinematográficos es otro gran ámbito que define la relación entre la actriz y el estrellato. Dada que la forma en la que se organizó el *star system* español a inicios de la dictadura franquista fue claramente imitativa del modelo hollywoodiense, no debe extrañarnos que cada actriz constituyera su aura específica dentro de dicha concepción. Sin embargo, el modelo del cine de estudios permitía también los tránsitos entre un género y otro, y dichos tránsitos constituyen un fascinante espacio para la reflexión sobre el enriquecimiento crítico de los arquetipos previos. El artículo de Jo Labanyi que abre este monográfico, *La compleja relación entre la agencia y el deseo femeninos: Aurora Bautista y Amparo Rivelles*, observa con detenimiento el trayecto inverso de dos actrices fundamentales en la organización del estrellato femenino en la productora CIFESA. Bautista debuta en el cine en el marco genérico del cine patriótico de carácter histórico, convirtiendo el personaje de Juana la Loca en *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) en la síntesis emblemática de un modelo arquetípico que va a ser enormemente influyente en el cine histórico de aquellos años. La versatilidad del estrellato industrial deudor del modelo hollywoodiense, le permite, sin embargo, pasar hacia territorios de intimidad abonados al puro melodrama en el film *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950), rodado solamente dos años después. Amparo Rivelles, por su parte, sigue la senda contraria, y pasa de la quintaesencia del género melodramático, *El clavo* (Rafael Gil, 1944), a la recuperación del modelo patriótico (ya abandonado por Bautista) en la encendida *La Leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951). Estas contaminaciones entre géneros no anulan, sino que más bien fortalecen, el potencial expresivo de las grandes estrellas del cine del franquismo. Sin embargo, deben ser también leídas, como explica Labanyi, a la luz de las consecuencias ideológicas —en relación a la teoría feminista— que se pueden derivar: a veces la sumisión a una visión convencional de la mujer como víctima o sujeto pasivo prevalece, pero ese tránsito sirve para explicar, en otros los casos, el empoderamiento de una estrella que tensiona desinhibidamente lo que el patriarcado franquista espera de los personajes femeninos.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

REFERENCIAS

Allbritton, D., Melero, A., Whittaker, T. (ed) (2016). *Performance and Spanish Film*. Manchester: Manchester University Press.

Benet, V. (2017). Tipologías del estrellato durante el franquismo. Algunos ejemplos dominantes. *Cinema Comparat/ive Cinema*, *10*, 26-35.

Bou, N., Pérez, X., Hernández Pérez, E. (ed.) (2017). Deseo y erotismo en tiempos dictatoriales. Estrategias cinematográficas contra la censura de los regímenes totalitarios. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *23*.

Bou, N., Pérez, X. (2017). *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania 1939-1945*. Madrid: Cátedra.

Castro de Paz, J. L. (1997). *Antonio Casal, comicidad y melancolía*. Ourense: II Festival de Cine Independiente de Ourense.

De Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y Horas.

Dyer, R. (1987). *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London: Routledge.

Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós.

Feenstra, P. (2011). *New mythological figures in Spanish cinema: dissident bodies under Franco*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

García Carrión, M. (2017). Peliculera y española. Raquel Meller como icono en los felices años veinte. *Ayer, 106*, 159-181.

Gil Gascón, F. (2011). *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)*. Zamora: Comunicación Social.

Gledhill, C. (1991). *Stardom: Industry of Desire*. New York: Routledge.

Hansen, M. (1986). Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship. *Cinema Journal*, *4*, 6-32.

Haskell, M. (1973). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: University of Chicago.

Hernández Miñano, P., Martín Núñez, V. (ed.) (2015). Rostros, voces, cuerpos, gestos. La concepción del trabajo actoral como núcleo del análisis fílmico, *L'Atalante*, *19*.

Hollinger, K. (2006). *The Actress: Hollywood Acting and the Female Star*. London: Taylor & Francis.

King, B. (2003). Embodying an Elastic Self: The Parametrics of Contemporary Stardom. En T. Austin, Thomas y M. Barker (eds.), *Contemporary Hollywood Stardom*, (pp. 45-61). London: Edward Arnold.

Labanyi, J. (2000). Feminizing the nation: Women, Subordination and Subversion in Post-Civil War Spanish Cinema. En U. Sieglohr (ed). *Heroines without Heroes: Reconstructing Female and National Identities*, (pp. 163-184), London: Cassell.

Labanyi, J. (2002). Historia y mujer en el cine del primer franquismo. *Secuencias. Revista Historia del cine*, *15*, 42-59.

Labanyi, J., Pavlovic, T. (eds.) (2013). *A Companion to Spanish Cinema*. Malden: Wiley-Blackwell.

Laffitte, M. (1963). *La mujer en España. Cien años de su historia*. Madrid: Aguilar.

Losilla, C. (2017a). La mujer al margen de la ficción. Algunas presencias femeninas en el cine español de la década de 1940. *Communication & Society 30*, 29-39.

Losilla, C. (2017b). Ver hacia dentro, mirar hacia fuera: el deseo femenino en el cine del franquismo", *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *23*, 19-28.

Martin-Márquez, S. (1999). *Feminist Discourse and Spanish Cinema. Sight Unseen*. New York: Oxford University Press.

Mayne, J. (1993). *Cinema and Spectatorship*. London: Taylor and Francis.

Morcillo Gómez, A. (2015). *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI.

Morin, E. (1972). *Las stars. Servidumbres y mitos*. Barcelona: Dopesa.

Nash, M. (ed.) (2014). *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*. Madrid: Alianza.

Pérez Perucha, J. (ed.) (1984). *El cine de José Isbert*. València: Ajuntament de València.

Rincón Díez, A. (2014). *Representaciones de género en el cine español (1936-1982): Figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

Rosen, M. (1974). *Popcorn-Vénus*. New York: Avon.

Sánchez-Biosca, V., Benet, V. (eds.) (1994). Las estrellas: un mito en la era de la razón. *Archivos de la Filmoteca*, *18*.

Schlüpmann, H. (2010). *The Uncanny Gaze. The Drama of early German Cinema*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.

Shingler, M. (2012). *Star Studies. A critical Guide*. London: Palgrave Macmillan BFI.

Stacey, J. (1994). *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. London, New York: Routledge.

Staiger, J. (2000). *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. Albany: New York University Press.

Studlar, G. (1996). *Stardom and Masculinity in the Jazz Age*. New York: Columbia University Press.

Studlar, G. (2013). *Precocious Charms. Stars Performing Girlhood in Classical Hollywood Cinema*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Vernon, K.M. (2016). The Voice of Comedy: Gracita Morales. En D. Albritton, A. Melero Salvador, T. Whittaker (eds.). *Performance and Spanish Film* (pp. 76-95). Manchester: Manchester University Press.

Woods Peiró, E. (2012). *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musicals*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press.

Zunzunegui, S. (1993). El cuerpo y la máscara. Para una tipología del actor español: el caso de Alfredo Landa. En VV.AA, *El paso del mudo al sonoro*, (pp. 207-2014), Actas del IV Congreso de la A.E.H.C., Madrid: Editorial Complutense.

Zunzunegui, S. (2005). *Los felices sesenta: aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Barcelona: Paidós.

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

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

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

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

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

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

FEMALE ARCHETYPES AND THE STAR SYSTEM IN SPANISH FILM HISTORY

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

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

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

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

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

Edita / Published by
associació cinefòrum L'ATALANTE
EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License
creative commons
SOME RIGHTS RESERVED

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

CUADERNO

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

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

LA EXPRESIÓN DRAMÁTICA EN *FRENTE DE MADRID*: CONCHITA MONTES, EL PRIMER ARQUETIPO FEMENINO DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA
Gema Fernández-Hoya
Luis Deltell Escolar

INFLUENCIA DEL CINE NORTEAMERICANO EN LA PERFORMANCE DE LA *FEMME FATALE* DEL CINE CRIMINAL ESPAÑOL DE LOS AÑOS CINCUENTA
Nuria Cancela

LINA MORGAN. EL ARQUETIPO DE LA INGENUA EXPLOSIVA EN EL CINE DEL TARDOFRANQUISMO
Maria Adell Carmona
Sergi Sánchez Martí

DE LA *FINAL GIRL* A LA HEROÍNA EMANCIPADA: ARQUETIPOS FEMENINOS EN LA SAGA *[REC]*
Juan Medina-Contreras
Pedro Sangro Colón

VOCES DISONANTES, ARQUETIPOS E IDENTIDAD EN EL CINE ESPAÑOL
Kathleen M. Vernon

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 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.

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

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 Álvar 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 Católico[4], 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 Álvar 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 Álvar; Felipe también se ve impelido 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

Figura 4

llegar a sus manos subrepticiamente. 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 Álvar: «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 Álvar 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 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 —realzada 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 ayudarle 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

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-

Figuras 6 (arriba) y 7 (abajo)

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 memoria 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

Figura 15

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 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 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

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 Álvar, 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 Álvar). 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

associació cineforum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

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

LA EXPRESIÓN DRAMÁTICA EN *FRENTE DE MADRID*: CONCHITA MONTES, EL PRIMER ARQUETIPO FEMENINO DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA*

GEMA FERNÁNDEZ-HOYA
LUIS DELTELL ESCOLAR

> «Conchita Montes, revelación de la Cinematografía nacional, es la novia ingenua del Cinema español [...]. He aquí la esencia señorial de la España aristocrática que veníamos echando de menos [...] tipo representativo de la mujer elegante [...]. Aquí está la mujer que faltaba, representativa de las grandes ciudades de nuestra Patria. La mujer esencia de España que puede ser perfume de Europa».
>
> ***RadioCinema*, 49, marzo 1940.**

El primer Sábado de Gloria tras la victoria del ejército franquista se estrena, en el madrileño Palacio de la Música, *Frente de Madrid* (Edgard Neville, 1939). Según anuncia la prensa, no se trata de una película menor, sino de una obra de gran valor, pues muestra fidedignamente, nada menos, que la Guerra Civil Española: «El Cine es el espejo que la vida refleja [...] el Cinema no inventa, refleja y copia» (*RadioCinema*, 1940). Encabeza el elenco una desconocida actriz, sin experiencia previa, Conchita Montes en el papel de Carmen. Su personaje se define como uno de los pilares fundamentales del imaginario social del Nuevo Régimen, el servicio a la patria (Rincón, 2014: 29), proponiendo además el sacrificio femenino como vía hacia la salvación. *RadioCinema* presenta a toda página a la joven promesa bajo un inmaculado vestido blanco y el rótulo de «LA NOVIA». Así, se establecen los primeros pasos en la construcción de un símbolo moral (Dyer, 1979, 1987; Marshall, 1997; Gaffney y Holmes, 2007), el arquetipo femenino de posguerra dentro del cine de contienda: la heroína virginal del nacionalcatolicismo.

Durante la década de los cuarenta, la imagen en la pantalla de Conchita Montes salta a los textos mediáticos y publicitarios, apoyada por el engranaje falangista, hasta convertirla en una «auténtica estrella española» (*ABC*, 1942). Siguiendo el paradigma incuestionable de creación de la mitología escénica *hollywoodiense* (Babington, 2001: 3),

SE ESTABLECEN LOS PRIMEROS PASOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE UN SÍMBOLO MORAL, EL ARQUETIPO FEMENINO DE POSGUERRA DENTRO DEL CINE DE CONTIENDA: LA HEROÍNA VIRGINAL DEL NACIONALCATOLICISMO

el primer franquismo adapta las tendencias cinematográficas extranjeras a la sociedad española y a su exigua industria fílmica (Benet, 2017: 34). Se forja, de este modo, una *star* que personaliza los valores nacionales (Soila, 2009: 9), los ambivalentes preceptos de la Sección Femenina de Falange (Labanyi, 2009; Gámez, 1997), y convive con contradicciones propias entre el personaje y la actriz.

El inflexible cerco dictatorial, bajo la mirada de la censura, cimentó sus arquetipos desde la pantalla y las publicaciones cinematográficas, dirigidas especialmente a las mujeres, que constituían el público mayoritario de los cines y la prensa fílmica. Así, Conchita Montes conformó junto a intérpretes como Imperio Argentina, Amparo Rivelles, Conchita Montenegro o Aurora Bautista un firmamento con influencia más allá del celuloide: un fenómeno estético, social, e incluso económico (Kuhn, 2002: 5), que algunos autores han calificado como la máxima expresión cultural de una nación (Gaffney y Holmes, 2007: 1).

A lo largo de la dictadura, el montaje ideológico del franquismo buscó participar activamente en las representaciones audiovisuales, construyendo estrellas y presentándolas como modelos ideales, a fin de incidir cognitivamente sobre la ciudadanía e ilustrar así formas comportamentales y relaciones sociales, delimitando los roles de mujeres y hombres, propiciando una recepción concreta de la realidad y generando imaginarios *aspiracionales* en la población. Un proceso ficcional, reforzado desde la prensa, la radio y la publicidad a fin de construir imaginarios colectivos conforme a la norma gubernamental (Rincón, 2014; Álvarez Rodrigo, 2019); y así categorizar a las personas por cuestión de sexo, ideología, etcétera, y al tiempo determinar el sentido de sus vidas (Dyer, 1987: 17).

El presente artículo investiga el intento del régimen franquista de transformar la figura pública de Conchita Montes en un arquetipo femenino tras la Guerra Civil Española. Para ello, se analiza la película *Frente de Madrid*, donde la actriz tendrá un papel protagonista y una importancia capital no solo como intérprete. Además, se analizará cómo, durante el primer franquismo, la prensa exhibió a Montes como el primer arquetipo cinematográfico femenino falangista.

El estudio, con una metodología propia de análisis históricos y fílmicos, plantea la hipótesis de que la transfiguración de Concepción Carro en Conchita Montes no alcanzó las expectativas gubernamentales, pese a la estrategia de comunicación y fílmica llevada a cabo, pues las disidencias entre la actriz y la *star* propuesta por el ideario de la dictadura eran excesivas.

LA CONVERSIÓN: DE CONCEPCIÓN CARRO A CONCHITA MONTES

El proceso de construcción de Conchita Montes en una *star* cosmopolita y elegante, una imagen de España sofisticada exportable al resto de Europa resulta del todo desconcertante, teniendo en cuenta que solo tres años antes Concepción Carro Alcaraz, verdadero nombre de la actriz, se declaraba liberal y republicana. No menos sorprendente es que su interpretación de heroína falangista en *Frente de Madrid* se financie gracias al acuerdo estatal firmado entre la dictadura española y la Italia fascista (Torreiro, 2009), con el objetivo de instituir un panorama cinematográfico instrumentalizado política e ideológicamente, a partir de coproducciones rodadas en los estudios Cinecittà y su posterior distribución en Latinoamérica.

La metamorfosis de la joven actriz se explica a través de una trayectoria vital verdaderamente intrincada. En 1934, Concepción Carro había

terminado la licenciatura de Derecho, colaboraba como reseñista de los estrenos de cine en el *Diario Madrid* (Montes, 1944) y un año después viajaba con una beca de ampliación de estudios al prestigioso Vassar College de Poughkeepsie del Estado de Nueva York (Piñón Varela, 2015: 324), para preparar su acceso al cuerpo diplomático. Su primer contacto directo con la industria del cine, aunque episódico y menor, se produce en un viaje vacacional al Hollywood más deslumbrante, junto a Edgar Neville (Gómez-Santos, 1962), su pareja sentimental y laboral en muchos proyectos. En la misma semana de su regreso a Madrid, se produce el estallido de la Guerra Civil. Conchita Montes abandona la zona republicana, se instala en Francia y pasa después a la zona nacional donde es detenida, en mayo de 1937, y conducida al Gobierno Civil de San Sebastián. Allí, permanecerá recluida durante un mes y medio, debido a una denuncia que señala su apoyo a la República (Torreiro, 2016: 263). Esta experiencia supone un punto de inflexión vital para la joven y comienza la construcción de un nuevo relato ideológico como garante de su supervivencia (Franco Torre, 2015: 137-138).

Tras unos angustiosos meses, surge la posibilidad de viajar a Roma como colaboradora en la labor preparatoria del guion de *Frente de Madrid*, también con Neville, guionista y director del filme (Montes, 1944). Neville había trabajado en los Altavoces de Guerra (Hernández-Francés León y Justo, 2020) y junto a Conchita Montes visitó el frente universitario. Este hecho ha pasado desapercibido para los historiadores hasta el momento, y únicamente aparece relatado por el militar Manuel Iglesias-Sarria:

> Un día llegaron varios periodistas a nuestra trinchera, entre ellos una mujer: Conchita Montes. Venía con ella Edgar Neville, sir Walter Starkie. [...] Después de contemplar la panorámica de la capital sitiada que les impresionó mucho, sobre todo a los americanos, volvimos atrás por el camino cubierto. [...] Empezaron a funcionar las ametralladoras y los morteros con cierta intensidad. [...] Conchita y Edgar, muy cerca de mí, se miraban muy serios, sin decir palabra. No había pánico en sus ojos. [...] Momentos después nos sentamos alrededor del fuego. [...] Edgar [...] bromeaba: "este cacao" nos lo habéis preparado vosotros, de acuerdo con los de enfrente para asustarnos (Iglesias-Sarria, 1987: 109-111).

Llegados a la capital italiana, los hermanos Bassoli (productores de la cinta) conocen a Conchita Montes y coinciden con el director en que su rostro es perfecto para interpretar a Carmen, el personaje femenino de la película (Aguilar y Cabrerizo, 2018). En el invierno de 1939, comienza el rodaje de *Frente de Madrid*, en doble versión hispano-italiana.

La actriz en ciernes conocía de primera mano las ventajas y las cargas de ser una actriz icónica. En Estados Unidos había sido testigo del funcionamiento de las *majors* y el mecanismo publicitario de promoción de las estrellas. Vio trabajar en primera persona a Bette Davis, Lesley Howard o Humphrey Bogart y entabló estrechas relaciones con figuras como Charles Chaplin, Mary Pickford o Douglas Fairbanks (Ríos Carratalá, 2007; Aguilar y Cabrerizo, 2018), quienes le mostraron la libertad que puede brindar el «poder de estrella» (Marshall, 1997), patente también en actrices como Greta Garbo o Norma Shearer (Bou, 2015: 37). Una característica, por otra parte, más frecuente en el *star system* europeo. Tal y como señala Ginnet Vicendeau, las estrellas del antiguo continente mantienen pese a su éxito maneras de producción más artesanales, una vinculación intensa con el teatro, y contratos con las compañías de menor duración, lo que se traduce

LA ACTRIZ EN CIERNES CONOCÍA DE PRIMERA MANO LAS VENTAJAS Y LAS CARGAS DE SER UNA ACTRIZ ICÓNICA. EN ESTADOS UNIDOS HABÍA SIDO TESTIGO DEL FUNCIONAMIENTO DE LAS *MAJORS* Y EL MECANISMO PUBLICITARIO DE PROMOCIÓN DE LAS ESTRELLAS

en un mayor control sobre su propia imagen y su libertad creativa (2013). Unas claves de las que Conchita Montes hará gala profesional y personalmente, al margen de la angosta visión del franquismo.

A sus veinticinco años, debuta junto a dos reconocidos actores, Rafael Rivelles para el público español y Fossco Giachetti para el italiano. Su presentación como heroína del Fascismo y la Falange, supone la clausura de su identidad anterior, al menos públicamente. Concepción Carro desaparece inmolando sus convicciones ideológicas y deja paso a la estrella, Conchita Montes. Es el tributo para sobrevivir y regresar al Madrid adorado de sus recuerdos, la ciudad que abandonó como sospechosa y a la que volverá como *star* del celuloide en la recién iniciada dictadura. La figurada conversión ideológica de Conchita Montes será su salvoconducto de futuro, pero al menos hasta mediados del año cuarenta, la sombra de su pasado republicano es motivo de vigilancia para el servicio secreto italiano, como sospechosa de colaborar para el «Intelligence Service» (Torreiro 2016: 399).

EL GLAMUR FRÁGIL DE CONCHITA MONTES

El estudio multimodal de la imagen de Conchita Montes como estrella, a través del arquetipo de heroína virginal propuesto en *Frente de Madrid*, revela una constante «heterodesignación» del lenguaje audiovisual, publicitario y periodístico (Rincón, 2014; Bernáldez, 2015). Un fenómeno naturalizado más allá del momento político concreto que acompañó la carrera de la actriz.

Frente de Madrid introduce un cambio fundamental respecto al relato en el que se basa, de idéntico título, escrito por Edgar Neville: el personaje femenino, Carmen, se desarrolla hasta alcanzar un protagonismo semejante al del papel masculino, núcleo absoluto de la acción en la trama novelada. Para la adaptación cinematográfica, Carmen se convierte en coprotagonista, y en la gran estrella del filme, si nos ceñimos al cuidado y atención con que se encuadran sus planos, e iluminan las secuencias donde aparece Conchita Montes. Sus primeros planos, inspirados en los de las estrellas clásicas norteamericanas de los años treinta, disparan su presencia y sobredimensionan una belleza frágil y glamurosa. La divinización enunciada por Morin (2005) se materializa en el rosto de Montes (imagen 1):

El protagonismo del personaje femenino es tan relevante, que en Italia el propio título de la película señalaba a la heroína como gran protagonista, *Carmen fra i rossi,* dejando al militar en segundo plano, al menos publicitariamente.

La inspiración en el repertorio de Hollywood toma su momento mágico en el instante que la

Imagen 1. Primeros planos de la actriz en *Frente de Madrid* (Edgard Neville, 1939)

Imagen 2. *El expreso de Shanghai* (Shanghai Express, Josef von Sternberg, 1932) y *Frente de Madrid* (Edgard Neville, 1939)

heroína fuma su último cigarrillo antes de morir, en un recuerdo a *El expreso de Shanghai* (Shanghai Express, Josef von Sternberg, 1932). Aunque son personajes femeninos diferentes, ambas se sacrifican en defensa de sus amados (Imagen 2). Pero, mientras que en la película de Hollywood «los protagonistas demuestran no fiarse el uno del otro; por ello, cuando llega el *happy ending*, Marlene Dietrich ironiza sobre esta imposición de la fábrica de sueños, construyendo un pomposo instante de felicidad que ofrece con máxima teatralidad» (Bou, 2015: 40), en *Frente de Madrid*, los personajes confían en ellos y es la inmolación trágica (e ideológica) la que se acompaña de esa «máxima teatralidad».

La película se sitúa en dos territorios de Madrid: la zona leal al bando republicano y en la pequeña franja ocupada por el ejército nacional en la Ciudad Universitaria. Aunque durante años se pensó que el largometraje se filmó en Roma íntegramente, al contemplar las imágenes se comprueba que los exteriores y las escenas de contienda se rodaron en las ruinas del Hospital Clínico y

Imagen 3. Planos de las ruinas del Hospital Clínico en *Frente de Madrid* (Edgard Neville, 1939)

en los restos de la pasarela de la muerte sobre el río Manzanares. Como detalla Pérez, las ruinas de la Ciudad Universitaria devinieron, para la propaganda del primer franquismo, en el «lugar de memoria» del régimen (Pérez, 2016: 42) (imagen 3).

El argumento narra la historia de un militar falangista, Javier (Alfredo, en la versión italiana), que tiene la orden de llegar al centro de la capital para entregar una información relevante a uno de sus dirigentes infiltrados. Conseguido su propósito, aprovecha este peligroso recorrido para visitar a Carmen, su prometida, una joven de familia acomodada que permanece, aparentemente contemplativa, en su residencia esperando la «liberación» de Madrid. Cuando intenta regresar a su puesto en el frente, una bomba destruye el túnel que comunica ambas zonas. Busca entonces ayuda en el quintacolumnista a quien entregó la documentación, este le envía a un club nocturno donde debe contactar con alguien desconocido, «una persona importante [...] la única que podría ayudarle a huir de Madrid». Javier descubre perplejo que el espía que puede ayudarle es Carmen, quien tras el disfraz de vendedora de cigarrillos sonsaca información a los milicianos comunistas para retransmitirla después desde una emisora clandestina ubicada en los camerinos del local. El asedio rojo agrava la situación, la joven organiza la rápida huida de su pareja y se entrega a su trágico destino permaneciendo al frente de la emisora hasta ser descubierta. Mientras, Javier ha logrado alcanzar su objetivo y, atónito, escucha desde una radio la voz de Carmen que narra su agónico final. En un intento de volver a rescatarla, cruza el campo de batalla donde es alcanzado por la metralla y muere junto a otro soldado enemigo rememorando sus recuerdos del Madrid donde crecieron. Carmen y Javier se reencuentran espiritualmente en un más allá desde donde contemplan con orgullo la España victoriosa por la que se sacrificaron.

El film se abre con el rostro de Conchita Montes vestida de novia, se gira a cámara, y su mirada ilumina el plano. Un largo *travelling* muestra una estancia lujosa, inundada por el sol con piano de cola incluido, donde el personaje no solo está narrando su historia personal, sino que sirve de vehículo para mostrar la felicidad de su entorno. Esta primera escena sitúa a Carmen y al resto de personajes, todos ellos afines al bando nacional, y muestra uno de los momentos más cómicos de la cinta, realizando una sutil crítica al ritual del matrimonio (imagen 4).

Imagen 4. *Travelling* de inicio y tres siguientes planos de *Frente de Madrid* (Edgard Neville, 1939)

Así, *Frente de Madrid* revisita el planteamiento de la mujer como alegoría de la tierra, *la patria feliz,* sugerida tradicionalmente desde diversas disciplinas artísticas, por su posibilidad de generar vida. La propuesta cinematográfica humaniza los acontecimientos acaecidos en Madrid, y los expresa emocionalmente a través del personaje de Carmen: primero la vivacidad y alegría de la capital republicana, después el sufrimiento generado por la violencia de la guerra, y finalmente el sacrificio mortal y de destrucción hacia la salvación.

La identificación de la protagonista femenina con Madrid, y no con la totalidad de España, está claramente marcada por el símbolo que supuso la ciudad como último resquicio de la República (junto a la región levantina), pero también por la devoción de la propia Conchita Montes por la capital: «Soy madrileña. Y mis padres también… y mis abuelos también. Tres generaciones de madrileños. ¿Verdad que no está mal?» (Tolcido, 1947). Y también la del mismo director de la cinta: «Se mezclan el cine y Madrid, que son los dos polos de mi fervor» (Fernández Barreira, 1945). Una pasión patente en el guion donde se propone el madrileñismo como vínculo por la paz por encima de las ideologías.

La propuesta del personaje femenino resulta novedosa. Carmen fusiona un comportamiento cotidiano, acorde con los estándares del contexto, con el activismo político y una capacidad extraordinaria como estratega, reflejando la «superpersonalidad» prototípica de las *stars* (Morin, 2005: 38). Gran parte de esta construcción del personaje se debe a la propia Conchita Montes, no tanto por su acreditación como coguionista en las fichas cinematográficas o por las declaraciones de la propia actriz —entendidas por los historiadores como una estratagema que excusaba la salida de Montes y Neville de España y una justificación pública de su posicionamiento ideológico— si no porque el papel se definió tomando como patrón la personalidad de la propia intérprete. Recordemos que, la hasta entonces Concepción Carro, debutaba sin formación ni experiencia escénica alguna. Así lo recordaba ella misma:

> La verdad es que la primera película no me costó ningún trabajo hacerla. Tenía frescura, espontaneidad; me dejé ir tal y como era. […] El personaje estaba muy vinculado con mi auténtica personalidad. Creo que estuve peor en la segunda película, porque ya no tenía esa espontaneidad y me faltaba, en cambio, la técnica de actriz […] que hay que ir adquiriéndola con el estudio y la práctica (Vizcaíno Casas, 1976: 71).

El citado testimonio personal de Conchita Montes sobre la preparación del papel explica el éxito posterior de su presentación cinematográfica. La inexperiencia solo se intuye en algunos aspectos de su estilo gestual. La «escritura a través de su cuerpo […] de lo que en verdad quiere decir el personaje», descrita por Gonzalo de Lucas (2018: 57), en referencia a otros trabajos de la intérprete, se irá conformando posteriormente con la experiencia. En las secuencias donde Montes protagoniza espacios de escucha más extensos, sin una acción muy concreta relacionada con su discurso, se deja ver cierta timidez gestual, más relacionada con la falta de técnica actoral y el vértigo de enfrentarse a la cámara por primera vez que con el carácter de su personaje. Su inexperiencia se intuye en alguna secuencia donde la actriz realiza reiteraciones expresivas, acariciando elementos de la escena (con el velo de novia, o un paño arrugado en la *cheka*, etcétera), durante los silencios de su personaje.

El citado testimonio personal de Conchita Montes, sobre la preparación del papel explica el éxito posterior de su presentación cinematográfica. Y es que Carmen es el trasunto de Conchita en lo que a su carácter se refiere: una mujer inteligente, moderna, arriesgada, dueña de sus decisiones, divertida y, en la esfera pública, legitimada por sus capacidades intelectuales en un mundo de hombres a los que trata de igual a igual.

LA AMBIVALENCIA DEL IDEARIO FEMENINO DE LA FALANGE Y SU REPRESENTACIÓN FÍLMICA

Frente de Madrid pone de manifiesto el adoctrinamiento del ideario del primer franquismo, cuando la influencia de la Falange era mayor, así esta propaganda distinguía las capacidades, cualidades y comportamientos humanos desde la dicotomía masculino/femenino: virilidad, fuerza e inteligencia frente a emoción, sensibilidad e intuición; pero que permitía salvedades en función del estatus social y las necesidades de la Patria. Por ello, las condiciones de entrega, sacrificio y abnegación consideradas femeninas se transforman en profundamente masculinas en lo referido al ámbito militar (Labanyi, 2009). De este modo lo explicaba José Antonio Primo de Rivera: «Ved mujeres, cómo hemos hecho virtud capital de una virtud, la abnegación, que es, sobre todo, vuestra. Ojalá lleguemos en ella a tanta altura. Ojalá lleguemos a ser en esto tan femeninos, que algún día podáis de veras considerarnos ¡hombres!» (Primo de Rivera, 1935).

El planteamiento falangista unifica los valores militares y femeninos, rompe puntualmente el binomio del género y justifica una «femineidad masculinizada». Igualmente aprueba el activismo de las mujeres en la esfera pública siempre y cuando sea en defensa de la causa patriótica. Bajo esta idea se amparaban las mandatarias de instituciones como la Sección Femenina, quienes redirigían a las mujeres hacia los hogares y la crianza, para convertirse en transmisoras principales de los valores de la Nueva España, mientras desempeñaban cargos públicos de poder (Enders, 1999). En cualquier caso, la sumisión de las mujeres se impondrá por partida doble, en favor de España y de la figura masculina: «Procura ser tú siempre la rueda del carro, y deja a quien deba ser tu gobierno. A ti ya no te corresponde la acción, anima a cumplirla» (Morcillo Gómez, 1988: 82), dictan algunas de las «recomendaciones» de la Sección Femenina de Falange. La relación de poder entre las personas se marca una vez más por la diferencia sexual (Scott, 2008).

El contrasentido se aprecia en los numerosos escritos de la dictadura que definen a la mujer como «un alma delicada» donde «deja huella todo cuanto toca» y a la que le conviene vivir a «cierta distancia de las personas y las cosas», al tiempo que enaltece su fortaleza para el sacrificio, «la independencia de la mujer fuerte ante el cumplimiento de su deber, que sacrifica su capricho a la voluntad de aquel que la llama» (Pastor i Homs, 1984: 34); o expresa su limitación cognitiva, «la mujer es intuitiva, en oposición al hombre que es preferiblemente discursivo» (Pastor i Homs, 1984: 31-34), mientras señala la necesidad de que disimulen sus capacidades intelectuales revistiéndolas de emocionalidad (Barrera, 2019). Una perversión que, según los estudios psicoanalíticos, consistía en que las mujeres actuasen con un rol pasivo y sumiso para complacer un deseo de control masculino, y a la vez negarlo, ya que la subordinación de las mujeres es fingida (Kaplan, 1991).

FRENTE DE MADRID PARECE ENCAJAR EN EL COMPLEJO MOLDE IDEOLÓGICO DEL PRIMER FRANQUISMO MOSTRANDO LA ÚNICA IGUALDAD DE GÉNERO PERMITIDA, LA DE LA SUMISIÓN Y EL ACTIVISMO POLÍTICO EN EL SERVICIO A LA PATRIA, COMO VALOR FEMENINO Y MILITAR

Frente de Madrid parece encajar en el complejo molde ideológico del primer franquismo mostrando la única igualdad de género permitida, la de la sumisión y el activismo político en el servicio a la Patria, como valor femenino y militar. Así, Javier y Carmen representan el valor heroico del mismo modo: «Yo lucho en este lado y tú luchas en el otro, pero luchamos por la misma causa», afirma ella. También el papel femenino, cumple la teoría de la perversión enunciada por Kaplan (1991): una

mujer educada, sensible, de modales impecables y frágil en apariencia, una mascarada que esconde a la espía, activista en las noches desde una emisora clandestina que finge una tercera personalidad haciéndose pasar por la simpática e ingenua vendedora de cigarrillos de un club. En definitiva, todas las actitudes feministas empuñadas por su protagonista, y como vimos, en gran parte marcadas para facilitar la interpretación de Conchita Montes, se justifican ideológicamente con las palabras de Carmen en el film: «En esta guerra todos tenemos que hacer sacrificios..., y si es necesario también tenemos que arriesgar la vida. [...] Hoy en día también es así para las mujeres».

Como vemos existía un doble discurso que se justificaba según variaba el contexto. Aun así, algunas pautas eran bastante claras: la ausencia de protagonismo, «No busques destacar tu personalidad, ayuda a que sea otro el que sobresalga» (Morcillo Gómez, 1988: 82); o la imposibilidad de participar en el conflicto armado, pues la violencia explícita estaba ligada a la dicotomía simbólica de lo masculino (Barrera, 2019). En esta línea, cabe destacar el estereotipo femenino de «la miliciana», desarrollado en los años previos a la contienda, por el humor gráfico y la prensa más conservadora, donde se ridiculizaba a las militares asignándoles atributos considerados tradicionalmente masculinos. En *Frente de Madrid*, el personaje de miliciana forma parte de la cúpula del ejército rojo, y es interpretada por una mujer corpulenta, caracterizada de forma desaliñada, y con un discurso brusco y desagradable.

LA IMAGEN INTERTEXTUAL Y POLISÉMICA DE CONCHITA MONTES COMO *STAR*

Una vez aprobada la realización de la película, la maquinaria mediática de los totalitarismos se ponía en marcha para esculpir una estrella. El 25 de noviembre de 1939, con el filme aún en proceso, Conchita Montes ocupaba la portada de la revista italiana *Cinema*, dirigida por Vittorio Mussolini, hijo del dictador (imagen 5). En España, el 30 de marzo de 1940, la revista *RadioCinema* anuncia con un reportaje fotográfico a doble página la llegada de una nueva y esperada actriz, «una gentil estrella, que siendo nuestra, esencialmente nuestra, puede ambicionar la alta comedia que conquiste definitivamente las pantallas del Mundo». La publicación destaca la distinta idiosincrasia de la nueva *star*, cultivada y selecta, alejada de todo lo hasta ahora conocido. El 23 de marzo, se estrena en España *Frente de Madrid* y, en el mismo mes, *Carmen fra i rossi* en Italia, donde tendrá una buena acogida (Fernández de Córdoba, 1940). La versión italiana se dobla al alemán y se rebautiza como *In der roten Hölle/En el infierno rojo*, consiguiendo una gran aceptación durante enero de 1943 (*Primer Plano,* 1943). Entre la crítica germana se destaca la interpretación la «heroína trágica»: «Weiblichen Hauptrollen, gewinnt unser Herz durch ihre graziöse Schönheit und die Beseeltheit ihres Ausdrucks» [se ganó nuestros corazones a través de su elegante belleza y la conmoción de sus expresiones] (Herzberg, 1942), y en España la prensa mantiene posturas discordantes, más motivadas por ajustes gubernamentales internos en los inicios de la dictadura, que por su trabajo en el largometraje. Algunos reseñistas consideran el retrato del Madrid ocupado por el ejército rojo excesivamente amable, mientras otros, defienden *Frente de Madrid* como el inicio de un nuevo cine de sello español promovido por el Estado. Uno de los redactores, de reconocida altura intelectual y peso específico dentro del nuevo *statu quo*, destaca la encomiable presentación de Conchita Montes en una actuación llena de «sencillez atractiva» alejada de la teatralidad, en una película que ofrece «jugosas enseñanzas» (Fernández Flórez, 1940: 6). Al tiempo, publicaciones especializadas muestran a la actriz como «la revelación femenina del cine español, [...] se consagra como la primera estrella cinematográfica (todo en ella es arte, naturalidad y belleza)» (*RadioCinema*, 1940) (imagen 5).

La presentación publicitaria de Conchita Montes como «la novia ingenua del Cinema español» dista considerablemente de la esencia del personaje en la película. Los comentarios en la prensa ponen el acento en la vida sentimental del personaje femenino obviando su desempeño en el filme. Como vimos, Carmen decide sobre su destino, prioriza su labor de espía, resuelve de forma independiente, y no vive el noviazgo desde la subordinación, un concepto muy alejado del proyecto cinematográfico Nacional que pretendió naturalizar la tutela emocional de las mujeres y la pérdida de sus derechos. Idéntica discordancia se produce entre la cartelería de *Frente de Madrid* y el papel interpretado por Montes en la película. Tanto las ilustraciones como las fotografías promocionales de España, Alemania e Italia, insisten en presentar una mujer contemplativa, lejana, omnipresente o, por momentos, en actitudes sugerentes, pero siempre al margen del activismo ideológico protagonizado por la actriz (imagen 6).

LA PRESENTACIÓN PUBLICITARIA DE CONCHITA MONTES COMO «LA NOVIA INGENUA DEL CINEMA ESPAÑOL» DISTA CONSIDERABLEMENTE DE LA ESENCIA DEL PERSONAJE EN LA PELÍCULA. LOS COMENTARIOS EN LA PRENSA PONEN EL ACENTO EN LA VIDA SENTIMENTAL DEL PERSONAJE FEMENINO OBVIANDO SU DESEMPEÑO EN EL FILME

De la misma forma, el montaje fotográfico que utilizó Hispania Tobbis (imagen 7), de autor desconocido, muestra a la protagonista como un obje-

Imagen 5. Reportaje *RadioCinema* nº 49, 30 marzo 1940 y *Cinema* nº 82, 25 de noviembre 1939

Imagen 6. Carteles de la película en España, Italia y Alemania

to de deseo (dormida y contemplada, y en actitud insinuante), dejando en un tamaño mucho menor su imagen más gallarda con el que será su disfraz de espía.

La contradicción entre la imagen de Conchita Montes en los carteles, con una figura hierática y distante, y la interpretación del personaje activo, resuelto y alegre, refleja el interés del Nuevo Estado en ubicar a las mujeres en unos modos y espacios concretos.

El aparato ideológico del franquismo conocía el poder aleccionador del celuloide —y de la prensa cinematográfica—, y su capacidad como transmisora de conocimientos, emociones y valores, sin embargo, mostró las producciones cinematográficas como un artificio neutral, como un reflejo de la realidad.

A MODO DE CONCLUSIONES, LOS LÍMITES ENTRE PERSONAJE, ESTRELLA Y ACTRIZ

La suma de los distintos discursos mediáticos —y su análisis multimodal— resultan necesarios para la construcción de una estrella (Dyer, 1979: 60). Desde las críticas cinematográficas a las entrevistas radiofónicas, intentaron encajar a Conchita

Imagen 7. Montaje fotográfico del catálogo de la distribuidora Hispania Tobbis

LAS DIFERENCIAS ENTRE LA IMAGEN PROYECTADA EN LA PANTALLA Y LA PROPIA CONCHITA MONTES MOSTRABA UNA *STAR* POLISÉMICA, LO QUE PERMITIÓ AL PÚBLICO PERCIBIR OTROS SIGNIFICADOS, O REALIZAR DISTINTAS INTERPRETACIONES, DESVIADAS DE LOS HERMÉTICOS ARQUETIPOS

Montes en un paradigma de femineidad nacional, en instrumento para la transmisión de valores del Régimen. Una tarea compleja según rezaban, al poco tiempo, la revistas *Primer Plano* o *Cámara*: «Conchita Montes no es ingenua, ni vampiresa, posee una extensa cultura y es una experta coleccionadora de antigüedades» (Demaris, 1944), o «habla nada menos que cuatro idiomas, hace poco deporte, no monta a caballo, ni tiene flor favorita que se le conozca» (Cámara, 1941). Ciertamente, la joven actriz rompía los estándares de la época, personal y profesionalmente: abogada, escritora, y más adelante, guionista, traductora, empresaria y primera actriz de su propia compañía teatral[1], renunciará al matrimonio y a la maternidad centrándose en su carrera actoral.

Tampoco ayudará a la construcción del personaje público, pretendido por el Régimen, el rechazo de la actriz al escrutinio periodístico: «Yo no soy reacia a la prensa, pero quiero ser sincera, y lo soy. Por otra parte, tengo, no timidez, sino pudor, y no me gusta contar mi intimidad porque me parece que esa sí que es absolutamente mía» (Carabias, 1954). Su identidad quedaba muy lejos de cualquier modelo oficial, lo que generaba incomodidad entre los intelectuales: «Agradecería uno que fuera una sola cosa: mujer-mujer, o actriz-actriz, o escritora-escritora, o universitaria-universitaria» (González-Ruano, 2004: 519). Resulta imposible no fijarse en la redacción del escritor cuando explicita la preferencia de que Montes sea una sola «cosa», y entre esas «cosas» está la opción de ser mujer. El humor ayudó a Conchita Montes a disolver estas tensiones que generaba la distancia entre la norma y su libertad, entre el personaje y su persona, burlándose del contenido de las entrevistas, o imitando lo absurdo de los halagos que le hacía la prensa: «¡Monísima la chica, monísima! Ella canta, ella baila, ella escribe, ella guisa... ¡Y si la vierais coser! ... ¡Una monada de criatura!» (Carabias, 1954). Un breve reflejo del momento en el que la actriz lidió con el contexto para mantener sus convicciones y sentires.

Concluyendo, podemos decir que las diferencias entre la imagen proyectada en la pantalla y la propia Conchita Montes mostraba una *star* polisémica, lo que permitió al público percibir otros significados, o realizar distintas interpretaciones, desviadas de los herméticos arquetipos. Tal y como avanzó David Marshall (1997), las disidencias entre el personaje y la persona se negocian y resuelven a favor del paradigma propuesto. Los medios trataron de silenciar o, al menos, modular sus modos de vida y actitudes. Una realidad, por otra parte, que daba cuenta de la doble moral del totalitarismo.

Los roles inculcados sistemáticamente por el régimen franquista, como parte consustancial de la realización de las mujeres, e interpretados en ocasiones por Conchita Montes, también sembraron la duda en ella misma. Ya finalizada la dictadura, la actriz reflexionaba de este modo: «Cuando no estoy en el escenario me siento en el exilio, un exilio sin plazo, y entonces todo es tiempo, no libre, sino muerto [...] pero entonces la conciencia me atormenta, me acusa, porque no me dedico a todas esas cosas que no sé si me importan, pero deberían importarme: aprender a guisar bien, arreglar ese último cajón siempre desordenado y tantas cosas quizá útiles» (Montes, 1980). La frase de Edgar Morin toma aquí todo su sentido, «La estrella no es únicamente una actriz. Sus personajes no son únicamente personajes. Los personajes del film contaminan a las estrellas. Recíprocamente, la estrella contamina a sus personas» (Morin, 1973: 35). ■

NOTAS

* Este artículo surge de la actividad del proyecto titulado *La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico*. Acrónimo: FICMATURCM. Ref: H2019/HUM5788.

1 Conchita Montes (1914-1994) fue actriz en 22 películas, ocho producciones televisivas y 56 obras teatrales, traductora y adaptadora de 23 libretos, empresaria teatral, guionista, presentadora de televisión, directora de teatro, redactora cinematográfica en el *Diario Madrid*, colaboradora en la revista *La Codorniz* y en otros medios periodísticos como *Vértice*, o el diario *ABC*, entre otros. En 1989 recibió la Medalla de Oro al Mérito a las Bellas Artes como reconocimiento a su carrera profesional.

REFERENCIAS

ABC (1942, 4 de abril). La muchacha de Moscú. *ABC*, 6.

Aguilar, S., Cabrerizo, F. (2021). *Conchita Montes. Una mujer frente al espejo*. Madrid: Bala perdida.

Álvarez Rodrigo, A. (2019). Las estrellas cinematográficas durante el franquismo desde una perspectiva de género. En I. Escobedo y H. Kurdelsku (Eds.), *Experiencias en común* (pp.26-45). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Barrera, B. (2019). *La Sección Femenina, 1934-1977: Historia de una tutela emocional*. Madrid: Alianza Editorial.

Benet, V. J. (2017). Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes. *Cinema Comparative*, *5*(10) 26-35.

Bou, N. (2015). La modernidad desde el clasicismo: el cuerpo de Marlene Dietrich en las películas de Josef von Sternberg. *L´Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, *19*, 36-42.

Babington, B. (2001). *British Stars and Stardom*. Manchester: Manchester University Press.

Cámara (1941, diciembre). Nuestra portada. *Cámara*, 3.

Carabias, J. (1954, 4 de febrero). Frente al espejo del camerino, *ABC*, 4-5.

Cinema (1939, 25 de noviembre). Portada. *Cinema, 82*.

De Lucas, G. (2018). Erótica de los gestos: Conchita Montes. En N. Bou y X. Pérez (Eds.), *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania (1939-1945)* (pp. 55-67). Madrid: Cátedra.

Demaris, S. (1943, 21 de marzo). Sección Estrellas sin Maquillaje. Conchita Montes no es ingenua, ni vampiresa, posee una extensa cultura y es una experta coleccionadora de antigüedades. *Primer Plano, 127*.

Dyer, R. (1979). *Stars*. Londres: British Film Institute.

Dyer, R. (1987). *Heavenly Bodies: Films Stars and Society*. Londres: Macmillian.

Enders, V. L. (1999). Problematic Portraits: The Ambiguous Role of the Sección Femenina of the Falange. En V. L. Enders y P. Beth Radcliff (Coords). *Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain* (pp.375-97). Nueva York: State University of New York Press.

Gámez Fuentes, M. J. (1997). «La angustia de tu corazón de mujer compénsala con la serenidad de que ayudas a salvar a España»: una aproximación al discurso franquista sobre la femineidad. *Lectora: revista de dones i textualitat*, *3*, 105-116.

Fernández Barreira, D. (1945, 1 de abril). El director y su estilo: Edgar Neville va a hacer *Domingo de Carnaval*. *Primer Plano, 233*.

Fernández de Córdoba, F. (1940, 29 de febrero). «¡He hablado con el Duce!». *RadioCinema, 47*.

Fernández Flórez, W. (1940, 4 de abril). En esta película… *ABC*.

Franco Torre, C. (2015). Edgar Neville: Duende y misterio de un cineasta español. Santander: Shangrila/Textos Aparte

Gaffney J., Holmes, D. (2007). *Stardom in Theory and Context*. En J. Gaffney y D. Holmes (Eds.), *Stardom in Postwar France* (pp. 7-25). Londres/Nueva York: Berghan.

Gómez Santos, M. (1962, 4 de abril). Conchita Montes cuenta su vida (2). *Pueblo*.

González-Ruano, C. (2004). *Diario íntimo (1951-1965)*. Madrid: Visor Libros.

Hernández-Francés León, B., Justo, R. (2020). ¡Atención, Madrid! Edgar Neville en la Compañía de Radio y Propaganda del frente de Madrid a través de sus diarios.

Área Abierta, *20*(3), 273-300. https://doi.org/10.5209/arab.68998

Herzberg, G. (1942, 18 de noviembre). In der rote Hölle/ Astor. *Film Kurier*, *271*.

Iglesias-Sarria, M. (1987). *Mi suerte dijo sí*. Madrid: Editorial San Martín. Kaplan, L. J. (1991). *Female Perversions*. Londres: Penguin.

Kuhn, A. (2002). *An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory*. Londres: I.B. Tauris.

Labanyi, J. (2002). Historia y mujer en el cine del primer franquismo. *Secuencias: Revista de historia del cine*, *15*, 42-59.

Labanyi, J. (2009). La apropiación estratégica de la entrega femenina: identificaciones transgenéricas en la obra de algunas militantes falangistas femeninas. *I/C- Revista Científica de Información y Comunicación*, *6*, 489-426. http://dx.doi.org/IC.2009.01.19

Marshall, P. D. (1997). Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture. Minneapolis and London: University of Minnesota.

Montes, C. (1944, octubre). Conchita Montes y su vida en un guion rápido. *Primer Plano*, *210*.

Montes, C. (1980, 27 de abril). El tiempo libre de… *Los Domingos de ABC*, 2.

Morcillo Gómez, A. (1988). Feminismo y lucha política durante la II República y la Guerra Civil. En P. Folguera, (Ed.). *El feminismo en España: dos siglos de historia* (pp. 57-84). Madrid: Editorial Pablo Iglesias.

Morin, E. (2005). *The Stars*. Mineápolis y Londres: University of Minnesota Press.

Pastor i Homs, M. I. (1984). *La educación femenina en la posguerra (1939-1945)*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Mujer.

Pérez, L. (2016). Paseo por una guerra antigua (Juan Antonio Bardem, 1948-49): una contramemoria de la Guerra Civil. *Área Abierta*, *16*(2), 41-53. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2016.v16.n2.52065

Piñón Varela, P. (2015). *Go West Young Woman! Redes trasatlánticas e internacionalismo cultural. Las mujeres como protagonistas del intercambio académico entre España y los Estados Unidos (1919-1939)* [Tesis doctoral, UNED].

Primer Plano (1943, 30 de enero). Éxito de *Frente de Madrid* en Alemania. *Primer Plano*, *120*.

Primo de Rivera, J. A. (1935). *Palabras a la mujer*. Biblioteca Nacional cat. V/Ca 8899-5.

RadioCinema (1940, 30 de marzo). LA NOVIA. *RadioCinema,* 49.

Ríos Carratalá, J. A. (2007). *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: del Hollywood al Madrid de la posguerra*. Barcelona: Editorial Ariel.

Rincón, A. (2014). *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Santiago de Compostela: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales/Universidad de Santiago de Compostela.

Roda, F. (1985, 23 de octubre). Conchita Montes: El encanto de un estilo. *La Vanguardia* .

Soila, T. (2009). *Stellar Encounters: Stardom in Popular European Cinema*. New Barnet, Herts: John Libbey.

Smith, M. (1995). *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Oxford University Press.

Tolcido, A. (1947, 1 de agosto). Biografía en imágenes. Conchita Montes a través de unos recuerdos gráficos. *Cámara, 110*.

Torreiro Gómez, C. (2016). *Continuidades y rupturas: Edgar Neville, entre República y primer franquismo (1931-1945)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Torreiro Gómez, C. (2009). Un huésped poco deseable. Edgar Neville en Roma. *Secuencias: revista de historia del cine, 29*, 77-87.

Vizcaíno Casas, F. (1976). *Café y copa con los famosos*. Madrid: Sedmay.

LA EXPRESIÓN DRAMÁTICA EN *FRENTE DE MADRID*: CONCHITA MONTES, EL PRIMER ARQUETIPO FEMENINO DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Resumen

El presente artículo estudia la creación del arquetipo de heroína virginal del nacionalcatolicismo encarnado por Conchita Montes en el film *Frente de Madrid*, primera película del cine de cruzada estrenada tras el triunfo de la dictadura franquista. Los diferentes discursos mediáticos colaboraron en la creación de una *star* cosmopolita y sofisticada, que personalizaba los valores nacionales y las perversas ambivalencias falangistas, en lo que a construcción del género se refiere. No obstante, la distancia entre el personaje público y la actriz mostraba una imagen polisémica, lo que permitió al público percibir otros significados y realizar distintas interpretaciones, más allá de los herméticos arquetipos impuestos por el Nuevo Estado.

Palabras clave

Conchita Montes; Arquetipo femenino; *Star system* español; Heroína virginal; Estilo gestual; *Frente de Madrid;* Madrid.

Autores

Gema Fernández-Hoya (Madrid, 1972) es doctora en Historia, Teoría y Estética Cinematográfica (UCM) y licenciada en Arte Dramático (RESAD). Profesora de la Universidad Complutense de Madrid en el Máster Perspectiva de Género en las Industrias Culturales, y en las asignaturas de Dirección de Actores e Historia del Cine Español. Además es investigadora en el grupo de investigación sobre estudios cinematográficos ESCINE. Contacto: gemafern@ucm.es.

Luis Deltell Escolar (Madrid, 1977) es profesor Titular de Dirección Cinematográfica en la Universidad Complutense de Madrid. Codirige el grupo de investigación sobre estudios cinematográficos ESCINE y es, además, cineasta. Contacto: ldeltell@ucm.es.

Referencia de este artículo

Fernández-Hoya, G, Deltell Escolar, L. (2021). La expresión dramática en *Frente de Madrid*: Conchita Montes, el primer arquetipo femenino de la Guerra Civil Española. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *32*, 35-50.

DRAMATIC EXPRESSION IN *FRENTE DE MADRID*: CONCHITA MONTES, THE FIRST FEMININE ARCHETYPE OF THE SPANISH CIVIL WAR

Abstract

This article studies the creation of National Catholicism's virgin heroine archetype embodied by Conchita Montes in the film Frente de Madrid, the first of what might be termed 'the crusade' genre, released after the triumph of Franco's dictatorship. Different elements of the media contrived to create a cosmopolitan and sophisticated star who would personify both Spanish national values and the perverse ambivalence of Falangist ideology inherent in its construction of gender. Nevertheless, the contrast between the public person and the actress herself constituted a polysemic image that offered the public multiple meanings and interpretations beyond the hermetic archetypes imposed by Franco's 'New State'.

Key words

Conchita Montes; Female Archetype; Spanish Star System; Virgin Heroine; Gestural Style; *Frente de Madrid;* Madrid.

Authors

Gema Fernández-Hoya (Madrid, 1972) holds a PhD in Cinematographic history, theory, and aesthetics (UCM), and graduated in Dramatic Art (RESAD). As a professor at the Complutense University, Madrid, she teaches on the Gender Perspectives in Cultural Industries master's program, as well as the subjects of Film Direction and History of Spanish Cinema. She is a researcher with the ESCINE film research group. Contact: gemafern@ucm.es.

Luis Deltell Escolar (Madrid, 1977) is a senior professor of Film Directing at Madrid Complutense University. He is the co-chairman of the ESCINE film research group and is also a filmmaker. Contact: ldeltell@ucm.es.

Article reference

Fernández-Hoya, G, Deltell Escolar, L. (2021).Dramatic expression in *Frente de Madrid*: Conchita Montes, the first feminine archetype of the Spanish Civil War. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *32*, 35-50.

Edita / Published by

associació cinefòrum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

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

INFLUENCIA DEL CINE NORTEAMERICANO EN LA PERFORMANCE DE LA *FEMME FATALE* DEL CINE CRIMINAL ESPAÑOL DE LOS AÑOS CINCUENTA*

NURIA CANCELA

INTRODUCCIÓN

El arquetipo cinematográfico de la *femme fatale*, con antecedentes en la vampiresa surgida en el periodo silente, hace su aparición y alcanza su máximo esplendor en el *film noir* norteamericano. La mujer fatal en pantalla se caracteriza por una combinación de seducción y ambición. Esta figura femenina es activa, inteligente y destructiva mediante un poder relacionado con su cuerpo y sexualidad (Place, 1978). Se relaciona con el crimen, la fatalidad y el fingimiento. Como indica Álvarez López (2006: 70), fatales en el cine eran aquellas que con su seducción convencían —o engañaban— a los hombres para conseguir sus propios fines, generalmente de carácter económico. Empero, la mujer fatal en la pantalla ha sido tratada normalmente desde una perspectiva misógina, deparándole un castigo final en cada film para incidir en el carácter negativo de este tipo de feminidad. De hecho, como indica Place (1978), este tipo de personaje se opone en el *film noir* hollywoodiense al de mujer nodriza —o *nurturing woman*—, la cual es portadora de todas las virtudes femeninas de la época.

En el cine español del franquismo, debido a un régimen de censura que perseguía la expresión de todo tipo de comportamiento contrario a la moral católica, se diría casi imposible la presencia de la *femme fatale* como arquetipo recurrente. Desde *Primer Plano,* principal propagadora de las ideas del Régimen en relación al cine, prácticamente nunca se mencionó la existencia de este modelo de mujer en clave española. El arquetipo se asociaba eventualmente a actrices extranjeras, pero para referirse a las del propio país se hablaba a veces de «vampiresas», un término de connotaciones pretéritas, previo al cine de posguerra: como si el cine nacional no pudiera desarrollar una «fatalidad» femenina en clave contemporánea[1]. Sin embargo, y aunque el concepto de «femme fatale» en clave hispánica parece borrado de las revistas de la época, la eclosión, a inicios de los años cincuenta, del

llamado cine criminal español[2] posibilitó de una manera reiterada dicha tipología femenina. Este género se inicia en España con dos films clave: *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950) y *Apartado de correos 1001* (Julio Salvador, 1950); y se extiende hasta mediados de los años 60. El género en España partió claramente del modelo del *film noir* hollywoodiense. De ahí que ambas cinematografías compartan características comunes: presencia del crimen, la violencia y la muerte; fuerte influencia del realismo, el expresionismo y el psicoanálisis y un desarrollo de la acción que busca la angustia progresiva del público (Medina de la Viña, 2000).

Diversos estudiosos y estudiosas (Labanyi, Lázaro-Reboll y Rodríguez Ortega, 2013; Rodríguez Fuentes, 2011; Sánchez Barba, 2007; Medina de la Viña, 2000; Benet, 2012) han subrayado numerosas coincidencias entre películas criminales de una y otra cinematografía, pero también algunas especificidades dentro del cine español regido por su propia censura, como puede ser, según señala Sánchez Barba (2007), la atenuación de la ambigüedad moral, la exaltación de las fuerzas policiales o la ausencia de investigadores privados. Sin embargo, la influencia en uno de los arquetipos canónicos de este género, la mujer fatal, prácticamente no ha sido estudiada. Si bien Sánchez Barba (2007) adelanta que la presentación estilística, expresiva y visual de la mujer-araña española es propia de la mujer-araña norteamericana, apenas entra en su estudio; de la misma forma, Sánchez Martín (2012) subraya esta influencia, pero centra su atención en las cuestiones narrativas y no en las figurativas. Medina de la Viña (2000), al contrario que estos autores, considera que, salvo contadas excepciones, en el cine español no encontramos auténticas mujeres pérfidas como las *femme fatale* hollywoodienses.

El objetivo principal de este artículo es analizar el arquetipo de la *femme fatale* española desde la actuación de las actrices que se atrevieron a encarnarlo. Para ello, nos situamos en la corriente de los *star studies*, que reivindica el estudio de las formas de actuación de actrices y actores. Esta reivindicación es una constante en autores como Dyer (1979), Naremore (1988) o Drake (2006), y ha permitido que estudiosas contemporáneas como Hollinger (2006) expresen incluso la necesidad de tratar a las actrices como autoras de la puesta en escena interpretativa. No obstante, el enfoque que adoptamos se centra particularmente, y siguiendo a De Cordova (1986) y Peberdy (2013), en la corriente que relaciona los *star studies* con el sistema de géneros cinematográficos, tal como ha sido abordado también por Gledhill (1991) y Britton (1991). Peberdy (2013) recupera esta línea de investigación, centrándose en el *film noir* norteamericano, e interesándose por las formas de actuación que se relacionan con algunas inquietudes de los estudios culturales. De hecho, asegura que «es necesario pasar de una definición de la interpretación como únicamente el conjunto de los movimientos y gestos del actor, a considerar la interacción entre las acciones, la diégesis y el contexto social»[3] (Peberdy, 2013: 332). Por ello, propone y analiza tres tipos de interpretación que se dan simultáneamente en este género cinematográfico: la *screen performance* —interpretación en pantalla—, la *diegetic performance* —interpretación diegética— y la *social performance* —interpretación social—. Partiendo de dicha categorización, el presente artículo se propone abordar la actuación de las actrices que encarnaron el arquetipo de la *femme fatale* en el cine criminal español de los años cincuenta, mediante una minuciosa comparativa que demuestre hasta qué punto el influjo del cine de Hollywood llegó también a las formulaciones interpretativas de las actrices españolas.

SCREEN PERFORMANCE: ENTRE LA CONTENCIÓN Y EL EXPRESIONISMO

Peberdy (2013) caracteriza, en primera instancia, la interpretación en el *film noir* como contenida, siguiendo a Hirsch (1981) y De Cordova (1986). El primero considera que las actrices y actores del *film noir* presentan una interpretación absolutamente

Figura 1. *Perdición* (Double Indemnity, Billy Wilder, 1944), *Que el cielo la juzgue* (Leave Her to Heaven, John M. Stahl, 1945), *Retorno al pasado* (Out of the Past, Jacques Tourneur, 1947), *No dispares contra mí* (José María Nunes, 1961), *¿Pena de muerte?* (Josep Maria Font, 1961), *A sangre fría* (Juan Bosch, 1959).

estilizada, sonámbula y con una presencia glacial. El segundo argumenta que la interpretación contenida de este género es opuesta a la «performance como expresión» propia del melodrama. Peberdy (2013) analiza como contenidas las interpretaciones de actores masculinos como Alan Ladd, Humphrey Bogart o Robert Mitchum. La autora no menciona ningún ejemplo femenino de gestualidad contenida, pero hay que advertir que las actrices que encarnan el arquetipo de la *femme fatale* mantienen, en momentos tan significativos como cuando perpetran sus asesinatos, una idéntica contención: tan exagerada es su inexpresividad que podría parecer antinatural, contraria al canon clásico.

En el cine negro norteamericano, nos encontramos con ejemplos paradigmáticos como el de Ellen (Gene Tierney) en *Que el cielo la juzgue* (Leave Her to Heaven, Stahl, 1945). En la escena del ahogamiento de su cuñado, Ellen se muestra impávida, sin expresión alguna, ante la muerte del muchacho. Como indica Bou (2006: 22), «parece que la paciente Ellen haya estado esperando este momento, y hasta se diría que hunde al muchacho con la mirada». Caso similar es el de Jean Simmons como Diane Tremayne en *Cara de ángel* (Angel Face, Preminger, 1952) quien, mientras se produce el asesinato de su madrastra, preparado por ella previamente, toca el piano de manera absolutamente impertérrita, sin un mínimo cambio en su semblante. En la misma línea, cuando la mujer fatal empuña un arma, muy a menudo su rostro permanece imperturbable, endereza el cuerpo de forma serena y apunta a la víctima sin temblarle el pulso, tal y como ocurre con Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) en *Perdición* (Double Indemnity, Billy Wilder, 1944), con Annie Laurie Starr (Peggy Cummins) en *El demonio de las armas* (Gun Crazy, Joseph H. Lewis, 1950) o con Kathie Moffat (Jane Greer) en *Retorno al pasado* (Out of the Past, Jacques Tourneur, 1947).

En la búsqueda de estos momentos de extrema violencia en la *femme fatale* española, encontramos la misma contención interpretativa: Lina (Mireille Darc) en *¿Pena de muerte?* (Josep María Fort, 1961), Lucile (Lucile Saint-Simon) en *No dispares contra mí* (José María Nunes, 1961) e Isabel (Gisia Paradís) en *A sangre fría* (Juan Bosch, 1959) sujetan el arma para cometer sus asesinatos con total imperturbabilidad. Solamente un pestañeo en el momento del disparo en el caso de Lucile. Un tranquilo abrir y cerrar los ojos mientras observa el cuerpo caído, al que cree asesinado y al que se acerca a dar un beso necrófilo. De nuevo, como en el caso de Ellen/Tierney en *Que el cielo la juzgue*, la larga duración del plano sobre la quietud del rostro enfatiza esa interpretación como antinatural. En otros casos, como el de Isabel (Gisia Paradís) en *A sangre fría*, se da esta contención mientras

sujeta el arma, aunque en un forcejeo finalmente ella sea la asesinada (Figura 1). Caso semejante al de Kathie/Greer en *Retorno al pasado* lo presenta Eva (Honor Blackman) en *Manchas de sangre en la luna* (Edward Dein y Luis Marquina, 1952), cuyo disparo a su antiguo amante —y chantajista— no es percibido por su actual pareja presente en el lugar del crimen, hasta que escucha el sonido del cañón. Esto se debe a la absoluta contención de la misma cuando perpetra el asesinato encontrándose ya moribunda. Similar es la imperturbabilidad que Isabel (Nani Fernández) presenta en su rostro cuando dispara a su amante a través de una mirilla en *¿Crimen imposible?* (César Fernández Ardavín, 1954). Con gran calma e inmovilidad, observa tras la puerta, levanta su pistola, apunta entre los barrotes y dispara. Miradas sostenidas en el tiempo que sentencian la desgracia de sus compañeros.

Pero esta contención, como Peberdy (2013) indica, se acompaña en ciertos momentos de gestos explosivos y expresionistas. Para su teorización sigue como referentes a Schrader (1972) y Porfirio (1976), quienes consideran que el cine negro combina expresionismo con realismo. Y es que la mayoría de las interpretaciones adscritas al género presentan una interpretación contrastada entre la *interiority* (interioridad) y el *exterior emotionalism* (emocionalidad exterior). En su emocionalidad exterior, la *femme fatale* muestra su angustia, en muchas ocasiones en soledad. Tenemos así puntuales ejemplos de mujeres fatales que, de manera desesperada, desencajan sus mandíbulas, se llevan

Figura 2. Emocionalidad exterior: Jane Greer en *Retorno al pasado* (Out of the Past, Jacques Tourneur, 1947), Gloria Swanson en *El crepúsculo de los dioses* (Sunset Boulevard, Billy Wilder, 1950), Lana Turner en *El cartero siempre llama dos veces* (The Postman Always Rings Twice, Tay Garnett, 1943), Honor Blackman en *Manchas de sangre en la luna* (Edward Dein y Luis Marquina, 1952), Malila Sandoval en *Llama un tal Esteban* (Pedro L. Ramírez, 1960), Emma Penella en *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955), Laya Raki en *Camino cortado* (Ignacio F. Iquino, 1955), Monsterrat Salvador en *Distrito quinto* (Julio Coll, 1958) y Nani Fernández en *¿Crimen imposible?* (César Fernández Ardavín, 1954)

Figura 3. Emocionalidad exterior y sentimiento de culpa: Joan Crawford en *Miedo súbito* (Sudden Fear, David Miller, 1952), Rosita Fornés en *Palmer ha muerto* (Juan Fortuny, 1962) y María Félix en *La corona negra* (Luis Saslavsky, 1951)

las manos a la cabeza y abren los ojos desorbitadamente como reflejo fiel de la ansiedad sentida (Figura 2).

Peberdy (2013: 324) analiza como paradigmática por su emocionalidad exterior a Myra Hudson (Joan Crawford) en *Miedo súbito* (Sudden Fear, David Miller, 1952), dado que, con sus gestos explosivos, «cubre el espectro interpretativo desde la subestimación sutil hasta la paranoia y locura manifiesta»[4]. En el cine español, encontramos esta gama gestual contrastada en el personaje de María Félix en *La corona negra* (Luis Saslavsky, 1951). Pese a ser una *femme fatale* canónica en su contención, a lo largo del metraje presenta múltiples gestos expresivos, como llevarse las manos a la cabeza a causa de un mal sueño. El culmen de su emocionalidad exterior se da con el gesto final del film: su pesadilla se ha cumplido y, con un grito desesperado, con manos como garras que se tapan la cara, el espectador o espectadora asume que solo es posible un final para ella: la locura (Figura 3). Una locura derivada de la culpa por haber asesinado a su marido. Se evidencia así la tesis que Peberdy (2013) mantiene sobre esta gestualidad de exceso y exageración: el subrayado del sentimiento de culpa de los diferentes personajes

que la presentan. Otros ejemplos españoles, ligados a esta manifestación de la conciencia, se encuentran en el rostro desencajado de Eva (Honor Blackman) cuando es atravesada por una bala por parte del amante al que «traicionó» en *Manchas de sangre en la luna,* o los de Silvia (Rosita Fornés) en *Palmer ha muerto* (Juan Fortuny, 1962) cuando ve al hombre que cree haber asesinado (Figura 3).

DIEGETIC PERFORMANCE: AMBIGÜEDAD Y FINGIMIENTO

La *diegetic performance* consiste en la interpretación dentro de la interpretación en el sentido que ya había teorizado Naremore (1988: 70): «Los actores dramatizan situaciones en las que la coherencia expresiva de su personaje se rompe o es revelada como un simple "acto"»[5]. De esta forma, los personajes dentro de la diégesis también interpretan un papel determinado. Peberdy (2013) entiende como interpretación diegética aquella en la que la *femme fatale* finge ser otra persona de manera que el espectador o espectadora —y a veces incluso la víctima en la ficción— se dan cuenta de la teatralización a la que juegan esos personajes femeninos. Podemos recordar el ejemplo paradigmático de Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor) en *El halcón maltés* (The Maltese Falcon, John Huston, 1941). Su primera aparición en pantalla despliega una *diegetic performance* en la que finge ser una mujer nodriza: se presenta en el despacho de dos detectives explicando que está realmente preocupada por su hermana y el hombre con el que se relaciona. Entra en la oficina con los ojos llorosos y comienza a hablar con un tono tranquilo, pero acelerando su discurso y respiración progresivamente, debido al absoluto nerviosismo —fingido— que le genera el tema. Intercala miradas directas a los ojos de Bogart para convencerlo de su preocupación, con otras miradas hacia abajo cuando rememora ciertas ideas o reconoce su parte de culpa por no llevarse como debiera con su hermana. El continuo movimiento de sus ojos está en sintonía con su aparente intranquilidad. Sus cortos silencios mientras aparta la mirada, en ese flujo constante de palabras, parecen los momentos en los que el personaje dentro de su *diegetic performace*, recuerda partes del papel que interpreta. Sentada con la espalda erguida, siempre en la misma posición, no realiza ningún aspaviento fuera de lugar, como una verdadera *good girl*[6].

Este intento de representar a una *good girl* ante investigadores o policía lo encontramos en el cine negro español en el personaje de Elena (María del Sol Arce) en *Juventud a la intemperie* (Ignacio F. Iquino, 1961). Ésta despliega su *diegetic performance* mientras camina junto a un policía que requiere su testimonio para averiguar información tras el intento de asesinato de una amiga suya. Cuando el agente y Elena comienzan a hablar, ella dibuja una sonrisa mientras dice: «Si le parece, hablamos mientras vamos a mi casa. No me gusta trasnochar, ¿sabe?». Con un tono bajo como el de Astor, comienza su charla. Cuando el policía le cuenta la muerte de su amiga, ella muestra una —fingida— sorpresa: «¿Cómo ha podido ocurrir? Dios mío… Pobre Susana». Camina cabizbaja, con las manos en los bolsillos, solo levantando su mirada para fijarla en la del policía, buscando en sus ojos tranquilidad y respuestas al crimen. Su tono, como el de Astor, se muestra progresivamente nervioso, mientras le dice al hombre: «Por favor, dígame donde está, quisiera ayudarla». Y cuando el policía le contesta que es inútil, dado que en esos momentos ya habrá dejado de existir, ella suspira y baja

LA *DIEGETIC PERFORMANCE* CONSISTE EN LA INTERPRETACIÓN DENTRO DE LA INTERPRETACIÓN EN EL SENTIDO QUE YA HABÍA TEORIZADO NAREMORE. DE ESTA FORMA, LOS PERSONAJES DENTRO DE LA DIÉGESIS TAMBIÉN INTERPRETAN UN PAPEL DETERMINADO

todavía más su cabeza. Como una Astor que le da de forma calmada las gracias a los investigadores, ésta siente no poder ser de más ayuda en la investigación. Cuando se separan tras haber llegado ya a la pensión, ella espera en el portal hasta que el hombre se marcha. Su rostro triste pero amable, se sustituye por un semblante absolutamente serio que controla de reojo al policía. Así, la teatralización se evidencia y pone su fin. No obstante, ya había sido reconocida como una *diegetic performance* antes: mientras habla con el policía, controla de reojo a un coche que le da señales con sus luces, al que cuando se va el investigador, se sube con rapidez.

Muchas interpretaciones diegéticas en este mismo sentido se pueden localizar en otras películas del cine criminal español. En *Cita imposible* (Antonio Santillán, 1958) Mercedes (Mercedes Monterrey) llora de forma desesperada delante de la policía cuando le cuentan la muerte de su marido —en la que ella había participado—. Absolutamente nerviosa, agarra el brazo de un compañero y se echa una mano a la cabeza. La teatralización, claramente evidenciada, se remarca con su total frialdad y contención en su siguiente escena, en la que realiza de forma seria y sistemática el inventario de su teatro. Ejemplo parecido encontramos en *Tres citas con el destino* (Fernando de Fuentes, León Klimovsky y Florián Rey, 1954), donde Matilde (Olga Zubarry), tras preparar con veneno la muerte de su marido, llama por teléfono al médico de urgencia, como una perfecta esposa. «No sé qué hacer, estoy desesperada» le dice, fingiendo no conocer la causa del desmayo de su esposo. Habla de forma nerviosa y acelerada, con el ceño fruncido y con movimientos rápidos de cabeza. Tras colgar, su rostro serio y contenido, regresa. «Roberto, ya está», le dice justo a continuación mediante una llamada a su amante para informarle de la muerte de su marido. Se muestra así la ambivalencia del semblante de la *femme fatale* que Bou (2006) teoriza en el caso de las norteamericanas, con unos rostros que se mueven de la amabilidad a la perversión.

Parecidas interpretaciones diegéticas, aunque sin muertes reales, con pistas de crimen y llantos fingidos se dan en *Los culpables* (Josep María Forn, 1962) y en *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955). En el primer caso, Arlette (Susana Campos) con la ayuda de su amante y marido prepara el «funeral» del segundo. Fingen su muerte para así los tres salir ganando, de forma que ella actúa dentro de una viudez canónica: lágrimas —fingidas— con pañuelo en mano para secárselas. De negro de pies a cabeza, cabizbaja, pero sin evitar controlar de reojo todas las reacciones en el funeral. Y cuando reabren la tumba para hacer una autopsia, un grito desesperado al ver el supuesto cadáver de su marido, acompañado de un llanto desolado en el hombro de su amante. En el segundo caso, el personaje interpretado por Emma Penella (Ivón), finge junto a su pareja la existencia

Figura 4. Fingimiento y sobreactuación: Mary Astor en *El halcón maltés* (The Maltese Falcon, John Huston, 1941), Nani Fernández en *¿Crimen imposible?* (César Fernández Ardavín, 1954) y Lucile Saint-Simon en *No dispares contra mí* (José María Nunes, 1961)

y muerte del hijo de él, para ganar una herencia. Dicha «representación» tiene lugar en un hotel en el que la mujer aparece, en medio de la noche, proyectando su voz desesperada con las manos alrededor de la boca, pidiendo ayuda porque su hijo se ha caído al mar. También al día siguiente, cuando la policía va a recabar pruebas, el proceso de fingimiento parte de una gestualidad marcadamente teatral: se la encuentran llorando, tumbada boca abajo en la cama del hotel, se le quiebra la voz cada vez que ha de responder a una pregunta, y usa ostensiblemente un paño para secarse las lágrimas. Sin embargo, cuando el policía cierra la puerta, el llanto cesa repentinamente, suspira y con absoluta tranquilidad retoma un paso alegre y ligero mientras dice: «Bueno, ya se ha acabado todo. Ese imbécil policía me estaba cansando ya».

En ocasiones, desde la sobreactuación, la *femme fatale* finge sentirse desolada, preocupada o sin tener la situación bajo control para convencer a su amante o marido. Naremore (1988) indica que ciertos gestos son percibidos por el espectador y la espectadora como *diegetic performance* por su sobreactuación. En *El halcón maltés,* por ejemplo, Mary Astor se echa a llorar de forma sobreactuada contra una pared delante de su amante, llevándose las manos a la cara. Este gesto lo presentan también mujeres fatales españolas como las interpretadas por Nani Fernández en *¿Crimen imposible?* y Lucile Saint-Simon en *No dispares contra mí* (Figura 4). La gestualidad sobreactuada, que evidencia la *diegetic performance,* se importa de forma directa.

Existen casos en los que la propia mujer fatal desenmascara su *diegetic performance*. En el cine norteamericano tenemos el ejemplo de *Perversidad* (Scarlet Street, Fritz Lang, 1945), en la cual Kitty March (Joan Benett) reconoce que todo el amor profesado por su amante ha sido únicamente una *performance*. Con una risa estridente y continuada, le confiesa a Cross (Edward G. Robinson), el hombre al que ha engañado fingiendo ser ideal y estar enamorada de él, que todo era una mentira: «He querido reírme en tu cara desde que te conocí. Eres feo, viejo y estoy harta de ti»[7]. El final de la interpretación diegética se marca con un cambio de registro interpretativo: de la contención y leves sonrisas se pasa a una total exageración gestual. En el cine español, Berta (Elena Varzi), en *Los ojos dejan huellas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1952), se sirve también de la transformación actoral en el momento del desenmascaramiento de su *performance*. En este caso, su interpretación diegética consiste en fingir amor por Jordán (Raf Vallone) para conseguir pruebas de que este ha asesinado a su marido. En el desenlace del film, cuando quiere que el hombre confiese, realiza una actuación magistral. Finge leer en alto una supuesta carta que su marido le escribió el día de su asesinato, y ante la convincente interpretación que efectúa, pasando de la contención a la extrema irritación, el asesino confiesa su crimen. Y es entonces que ella le descubre que la carta está en blanco, y que todo ha sido una *performance* para hacerle confesar. Y aquí emerge la verdad absoluta: reconoce ante él que todo este tiempo le ha dado asco. «Habría llegado hasta el matrimonio para tenerle cerca [...]. Pero Dios no ha querido que me muriese de asco». Tanto Kitty/Benett como Elena/Varzi, con esta confesión, reconocen su *diegetic performance* y salen, al fin, de ella. Ya pueden decir la verdad. Y también en ambas, la declaración de no-amor y desenmascaramiento de la *performance*, tiene como consecuencia su asesinato a manos de estos hombres. Uno, con un punzón. Otro, con una escopeta.

SOCIAL PERFORMANCE: LA FEMINIDAD COMO CONSTRUCCIÓN

En el tercer tipo de interpretación que propone Peberdy (2013), la autora considera que las actrices y actores del cine negro norteamericano, interpretando sus papeles, evidencian el género tanto masculino como femenino, como una *performance* en sí, situándose en la noción de performatividad formulada por Butler (1990). La feminidad o la masculinidad «no es un producto de una

Figura 5. Performatividad exagerada: Rita Hayworth en *Gilda (Charles Vidor, 1946)* y Laya Raki en *Camino cortado (Ignacio F. Iquino, 1955)*

decisión, sino la cita obligada de una norma, una cita cuya compleja historicidad no puede disociarse de las relaciones de disciplina, regulación y castigo» (Butler, 2002: 326). Por lo tanto, hay un «teatro anatómico» que cada uno de nuestros cuerpos realiza cada día; «el género se interpreta» hasta el punto de que la *performance* autoconsciente puede devenir paródica, haciéndonos visualizar de forma neta la performatividad del género. El hecho que estas representaciones se ubiquen en el cine negro, cuyas tramas se basaban en el engaño y la simulación, permite que la *femme fatale* encuentre un territorio particularmente fértil para la exploración de esa gestualidad exagerada.

Si recordamos la presentación de Rita Hayworth en *Gilda* (Charles Vidor, 1946) —para partir de un gesto paradigmático de «sobrerrepresentación» (Doane, 1991)— la protagonista aparece por primera vez en pantalla de manera hiperfemenina, agitando su larga cabellera y permitiendo que su cuerpo sea visualizado desde la exageración seductora. Esta sobrepresencia corporal evidencia su performatividad. En el cine criminal español, encontramos un ejemplo claro de este dispositivo en el personaje de Cecilia, interpretado por Laya Raki en *Camino cortado* (Ignacio F. Iquino, 1956). Bailando en un escenario, en su primera aparición en el film, utiliza continuos y amplios movimientos de brazos. Su cabellera interviene también en el espectáculo: con sus manos en las caderas, comienza a mover la cabeza en círculos para generar un movimiento violento de su pelo. Al finalizar su número, sujeta su melena y con un brusco gesto se tapa completamente la cara con ella (Figura 5). La evidencia performativa de la actriz, a partir del movimiento del cabello, la encontramos también en el personaje de María del Valle (Inés) en el film *Buen viaje, Pablo* (Ignacio F. Iquino, 1959), quién incluso justifica el abandono de su pretendiente con un gesto en el que se aparta bruscamente el cabello de sus hombros mientras pronuncia: «Es que soy una mujer fatal».

La interacción con el vestuario ayuda también a reforzar esa performatividad. De la misma forma que Gilda le pide a su marido que le abroche y desabroche su ropa porque no se le dan bien las

Figura 6. Imitación de Rita Cadillac como Hilda en *Juventud a la intemperie* (Ignacio F. Iquino, 1961)

cremalleras, la *femme fatale* española Silvia (Rosita Fornés) en *Palmer ha muerto* se acerca a un hombre para que le abroche el vestido. De igual modo, Mara (María Félix), mientras contempla junto a su antiguo amante una representación teatral en *La corona negra*, deja ver sus hombros bajándose el chal. Se visibiliza así el cuerpo como espectáculo, enfatizado mediante los recurrentes vestidos ceñidos que marcan todavía más la figura femenina, convertida no tanto en un objeto de deseo, sino en una representación teatral hiperbólica de una feminidad llevada al límite de lo verosímil. De esta manera se desestabiliza y desplaza el sujeto sexuado que se visualiza como exagerado y se diría incluso paródico.

En el histórico *striptease* final de *Gilda*, Doane (1991) encuentra otro de los momentos clave de sobrerrepresentación. Gilda baila con gran movimiento de brazos y piernas, desplazándose por el escenario y con un marcado contoneo de cadera. Interpela directamente al público, con una gran sonrisa constante, mientras canta. El culmen de este número se da al deshacerse progresivamente de sus dos guantes y de su collar. En el caso español, una cita directa a la sobrerrepresentación de *Gilda* se da en *Juventud a la intemperie*: Rita Cadillac interpreta a Hilda, una mujer fatal que se nos presenta contoneando sus caderas por el pasillo de su casa y que decide salir con un hombre mucho mayor que ella por motivos económicos. Su interpretación culmina con un baile en el que, de nuevo en forma de striptease, se quita su collar. Empieza apoyada en el piano para continuar su danza por el escenario, tocarse el cabello como la misma Hayworth, e intentar seducir directamente a su amante, cantándole al oído y sentándose encima de él. En este momento comprendemos que el nombre de Hilda no es casual: la influencia de la *femme fatale* norteamericana es directa (Figura 6).

Laya Raki, María del Valle, María Félix o Rosita Fornés, con sus exageraciones performativas, demuestran que el género, como indica Butler (1990), es el lugar dinámico desde el que se desplaza, deconstruye o parodia la naturalización de lo femenino. Obviamente, el franquismo no permitió jamás hacer tambalear los pilares sobre los que se sustentaba la polaridad entre masculinidad y feminidad. Pero la exageración extrema de la conducta de las *femme fatale* ponía implíci-

tamente en duda tal ideología binaria. Todo era representación, máscara y, en definitiva, ataque a la esencialidad idealizada del género femenino. La *social performance* teorizada por Peberdy culmina, de esta forma, y lanza a la esfera pública un itinerario de estrategias gestuales que ha ido desgranándose previamente en las dos anteriores categorías. Para esta estudiosa: «es en la combinación e interacción de los tres tipos donde surge la especificidad genérica»[8] (Peberdy, 2013: 332). Y precisamente en la combinación de estos tres tipos de actuación encontramos la absoluta similitud entre el modelo interpretativo de la *femme fatale* española y de la norteamericana: una *screen performance* que se mueve de manera contrastada entre la contención y el expresionismo gestual; una *diegetic performance* que oscila entre el disimulo y el enmascaramiento; y una *social performance* que revela el género femenino como una construcción basada en la sobrerrepresentación.

CONCLUSIONES

Las actrices que interpretaban a la mujer fatal en el cine español mostraron, en los tres registros, la inspiración e influencia clara de la forma de actuar de las actrices norteamericanas. Desde un punto de vista narrativo e iconográfico podrían existir variables que justificaran la autonomía del cine criminal español en relación con el cine negro hollywoodiense, pero los modelos de actuación que hemos explorado en este artículo se revelan inequívocamente miméticos respecto a la norteamericana. De la misma forma que el género negro hollywoodiense propició los excesos performativos de sus *femme fatale*, el cine español encontró un resquicio para la exploración de una feminidad activa e insolente, que se contraponía al decoro exigido a las espectadoras de aquel tiempo. A pesar de caracterizar al arquetipo de la *femme fatale* como negativo mediante la penalización o castigo final y el diálogo moralizante, a la espectadora podía causarle cierta fascinación subversiva el hecho de contemplar un arquetipo que se oponía completamente a la mujer ideal, «ángel del hogar», madre al servicio de la patria y el patriarca. La mujer fatal presentaba una feminidad diferente a aquella que organismos como la Sección Femenina pretendían construir y mostrar como la única válida y posible. En este sentido, creemos que la imitación que las actrices españolas llevaban a cabo respecto a la forma de actuar de las estrellas de Hollywood ayudaba a reducir las posibles suspicacias censoras, dado que se trataba finalmente de un arquetipo que no surgía de la realidad española, sino de la imaginación hollywoodiense.

Los distintos gestos que hemos reseguido en las encarnaciones de la mujer fatal española —de la gestualidad fría y con temple a los movimientos faciales y corporales de fingimiento e hiperfeminidad teatralizada— demuestran, en fin, que el género criminal permitió la transgresión de lo normativo femenino: una mujer podía presentarse en la pantalla como activa, independiente, seductora y, si era necesario, mentirosa y capaz de cuestionar —o parodiar— el propio género. Fueran actrices nacionales o extranjeras se relacionaban con actores propios del régimen, encarnaban habitualmente a personajes españoles y formaban parte de una geografía local y, por lo tanto, conocida. En este sentido, acercaron a la ficción del periodo franquista un comportamiento que la prensa cinematográfica del régimen solo habría querido ver en el cine foráneo. Estas *otras* mujeres del franquismo construyeron con su actuación mimética *otra* realidad, que invitaba a sus espectadoras a proyectarse como inteligentes, estratégicas y espectaculares *femme fatale*. ■

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. Coutel (2016) analizando la —escasa— presencia de las *vamps* en *Primer Plano* durante el franquismo, encuentra ciertas «fisuras» dentro del discurso oficial, en las que alguna actriz en sus entrevistas reivindica de forma sutil su perfidia en pantalla. Sin embargo, la mayor parte de artículos intentan mostrar la visión negativa y poco española de estos personajes.
2. Cabe mencionar que existen matices y diferencias entre el thriller, el cine criminal, el cine policíaco y el cine negro, aunque en ocasiones se utilicen indiferentemente. La razón de emplear la denominación «cine criminal» es la misma que toma Espelt al realizar su obra sobre la ficción criminal en Barcelona: «seguir un criterio amplio, inclusivo y que englobara el máximo número de films que tuviesen en su temática el hecho delictivo contemporáneo y la tensión que se deriva de la existencia de fuerzas enfrentadas a uno y otro lado de la frontera (muchas veces discutible) de la ley y el orden vigentes» (Espelt, 1998: 10) (Versión original: «Seguir un criteri ampli, inclusiu i que englobés el màxim nombre de films que tinguessin en la seva temàtica el fet delictiu contemporani i la tensió que es deriva de l'existència de forces enfrontades a un i altre cantó de la frontera (moltes vegades discutible) de la llei i l'ordre vigents» [traducción propia al castellano]).
3. Versión original: «It is necessary to move past a definition of performance as solely the actor's movements and gestures to consider it instead a interplay between actions, diégesis, and social context» (traducción propia al castellano).
4. Versión original: «Covers the performance spectrum from subtle understatement to overt paranoia and madness» (traducción propia al castellano).
5. Versión original: «Actors dramatize situations in which the expressive coherence of a character either breaks down or is revealed as a mere "act"» (traducción propia al castellano).
6. La *good girl* corresponde a lo que Place (1978) denomina «nurturing woman». Se trata de un arquetipo doméstico, bondadoso y modelo de una conducta angelical, opuesto, en definitiva, a los atributos de la *femme fatale*.
7. Versión original: «I've been waiting to laugh in your face ever since I met you. You're old and ugly and I'm sick of you» (traducción propia al castellano).
8. Versión original: «It is in the combination of and interaction between the three types that generic specificity emerges» (traducción propia al castellano).

REFERENCIAS

Álvarez López, E. (2006). Más allá del placer visual: la fascinación subversiva de la femme fatale para la mujer espectadora. En M. del C. Rodríguez Fernández (ed.), *Diosas del Celuloide. Arquetipos de género en el cine clásico* (pp. 67-92). Madrid: Ediciones Jaguar.

Benet, V.J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Bou, N. (2006). *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Barcelona: Icaria editorial.

Britton, A. (1991). Stars and genre. En C. Gledhill (ed.), *Stardom. Industry of Desire* (pp. 201-209). Londres y Nueva York: Routledge.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Londres y Nueva York: Routledge.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Coutel, E. (2016). «Usted no puede hacer de vamp». Identidad nacional y roles femeninos en las entrevistas cinematográficas españolas (1926-1945). *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines, 10,* 171-185. Recuperado de http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2017/02/Pages-from-Iberic@l-no10-automne-2016-Final-11.pdf

De Cordova, R. (1986). Genre and Performance: An Overview. En B. K. Grant (ed.), *Film Genre Reader* (pp. 148-158). Austin: University of Texas Press.

Doane, M. A. (1991). *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Londres y Nueva York: Routledge.

Drake, P. (2006). Reconceptualizing Screen Performance Author. *Journal of Film and Video, 58*(1/2), 84-94. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/20688518

Dyer, R. (1979). *Stars*. Londres: British Film Institute.

Espelt, R. (1998). *Ficció Criminal a Barcelona 1950-1963*. Barcelona: Laertes.

Gledhill, C. (1991). Signs of melodrama. En C. Gledhill (ed.), *Stardom. Industry of Desire* (pp. 210-233). Londres y Nueva York: Routledge.

Hirsch, F. (1981). *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. Nueva York: Da Capo Press.

Hollinger, K. (2006). *The Actress. Hollywood Acting and the Female Star*. Londres y Nueva York: Routledge. Taylor & Francis Group.

Labanyi, J., Lázaro-Reboll, A., Rodríguez Ortega, V. (2013). Film Noir, the Thriller, and Horror. En J. Labanyi y T. Pavlovic (eds.), *A Companion to Spanish Cinema* (pp. 259-290). Wiley-Blackwell Online Library.

Medina de la Viña, E. (2000). *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*. Barcelona: Laertes.

Naremore, J. (1988). *Acting in the cinema*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.

Peberdy, D. (2013). Acting and Performance in Film Noir. En A. Spicer y H. Hanson (eds.), *A Companion to Film Noir* (pp. 318-334). The Artrium: Wiley Blackwell.

Place, J. (1978). Women in Film Noir. En A. Kaplan (Ed.), *Women in Film Noir*. Londres: Palgrave Macmillan.

Porfirio, R. G. (1976). No Way Out: Existential Motifs in Film Noir. *Sight and Sound, 45*(4), 212-217.

Rodríguez Fuentes, C. (2011). Similitudes entre el cine clásico negro y el cine de autor español de posguerra. En C. Mateos Martín, A.I. Ardèvol Abreu y S. Toledano Buendía (coords.), *La comunicación pública, secuestrada por el mercado: Actas del III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social* (pp. 44-63). La Laguna: Universidad de La Laguna.

Sánchez Barba, F. (2007). *Brumas del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Sánchez Martín, C. (2012). *Mujeres en el cine negro español del periodo franquista (1950-1965)*. Trabajo Fin de Carrera. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid.

Schrader, P. (1972). Notes on film noir. *Film Comment, 8*(1), 8-13. Recuperado de http://www.jstor.org/stable/43752885

INFLUENCIA DEL CINE NORTEAMERICANO EN LA PERFORMANCE DE LA *FEMME FATALE* DEL CINE CRIMINAL ESPAÑOL DE LOS AÑOS CINCUENTA

Resumen

El arquetipo de la *femme fatale*, pese a ser repudiado en la sociedad franquista, se importa en la cinematografía criminal española de los cincuenta desde el *film noir* norteamericano. Mediante la metodología de los *star studies* y el análisis de la actuación en relación con el sistema de géneros cinematográfico, este estudio pretende demostrar la influencia hollywoodiense en la *performance* de las *femme fatale* del cine español. Siguiendo la categorización de Donna Peberdy (2013), la influencia se observa de manera constante en los tres tipos de interpretación que propone la autora: la *screen performance* —interpretación en pantalla—, la *diegetic performance* —interpretación diegética— y la *social performance* —interpretación social—.

Palabras clave

Mujer fatal; franquismo; cine español; cine negro; cine criminal; *star studies*.

Autora

Nuria Cancela (Santiago de Compostela, 1997) es investigadora predoctoral en formación en el Departament de Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra. Graduada en Comunicación Audiovisual (USC) y titulada en el Máster Universitario de Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneo (UPF). Actualmente realiza su tesis doctoral sobre el arquetipo de la *femme fatale* en la cinematografía española, amparada por el programa de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (FPU 19/02441). Contacto: nuria.cancela@upf.edu.

Referencia de este artículo

Cancela, N. (2021). Influencia del cine norteamericano en la performance de la *femme fatale* del cine criminal español de los años cincuenta. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *32*, 51-64.

THE INFLUENCE OF AMERICAN CINEMA ON THE PERFORMANCE OF THE *FEMME FATALE* IN SPANISH CRIME FILMS OF THE 1950S

Abstract

The archetype of the *femme fatale*, despite being repudiated by society in the Franco era, was imported into Spanish crime films of the 1950s from American *film noir*. With a methodology drawing from star studies and the analysis of acting approaches in relation to film genres, this study aims to demonstrate the influence of Hollywood on the performances of Spanish *femme fatales*. Based on the categorisationof performances proposed by Donna Peberdy (2013), this influence is identifiedon three different levels: screen performance, diegetic performance and social performance.

Key words

Femme fatale; Francoism; Spanish cinema; *Film noir*; Crime films; Star studies.

Author

Nuria Cancela is a predoctoral researcher with the Department of Communication at Universitat Pompeu Fabra (UPF). She holds a degree in audiovisual media from Universidade de Santiago de Compostela and a master's in contemporary film and audiovisual studies from UPF. She is currently working on her doctoral thesis on the archetype of the *femme fatale* in Spanish cinema, with the support of a doctoral grant from the Spanish Ministry of Science, Innovation and Universities (FPU 19/02441). Contact: nuria.cancela@upf.edu.

Article reference

Cancela, N. (2021). The Influence of American Cinema on the Performance of the *Femme Fatale* in Spanish Crime Films of the 1950s. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *32*, 51-64.

Edita / Published by

associació cinefòrum L'ATALANTE — EL CAMAROTE DE PERE JULES

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

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

LINA MORGAN. EL ARQUETIPO DE LA INGENUA EXPLOSIVA EN EL CINE DEL TARDOFRANQUISMO*

MARIA ADELL CARMONA
SERGI SÁNCHEZ MARTÍ

Cuando, en *From Reverence to Rape*, Molly Haskell (1974) escribe sobre Mary Pickford como encarnación de la virgen ingenua, es inevitable pensar en el caso de Lina Morgan. Haskell, como otras ensayistas que se han acercado al estudio de los arquetipos femeninos en el cine de Hollywood desde una perspectiva de género (Rosen, 1974a; Studlar, 2013), entendía la imagen de niña inocente de Pickford como herencia de la moral victoriana que imperaba en la América de los años diez y veinte. El éxito de «la chica del cabello dorado» tenía que ver con esa obsesión de la psique americana, escribía Haskell, por el regreso a la infancia como viaje que recupera una inocencia tanto histórica como personal, en el que la mujer aniñada huye de las asperezas de la edad adulta para habitar un espacio propio donde «todo era posible e ideal, y aún no estaba delimitado por la sumisión sexual o doméstica» (Haskell, 1974: 61). Es en esa posición donde Pickford se convierte en la novia de América, la primera estrella femenina que cobra trescientos cincuenta mil dólares al año, co-funda su propia productora y es dueña absoluta de la construcción de una imagen infantilizada de la que no podrá escapar. Mientras el público masculino la percibe como un refugio donde alejarse de «los nuevos modelos de subjetividad sexual femenina» acuñados por la decimonovena enmienda de la Constitución americana, que permite que la mujer vote por primera vez en 1920, el femenino se identifica con su asexualidad, «cuya juventud la libera de las exigencias —incluidas las exigencias sexuales— de la feminidad adulta» (Studlar, 2013: 32).

Si Pickford, con su peinado de muñeca de porcelana y sus vestidos de organdí, encarnaba la inocencia incorruptible de la América rural, Lina Morgan era la chica de pueblo franquista que se enfrenta a los peligros de la gran ciudad, la huerfanita desclasada, la virgen que espera un príncipe azul aunque sea desteñido. La comedia popular española del desarrollismo y el tardofranquismo era un género codificado a través de arquetipos fuer-

temente identificados con actores concretos (Pérez Rubio y Hernández Ruiz, 2011: 109), y Lina Morgan no podía ser una excepción. La actriz madrileña bebe de la tradición arquetípica definida por Haskell, hasta el punto de que cuando esta escribe sobre la rebeldía de Pickford, expresada en términos de orgullo de clase —«defendía a los pobres frente a los ricos, los huérfanos desaliñados frente a los remilgados niños ricos» (Haskell, 1973: 60)—, parece estar refiriéndose a la protagonista de *La descarriada* (Mariano Ozores, 1973). Frente a la interpretación del arquetipo de la ingenua que algunas teóricas feministas consideraban regresivo y reaccionario —así se refería Marjorie Rosen al hablar de Pickford: «Su mito era un insulto. Al aborrecer de la edad y reprimir la sexualidad, creó un monstruo que negó, e hizo repugnante, toda feminidad» (Rosen, 1974b; 6)—, interpretación que podría considerarse extensiva a nuestro objeto de estudio, virtualmente ignorado por la literatura académica[1], Studlar propone una lectura más positiva y emancipadora: la orfandad y la pobreza de Mary Pickford le otorgaban una independencia que la liberaba de la represión de la familia nuclear convencional porque «los espectadores podrían disfrutar del despliegue de libertad de la infancia como un espacio alternativo, un lugar de placeres femeninos resistentes que se escabullían de la presión del destino cultural de la mujer» (Studlar, 2013: 37).

¿Cuál era «el destino cultural de la mujer» durante el franquismo? Para la Sección Femenina, las cualidades de la mujer normativa del franquismo tenían que incluir «la abnegación, el sacrificio, la autenticidad, la fortaleza, la austeridad, la justicia, la alegre disciplina, la autoexigencia, la camaradería y la ejemplaridad» (Gómez Morcillo, 2015: 268). Son cualidades que no se alejan de la esencia de la virgen ingenua descrita por Haskell, y que forman parte del arquetipo encarnado por Lina Morgan, que, sin embargo, encuentra en el desbordamiento del cuerpo implícito en la gestualidad cómica una forma de disidencia que se consolida progresivamente a lo largo de su carrera en el tardofranquismo. El trabajo de Morgan, que en Estados Unidos podría inscribirse en la tradición de cómicas ingenuas como Mabel Normand, Colleen Moore, Bebe Daniels, Louise Fazenda o Alice Howell, y en España como Rosita Díaz Gimeno o Josita Hernán —que protagonizó, treinta años antes que la actriz madrileña, *La tonta del bote* (Gonzalo Delgrás, 1939)— encuentra su más afinada expresión en lo que Kathleen Rowe denomina «mujer indisciplinada».

LINA MORGAN ENCUENTRA EN EL DESBORDAMIENTO DEL CUERPO IMPLÍCITO EN LA GESTUALIDAD CÓMICA UNA FORMA DE DISIDENCIA

En *The Unruly Woman: Gender and Genres of Laughter*, estudio feminista dedicado a los «géneros de la risa», con estrellas invitadas tan heterodoxas como la actriz televisiva Roseanne Barr y la cerdita Piggy, de los Muppets, Kathleen Rowe sostiene que la figura de las cómicas se sustenta sobre la resistencia a aceptar la antigua regla por la cual las mujeres no pueden hacer un espectáculo de sí mismas, es decir, no pueden llevar a cabo una inapropiada exposición de su cuerpo en un lugar público. Rowe relaciona esa resistencia con el concepto de lo carnavalesco, que el filósofo Mikhail Bakhtin define como «una parodia del ritual social, una inversión de las jerarquías sociales y una pérdida del control corporal» (Rowe, 1995: 3). En lo carnavalesco, pues, encontramos el germen de la comedia entendida como género de la transgresión. Este artículo se propone interpretar la trayectoria cinematográfica de Lina Morgan a la luz de la teoría de la «mujer indisciplinada» de Rowe, para demostrar, por un lado, cómo afectó el aparato represivo del franquismo a su encarnación del arquetipo de la ingenua, y, por otro, la paradójica complejidad de un personaje construido a su medida en el que la tensión entre inocencia y extravagancia, puritanismo y travesura, amplió el campo de batalla de su discurso como actriz des-

pués de la muerte del dictador, sobre todo en el teatro y la televisión, y reflejó las contradicciones inherentes a la transformación social del régimen, particularmente en lo que se refiere a la imagen de la mujer. Por tanto, este artículo pretende demostrar que, a través de la progresiva asunción de un cuerpo ingobernable, Lina Morgan entendió la ingenuidad como un acto performativo que socavaba la estabilidad dogmática del régimen franquista.

EL DERECHO A SER VISTA

La belleza discreta y romántica del arquetipo de la ingenua corría el peligro de ser invisible. Mary Pickford, decía Studlar, representaba a una chica demasiado joven para saber lo que era el deseo, lo que debilitaba su potencial sexual. A través de su actitud autónoma y resuelta frente a las desdichas de la vida las ingenuas reivindicaban su derecho a ser vistas. Lina Morgan incorporó esa independencia de carácter a sus personajes con el hándicap de no contar con una belleza normativa, algo aún más llamativo teniendo en cuenta que empezó su carrera en el festín de lentejuelas y medias de seda del género de la revista. En línea con la «mujer indisciplinada» de Rowe, hizo de su cuerpo descoyuntado un feroz reclamo de atención. Bajita y con una melena cortísima, de estilo *garçon*, que contrastaba tanto con la feminidad voluptuosa de las vedetes de revista como con el modoso peinado de las amas de casa adictas a los manuales de buena conducta de la Sección Femenina, Lina Morgan estaba predestinada a engrosar la lista de las cómicas secundarias del cine español, con nombres tan ilustres como Gracita Morales, Laly Soldevila, Rafaela Aparicio y Florinda Chico. Posiblemente, con la excepción de Concha Velasco, Lina Morgan fue la única de esas cómicas que logró ser cabeza de cartel a partir de *Soltera y madre en la vida* (Javier Aguirre, 1969), ocho años después de debutar en *El pobre García* (Tony Leblanc, 1961), en la que ni siquiera la dejaron aparecer con su voz.

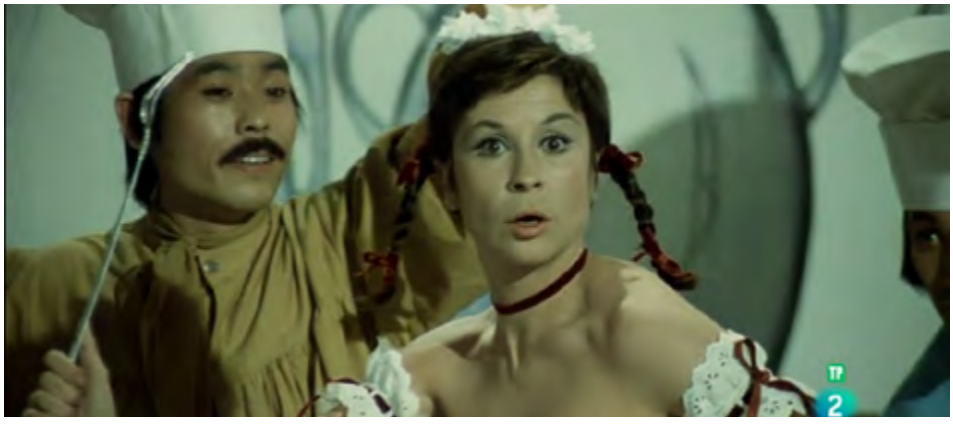
Dos chicas de revista (Mariano Ozores, 1972), suerte de autobiografía camuflada sobre sus primeros pasos teatrales, certifica el nacimiento de ese arquetipo del *patito feo* que patentó en los escenarios del franquismo. «No sé por qué estas historias de que soy el patito feo, porque no lo soy», le confesaba a Diego Galán en el programa *Queridos cómicos*, «soy un patito agradable, cariñoso, tierno» (Diego Galán, 1993). Lina Morgan se quejaba de que, desde sus comienzos en el mundo de la re-

Lina Morgan caracterizada para el *sketch El papá y su niña*

vista, cuando el empresario Matías Colsada decidió colocarla en la última fila de las chicas del coro, parecía predestinada a ser eclipsada por la belleza escultural de sus compañeras de escenario: «Me costó mucho imponerme. Años y años de lucha. Incluso cuando ya llenaba los teatros, cuando hacía pareja con [el cómico] Juanito Navarro, siempre había una vedette delante de mí. Eso me daba mucha rabia» (Gómez, 1985: 35). No es extraño que en uno de los números musicales más memorables de *Dos chicas de revista*, se le rompa un tacón mientras baja por la escalinata. Luego cojea, se le doblan las piernas mientras intenta seguir el ritmo de la coreografía para no desentonar con su escultural compañera de baile, tropieza, se le atasca la cremallera del vestido, levanta las piernas exageradamente, el gorro de plumas se le desplaza y las plumas le molestan. Y el público se ríe porque la ingenua Lina Morgan se ha hecho visible, se ha ganado su lugar en el encuadre siendo el reflejo torpe de la vedete canónica.

Como señala Kathleen Rowe, la comedia hace espectáculo del cuerpo de la actriz. Al reclamar desde el exceso y la asertividad el derecho a ser vista, la ingenua cómica se transforma en instancia de poder. No debe de extrañarnos que en el cine español del tardofranquismo esa visibilización empoderada de lo femenino a través del caos y la anarquía de la risa fuera aplastada por una dictadura patriarcal: había que sofocar todo ánimo de transgresión, sobre todo si provenía del código ético del cine industrial. Una actriz como Gracita Morales era, por poner un ejemplo próximo a Lina Morgan —coincidieron en el reparto de *La graduada* (Mariano Ozores, 1971)—, la excepción que confirma la regla. Educada en las filas del sainete teatral, que forjó una escuela de interpretación proclive al tic y a la hipérbole del gesto característica de lo que convino en llamarse *española*, Morales personificó, desde la disonancia de su voz chillona e infantil, que destacaba sin esfuerzo sobre los recursos expresivos de sus compañeros de rodaje, lo que Kathleen M. Vernon llama «encarnaciones cómicas de la colisión entre los valores tradicionales y la modernidad urbana» (Vernon, 2016: 81). La extraordinaria singularidad de su voz la convertía de inmediato en una de las «mujeres indisciplinadas» de Rowe, de una forma aún más evidente que a Lina Morgan, quien, en su carrera cinematográfica, tuvo que trabajar de forma paulatina esa excentricidad explosiva que transformó en su marca registrada en el teatro, emparedada como estaba entre la moral del régimen y la necesidad de encontrar un estilo propio, en una de esas contradicciones tan intrínsecas al concepto de estrella según Richard Dyer (2001).

La tonta del bote (Juan de Orduña, 1970)



LA VIRGEN *CLOWN*

Llama la atención, en este sentido, lo que escribe Kathleen Rowe cuando habla de la Claudette Colbert de *Sucedió una noche* (It Happened One Night, Frank Capra, 1935). El título del capítulo de *The Unruly Women* que analiza el papel de Colbert en el clásico de Frank Capra es significativo: «Un género necesitado de una virgen». Lo que interesa, afirma Rowe, en las comedias románticas de la época es agenciarse una serie de virtudes innegociables, entre las que destacan las

agallas, el trabajo duro, la independencia de criterio y la celebración de la vitalidad sexual: «Con estas virtudes, una persona puede lograr la felicidad perfecta. Las desigualdades del sistema de clases y la opresión de la mujer dejan de importar» (Rowe, 1995: 127). Rowe señala, en línea con el historiador Leonard J. Leff, que el Código Hays no reprimió el discurso sobre el sexo tanto como lo reguló, y esa regulación, que no censura, no hizo más que ponerlo en primer plano, ocupando el centro del debate romántico en clave de metáforas y subtextos. Por ello lo que obstaculiza la consumación del acto sexual se convierte, por supuesto, en el motor narrativo de *Sucedió una noche*. Sostiene Rowe que la negación del deseo mutuo entre los personajes de Clark Gable y Claudette Colbert recae en la mujer por prejuicios culturales, «empezando por la valoración tradicional de la virginidad y la modestia femeninas» (Rowe, 1995: 130).

LINA MORGAN CONVIERTE LA SUMISIÓN EN ESPECTÁCULO DE SU DESEO

No es casual que Lina Morgan sea virgen, casta y pura en la mayoría de sus películas. Sin embargo, para sus personajes la virginidad era algo muy distinto que para la rica caprichosa de *Sucedió una noche*: como nos recuerda Aurora Gómez Morcillo, en la España franquista «para las mujeres de la clase obrera, la virginidad pasaba a ser parte de la dote [...]. Encontrar marido no era ya una simple medida de supervivencia sino una responsabilidad nacional» (Gómez Morcillo, 2015: 117). Por ejemplo, en *La tonta del bote* (Juan de Orduña, 1970), versión castiza de *La cenicienta* basada en la obra de Pilar Millán Astray, el aspecto de la huérfana Susana es la metonimia de su candidez e ingenuidad, su valor de cambio frente a la hostilidad de su madre adoptiva y la amargura de sus hermanas. Armada con dos coletas que la asemejan a una colegiala de tebeo de posguerra, siempre lleva una conserva vacía de pimientos —de ahí su mote— para recoger colillas y dárselas a un vagabundo. Se quitará las coletas cuando el beso de rigor haya cancelado, por fin, su virginidad, y el matrimonio con un nuevo rico la transforme en princesa. El dinero tampoco será un problema en *La graduada* (Mariano Ozores, 1971), donde interpreta a Benita, quien, después de la muerte de su tía Ágata, y de recibir por ello una sustanciosa herencia, viaja a Madrid para «graduarse en una asignatura especial, juerga y amor», o lo que es lo mismo, para liberarse de la mirada condenatoria de las viejas del pueblo, imagen corporativa de la España franquista, y conseguir novio. Cuando, en *Una pareja... distinta* (José María Forqué, 1974), un periodista le pregunta a Zoraida, la mujer barbuda, si es virgen, contesta afirmativamente, a pesar de que tiene un hijo («como si lo fuera (virgen)», remata). En *La descarriada*, la cómica madrileña encarna a Nati García, que trabaja como prostituta —por un buen fin: criar a sus hermanos pequeños— pero mantiene incólume su virginidad. En una escena, se encarga de enseñarle a la esposa de uno de sus clientes cómo debe comportarse para hacerlo feliz, porque «cuando un hombre busca algo fuera, es que no lo tiene en casa». En los dominios de su hogar improvisa una auténtica puesta en escena de lo que ha de ser una esposa perfecta, aunque en realidad esté representando un sueño de armonía doméstica que aún no ha puesto en práctica. Recibirle cuando llega del trabajo, calzarle las zapatillas, darle el periódico, hacer la cena y maquillarse y perfumarse para seducirle forman parte de un auto sacramental casero que también cuenta con su futuro marido como espectador privilegiado. Lina Morgan convierte la sumisión en espectáculo de su deseo.

Que este *manual de la buena esposa* sea una obra de microteatro nos informa de hasta qué punto el régimen franquista, como el código Hays en el cine americano de los años treinta, estaba dispuesto a regular el cuerpo díscolo de la «mujer indisciplinada», a menudo para hacer mucho más presente su deseo sexual. Es frecuente ver a Lina Morgan poniendo los ojos en blanco o haciendo un

Sucedió una noche (It Happened One Night, Frank Capra, 1935) / *Esta que lo es...* (Ramón Fernández, 1974)

gesto de placer reprimido cuando el galán en cuestión le demuestra su caballerosidad. En *Esta que lo es...* (Ramón Fernández, 1974) Lina interpreta a Lina, una criada que ha huido del altar decepcionada porque, después de diez años de noviazgo, su prometido (Tomás Zori), bombero adicto al fuego, ha preferido apagar un incendio que llegar puntual a la boda. Decidida a viajar hasta un pueblo de Huelva a buscar a su padre, payaso al que no ve desde pequeña, opta por hacer *autostop*. No puede ser casualidad que Lina imite el célebre método de Claudette Colbert para llamar la atención de los conductores. Aunque en este caso enseñar la pierna sea puramente instrumental, porque Lina está sola y su gesto no sirve para humillar a su pareja de viaje, no deja de explicar una conciencia del cuerpo como arma de seducción, aunque lo único que consiga es que un conductor de ambulancias, un verdadero depredador sexual, la empiece a manosear y la abandone acto seguido en medio de la carretera cuando percibe sus reticencias, al grito de «mira que eres rara». En sintonía con la represión ideológica del franquismo, el gesto erótico será sancionado, aunque la próxima parada de Lina tendrá su premio: Carlos, un hombre caballeroso y educado (Arturo Fernández) que acaba de cometer un atraco y ha huido con el botín. La Ellie de *Sucedió una noche* y la Lina de *Esta que lo es...* tendrían algo importante en común, según lo que afirma Rowe: son las vírgenes que ostentan el poder de redimir las vidas de sus compañeros masculinos. Por mucho que en la película de Ramón Fernández no haya trompetas que derriben los muros de Jericó entre camas separadas —Lina y Carlos compartirán lecho individual sin que peligre la castidad del momento—, Lina emprende su aventura con el mismo entusiasmo que la Ellie de Colbert. «El personaje de Ellie está construido sobre la tradición de la virginidad que abarca independencia y fuerza, además de vulnerabilidad» (Rowe, 1995: 133), del mismo modo que el de Lina. La suya es «la risa de las doncellas», la que «expresa antes que reprime [...], la que no encuentra ningún papel que la satisfaga en la vida» (Wilt, 1980: 179-180). Judith Wilt habla de la risa en algunas obras de Shakespeare, en novelas de Jane Austen y de George Eliot. Es una risa, nos recuerda Rowe, que también habita en las comedias románticas. La cuestión es que, al contrario que lo que ocurre entre Ellie y Peter (Clark Gable) en el filme de Capra, Lina no termina con Carlos. La policía lo detiene por el robo y este no puede sino reconocerle a Lina, que llora en la despedida, que ha aprendido a ser mejor persona gracias a ella. A esas alturas, Lina ha vuelto a rechazar a su novio, que ha ido a buscarla al circo de su padre, y ha encontrado su auténtica vocación en la vida: convertirse en *clown*. Por fin es la Gelsomina de *La Strada* (Federico Fellini, 1954), ese personaje que siempre le había envidiado a Giulietta Masina (Yagüe, 2005).

LA PARODIA DEL CUERPO RIDÍCULO

Esta que lo es... (Ramón Fernández, 1974)

En su más célebre *sketch* con Juanito Navarro, que tuvo bajo contrato a Lina Morgan durante nueve años como pareja cómica, ambos interpretaban a un padre y una hija de la España rural. Él, con boina, bastón, camisa blanca y chaleco de pana; ella, acentuando sus ademanes de niña, con las coletas y el vestidito corto que luego heredaría en *La tonta del bote*. Él era el payaso Augusto y ella era el *clown*, retorciendo el gesto y el habla para que los modismos y las contracciones de un castellano a veces indescifrable despertaran la risa del público. Esa risa destilaba una contradicción inherente al modo en que el franquismo idealizó el estilo de vida y la moral del campesinado frente a los vicios de la modernidad urbana y capitalista, contradicción que iba a ocupar el epicentro del éxito del llamado *cine de paletos* durante el desarrollismo. Como dice Luis Moreno-Caballud (2015: 523), «el franquismo se apropia de la idea de *pueblo*, especialmente del pueblo campesino, para revestirse de su aura de tradición eterna y pura», lo que entra en conflicto con «un proceso modernizador» económico y sociocultural que es de corte burgués. La consecuencia de esa contradicción es significativa: en el cine popular español desaparece la pobreza. «Los problemas de la pequeñoburguesía quedan cordialmente justificados en el calor del hogar [...] Los españoles tienen dificultades, sufren estrecheces, pero ya no son pobres: no les falta lo indispensable y su máximo problema será la administración de un sueldo suficiente» (Hernández, Revuelta, 1976: 77-78). Las clases medias urbanas no pueden reirse de la pobreza pero sí de la ignorancia, la zafiedad y la incultura del campesinado, que, de vuelta, está preparado para darles una lección de ética, buenos modales y unidad nacional. La paleta interpretada por Lina Morgan en clave de *clown* no solo hace visible, desde la hipérbole paródica, el arquetipo de la ingenua sino también la relación paradójica que el público español tiene con él.

Las carreras de Lina Morgan y Paco Martínez Soria, icono del *cine de paletos*, tienen muchos puntos en común: los dos se educaron en las trincheras del teatro; sus filmografías como protagonistas son relativamente cortas (quince títulos en el caso de Morgan, dieciséis en el de Martínez Soria) y están concentradas en los periodos del desarrollismo y el tardofranquismo; ambos contaron con sendos cineastas fetiches (Mariano Ozores para Morgan, Pedro Lazaga para Martínez Soria) y representaban esa filosofía vital del pueblo llano, tan querida por lo más rancio del franquismo. «Cómo iba a aprender la lección si no sé leer, solo sé trabajar», se lamentaba el taxista de *¿Qué hacemos con los hijos?* (Pedro Lazaga, 1967), película donde Martínez Soria compartía cartel con Lina Morgan, en aquella época aún condenada al papel secundario de criada. Sin embargo, mientras el actor aragonés supo trasladar el estereotipo del tío Agustín de *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966) del teatro al cine, patentando un personaje que ya había circulado en los escenarios durante varios años, la actriz madrileña trabajó sobre un arquetipo más voluble, mucho más sujeto a las

SIEMPRE VINCULADA AL ARQUETIPO DE LA INGENUA, LINA MORGAN NO SE DEJÓ ATRAPAR POR UNA SOLA MÁSCARA

mutaciones de la modernidad que al inmovilismo de la tradición. Siempre vinculada al arquetipo de la ingenua, Lina Morgan no se dejó atrapar por una sola máscara y fue permeable al progresivo deshielo de la moral franquista durante los últimos años de vida del dictador.

El repertorio de personajes de Lina Morgan es de lo más variopinto: sirvienta —*¿Qué hacemos con los hijos?*, *Las que tienen que servir* (José María Forqué, 1967), *La tonta del bote*, *Esta que lo es…*—, chica de alterne —*La descarriada*—, vedete —*Dos chicas de revista*—, delincuente de poca monta —*La llamaban «la Madrina»* (Mariano Ozores, 1973)—, monja —*Una monja y un Don Juan* (Mariano Ozores, 1973)—, doctora —*Señora doctor* (Mariano Ozores, 1973)—, mujer barbuda —*Una pareja… distinta*—, campesina —*Los pecados de una chica decente* (Mariano Ozores, 1975—, *Un día con Sergio* —Rafael Romero Marchent, 1975)—… Frente al «cuerpo ridículo», en palabras de Aintzane Rincón, que construye Martínez Soria a partir de «su bufonesco modo de comportarse, su forma de vestir, su brusquedad, sus hábitos alimenticios y un lenguaje lleno de expresiones en desuso e incorrecciones gramaticales» (Rincón, 2014: 175), Morgan erige una suerte de parodia que reduce el personaje de la paleta a una explosión de performatividad. Una performatividad que Haro Tecglen sitúa en la tradición de la *commedia dell'arte*: «Mucho de su trabajo recuerda al arlequín: las transformaciones de los gorritos blandos y expresivos, los gestos de las manos, los paseos por el escenario, el habla veloz, la mezcla por mitades de listeza e incomprensión al tratar de explicarse el barullo de la acción, la exageración y, en fin, la complicidad con el público» (Haro Tecglen, 1985: 35). Son buenos ejemplos de ello sus *sketches* con Navarro o la escena de *La llamaban «la Madrina»*, en la que retoma el timo de la estampita de *Los tramposos* (Pedro Lazaga, 1959), para entender cómo se relaciona Morgan con ese «cuerpo ridículo» del *cine de paletos*. «La pobre es bizca, más fea que picio y las piernas, mira las piernas», afirma la víctima del timo (Ángel de Andrés), con su boina calzada y las maletas en la mano. «Y decían en el pueblo que aquí no me iba a sacar ni un duro. Ya verán cuando lo cuente en el abrevadero», exclama después de recibir un sobre lleno de recortes de periódico. La indisciplina del cuerpo de Morgan, en un recital de muecas grotescas, cancela el sentido común de la España tradicional, «eterna y pura».

Ese proceso de transgresión irónica del relato edificante del *cine de paletos* culmina en *Señora doctor*, en la que se invierte el sentido del viaje campo-ciudad para celebrar, en clave feminista, la llegada de la modernidad a la España rural. Los hombres con los que se ha topado la doctora Elvira hasta llegar al pueblo donde se esconde de sus fantasmas junto a su madre enfermera (Mari Carmen Prendes) son deleznables: Federico, su novio, la rechazó sexualmente y su psiquiatra intentó abusar de ella. En su nuevo destino, el macho ibérico no corre mejor suerte: Ataúlfo (José Sacristán), el veterinario que la corteja, se declara «un racial español» pero tiene problemas de erección, y los tres catetos que no se atreven a visitarse por la recién llegada, presos de los prejuicios por tener que confesar sus pecados veniales con una mujer, parecen haberse contagiado una enfermedad venérea en el prostíbulo del pueblo de al lado. Si al principio la llegada de Elvira había desestabilizado el precario equilibrio de la España rural, al final es la responsable de civilizarla. Como la Ellie de *Sucedió una noche*, que convierte a Peter en un hombre nuevo, cubriendo todas sus carencias «en las áreas de la autoconciencia, la generosidad, lo pragmático y lo erótico» (Rowe, 1995: 133).

LA SOLEDAD DE LA DIFERENCIA

«¿Es que no puedes ser una mujer normal? ¿Es que tienes que sembrar la catástrofe por dónde pasas?

Me pones constantemente en ridículo», le espeta Sergio (Juan Luis Galiardo), un galán de cine en horas bajas, a Valentina, la pueblerina que ha ganado un concurso para pasar veinticuatro horas con él en *Un día con Sergio*. Se lo dice después de que ella haya confundido una jarra de martinis con una de agua y, en la embriaguez del momento, se haya convertido en la Lina Morgan del imaginario colectivo español, destrozando felizmente un restaurante y poniendo patas arriba la recepción de un hotel de cinco estrellas. Aquí encontraremos el fruncido del labio superior («tiene la locuacidad que muestra a veces el pato Donald —y su estiramiento de cuello, y sus gestos de sorpresa» (Haro Tecglen, 1985: 35), los microparpadeos de placer, el achicamiento y agrandamiento hiperbólico de los ojos, el juego flexible de piernas—. La anchura del encuadre cinematográfico no es comparable con la de un escenario teatral, que Morgan «barre a grandes zancadas, lo surca incontenible-mente, más que recorrerlo, y va y viene, y se abre en jarras, y se recoge el vuelo de una falda para subrayar una réplica» (Torres, 1979: 19), y da la impresión de que el cine se le queda pequeño, que por mucho que un inserto en primer plano o un plano general puedan documentar la torsión del gesto y del cuerpo, le falta espacio para desarrollar el arquetipo de «mujer indisciplinada» con la que se le identificará en el teatro y la televisión.

Un día con Sergio (Rafael Romero Marchent, 1975)

Con todo, parece que, en esa película, el año en que muere Franco, Lina Morgan asuma completamente ese arquetipo, liberado por fin de los códigos represivos que domesticaban la rebeldía del cuerpo femenino durante la dictadura. Si esa liberación había empezado a manifestarse en los números musicales de *Dos chicas de revista* y se había consolidado con la *clown* de *Esta que lo es...*, es en 1975 cuando la ingenua se vuelve ingobernable. Es entonces cuando Morgan recupera la voz que le es propia, justo en el momento en que el cine del destape convierte al cuerpo «en el lugar simbólico de la tensión política y social de la Transición» (Rincón, 2014: 279). Su destape es, obviamente, de otro orden, porque su cuerpo no coincide con los cánones de belleza femenina de la comedia picante y el erotismo blando que van a caracterizar a cierto cine industrial español en la segunda mitad de los años setenta. De repente, la virginidad deja paso al deseo por perderla a toda costa. En *Los pecados de una chica casi decente*, María secuestra a su novio en un establo hasta que su pasión lo consume literalmente, esto es: lo mata (en apariencia). En *Un día con Sergio*, accede a pasar la noche con su galán trasnochado —que ha sido incapaz de defenderla ante tres ligones de discoteca, a los que ella reduce con su pericia en las artes marciales— y simula un intento de suicidio para que este consiga la publicidad necesaria que le permitirá firmar su próximo contrato como actor. La resolución final de *Un día con Sergio* es significativa del modo en que Lina Morgan quiere transgredir los preceptos románticos de la *españolada* del postfranquismo. Porque Valentina prefiere rechazar la oferta sentimental de Sergio, pero no para sucumbir al acoso y derribo del cartero del pueblo, sino para seguir metida en un bucle de amor

idealizado, ahora con Alain Delon como próximo objetivo: «Sola en mi tractor, soñando despierta», exclama. En *Un día con Sergio* el regreso al pueblo de Valentina no significa una restitución de los valores tradicionales de boina y pandereta. Por el contrario, la ficción no validará la bondad y la pureza de Valentina con el matrimonio, sino con la soledad que abraza la diferencia.

Es en esa soledad donde reside la dimensión más singular de la ingobernabilidad de Lina Morgan en su carrera cinematográfica. No es la primera vez que Lina Morgan termina sola. Es significativo que en *Esta que lo es...* y *Dos chicas de revista* esa soledad se derrita en el escenario, como si el espectáculo fuera el único amante que la actriz pueda tolerar en sus sueños. En la primera, lo hemos dicho, se encuentra a sí misma sustituyendo a la figura paterna en el circo, siendo payasa que caza moscas, toca el saxo y llora a moco tendido mientras su público la aplaude enfervorecido. Cuerpo por fin descoyuntado que se despide de sus compañías masculinas sin acritud, bañada en lágrimas. En la segunda, rechaza a Evaristo (José Sacristán) cuando intenta recuperarla, después de que, al principio de la película, este le hiciera entender que su padre no aprobaría su boda con una vicetiple. La oferta de matrimonio llega tarde, máxime cuando Catalina acaba de sacrificar su continuidad en la revista que la ha hecho célebre aceptando la marcha de su pareja escénica, Alicia (Dyanik Zurakowska), con un apuesto dentista que le había presentado su amiga, y que también parecía su interés amoroso. Hay una cierta ambigüedad en las lágrimas de Catalina, no sabemos si llora porque pierde a su amiga más íntima o porque el galán de turno ha preferido a Alicia antes que a ella. La reconciliación entre las dos mujeres se produce abruptamente en el transcurso del espectáculo, auténtico espacio de felicidad donde el aparato represivo del franquismo parece indultar a su cómica más popular, la que llegó a actuar ante Franco en La Granja, de sus obligaciones matrimoniales. Si, como sostiene Rowe en relación a *Los caballeros las prefieren rubias* (Gentlemen Prefer Blondes, Howard Hawks, 1951), la auténtica historia de amor del filme surge entre Lorelei (Marilyn Monroe) y Dorothy (Jane Russell), también es probable que la auténtica historia de amor de *Dos chicas de revista* sea la de Alicia y Valentina.

LA FICCIÓN NO VALIDARÁ LA BONDAD Y LA PUREZA DE VALENTINA CON EL MATRIMONIO, SINO CON LA SOLEDAD QUE ABRAZA LA DIFERENCIA

En cualquier caso, la evolución del arquetipo de Morgan se rebela contra el destape en el momento en que *Esta que lo es...* imprime la palabra «fin» en su rostro, en primer plano, de *clown*. Se trataba de exponer el cuerpo femenino en un lugar público desde lo grotesco, aquello que Mary Russo definía, escribe Rowe, como «una forma de desestabilizar la belleza femenina» que ponía contra las cuerdas lo que era comúnmente aceptado sobre los límites de la feminidad en una sociedad, en este caso, en plena metamorfosis. Es curioso que este ejercicio de lo grotesco coincida, en la carrera de Morgan, con las dos películas en las que intenta desmarcarse de su papel como cómica: *Una pareja... distinta*, en la que se presenta como mujer barbuda que acaba enamorándose de su amigo y casero homosexual (José Luis López Vázquez), y que ha declarado en varias ocasiones como su papel favorito; e *Imposible para una solterona* (Rafael Romero Marchent, 1975), en la que interpreta a una mujer con sobrepeso que es seducida, engañada y traicionada por un dietista (Juan Luis Galiardo). Su sentenciosa despedida («Para una mujer lo más importante no es el primer amor sino el último»), haciendo oídos sordos al perdón del médico que abusó de ella, significa la asunción de su independencia, otra vez sola, y también su adiós al cine —al que volverá, sin demasiada convicción, en una ocasión más, con *Hermana, ¿pero qué has hecho?* (Pedro Masó, 1995)—.

CONCLUSIÓN

«Me parece que si hubiera nacido en cualquier otra parte del mundo, no sé, en Broadway, donde los géneros musicales los tienen en mucha estima, pienso que sería una figura importantísima, tendría mi hora en televisión, como Carol Burnett, pero aquí ni un minuto» (Torres, 1979: 20). Faltaban unos años para que algunos de los capítulos de series televisivas como *Compuesta y sin novio* (Antena 3, 1994) y *Hostal Royal Manzanares* (TVE, 1995-98), vehículos de lucimiento para el elástico talento cómico de Lina Morgan, rebasaran los ocho millones de espectadores en los *rankings* de audiencia. La actriz había asumido su condición de «mujer indisciplinada» en el escenario, colgando el cartel de «no hay localidades» con funciones como *Vaya par de gemelas* (1980-83), *Sí al amor* (1983-87) y *El último tranvía* (1987-91). El teatro y la televisión le permitieron a Morgan reivindicarse como «cuerpo que se rebela» sin tener que recurrir al desnudo que el cine del destape había codificado como canónico.

En una emisión del programa *Estudio Directo* de 1972, José María Íñigo le pregunta a Lina Morgan qué tiene ella de ingenua. «En la vida siempre es importante *hacerse* la ingenua», responde. Esa autoconsciencia de la ingenuidad como mascarada, como puesta en escena, para hacerse visible, primero ante el aparato represivo del franquismo, luego para refugiarse del camino normativo del destape en su teatro de la Latina, que arrendó en 1978 y compró en 1983, es la clave para entender su singularidad como estrella femenina de la comedia tardofranquista. Es cuando se hace *clown* que Lina Morgan crea su propio género, alejado por completo de negociaciones ideológicas, asumiendo que la política del gesto que puso en práctica para destacar en un cine dominado por los cómicos masculinos le sirvió para crear un cuerpo apolítico que gozó del enfervorecido favor del público. ■

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 Con la excepción de la tesis, aún no publicada, de Mónica Gozalbo (ver Gozalbo Felip, M. (2016). *Para una tipología de la actriz cómica del cine español: el caso de Gracita Morales y Lina Morgan*. Tesis doctoral. Castellón: Universitat Jaume I).

REFERENCIAS

Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós.

Galán, D. Queridos cómicos: Lina Morgan. TVE, 17 de abril de 1993. Recuperado de http://Queridos cómicos - Lina Morgan - RTVE.es

Gómez, A (1985, 27 de enero). Lina Morgan, la pícara que venció a la escultural. *El País*, pp. 35.

Gómez Morcillo, A. (2015). *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI.

Gozalbo Felip, M. (2016). *Para una tipología de la actriz cómica del cine español: el caso de Gracita Morales y Lina Morgan*. Tesis doctoral. Castellón: Universitat Jaume I

Haro Tecglen, E. (1985, 27 de enero). Una larga tradición. *El País*, pp. 35.

Haskell, M. (1974). *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Nueva York: Penguin.

Hernández, M., Revuelta, M. (1976). *30 años de cine al alcance de todos los españoles*. Bilbao: Zero.

Moreno-Caballud, L. (2016). Trasplantando al pueblo. Las contradicciones del discurso moderno sobre el mundo rural y su vigencia en el franquismo. *Hispanic Research Journal*, *17* (6), 522-538.

Pérez Rubio, P., Hernández Ruiz, J. (2011). *Escritos sobre cine español. Tradición y géneros populares*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico.

Rincón, A. (2014). *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos e Institucionales.

Rosen, M. (1974a). *Popcorn Venus. Women, Movies, & The American Dream*. Nueva York: Avon Books.

Rosen, M. (1974b). How the Movies Have Made Women Smaller Than Life. *Journal of the University Film Association*, *26* (*1/2*), Women In Film, 6-10.

Rowe, K. (1995). *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*. Austin: University of Texas Press.

Studlar, G. (2013). *Precocious Charms. Stars Performing Girlhood in Classical Hollywood Cinema*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Torres, M. (1979, 3 de marzo). Con la revista en el corazón. Lina de toda la vida. *Nuevo Fotogramas*, 19-21.

Vernon, K. M. (2016). The Voice of Comedy. Gracita Morales. En D. Allbritton, A. Melero, T. Whittaker (ed.). *Performance and Spanish Film* (pp.76-95). Manchester: University of Manchester Press.

Wilt, J. (1980). The Laughter of Maidens, the Cackle of Matriarchs: Notes on the Collision Between Comedy and Feminism, en Todd, Janet (ed.), *Gender and Literary Voice* (pp. 173-196). Nueva York: Holmes and Meier.

Yagüe, M.E. (2005, 16 de enero). No hago películas porque no me llaman. *El Mundo, Suplemento Crónica* nº483, s/n.

LINA MORGAN. EL ARQUETIPO DE LA INGENUA EXPLOSIVA EN EL CINE DEL TARDOFRANQUISMO

Resumen

Lina Morgan fue la estrella cómica más taquillera del cine del tardofranquismo, solo superada por dos encarnaciones de la masculinidad patria como las de Paco Martínez Soria y Alfredo Landa. El presente artículo pretende analizar la figura de Lina Morgan a la luz de la teoría de la «mujer indisciplinada» formulada por Kathleen Rowe. En un período en el que las actrices cómicas eran relegadas a papeles secundarios, examinamos la evolución de su trayectoria cinematográfica, por un lado mediatizada por las exigencias represoras del régimen, y por otro, aspirando a subvertirlas desde la práctica de una poética hiperbólica del gesto y el cuerpo que estallaría, precisamente, a la muerte de Franco, en los ámbitos del teatro y la televisión.

Palabras clave

Lina Morgan; españolada; mujer indisciplinada; comedia; cine popular; cine franquista.

Autores

Maria Adell Carmona (Alicante, 1977). Doctora en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica por la Universitat Pompeu Fabra, con la tesis Una estrella moderna: *Jean Seberg, de Preminger a Garrel*. Profesora de diversas asignaturas de Historia del Cine e Historia del Cine Español en ESCAC y en la Universitat de Barcelona. Como investigadora, ha participado en congresos internacionales con intervenciones sobre estrellas femeninas del cine del franquismo como Sara Montiel y Marisol, y sobre actrices y cineastas españolas contemporáneas como Bárbara Lennie y Mar Coll. Ha colaborado con artículos en libros dedicados a las actrices de la Nueva Comedia Americana, a Adam Sandler y a Rainer Werner Fassbinder, entre otros. Contacto: maria.adell@gmail.com.

Sergi Sánchez Martí (Barcelona, 1970). Doctor en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica por la Universitat Pompeu Fabra (2011), con la tesis *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*. Profesor del Grado de Comunicación Audiovisual y del Máster de Cine de la UPF y docente en ESCAC, donde imparte las asignaturas de Cine Moderno y Tendencias del Cine Contemporáneo. Crítico cinematográfico de *Fotogramas* y La *Razón*. Sus líneas de investigación se centran en el cine digital y el cine español. Ha escrito libros sobre David Lean, Akira Kurosawa, Michael Winterbottom y Hal Hartley. Ha colaborado en libros colectivos, entre otros, sobre cine fantástico australiano, cine musical, Demy, Resnais, Argento, Fassbinder, el cine independiente americano, Brooks, Franju y Oshima. Contacto: sergisssss@hotmail.com.

LINA MORGAN: THE ARCHETYPE OF THE EXPLOSIVE *INGÉNUE* IN SPANISH CINEMA OF THE LATE FRANCOIST PERIOD

Abstract

Lina Morgan was the highest grossing female film star of Spain's late Francoist period, and third overall aftertwo male comedians who embodied Spanish masculinity, Paco Martínez Soria and Alfredo Landa. This article offers an analysis of Lina Morgan's career in light of Kathleen Rowe's theory of the "unruly woman". In a historical period when female comedians were relegated to secondary roles, the evolution of Morgan's film career was mediated by the repressive demands of the regime; but at the same time, she sought to subvert those demands through the use of a hyperbolic poetics of the gesture and the body that would find its full expression precisely around the time of Franco's death, in the fields of theatre and television.

Key words

Lina Morgan; *españolada*; unruly woman; comedy; mainstream cinema; Francoist cinema.

Authors

Maria Adell Carmona holds a PhD in Film Theory and Analysis from Universitat Pompeu Fabra in Barcelona, with the thesis "A Modern Star: Jean Seberg, from Preminger to Garrel". She currently teaches courses in film history and Spanish film history at ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Cataluña) and at Universitat de Barcelona. As a researcher, she has participated in several international conferences with papers on contemporary Spanish actresses such as Barbara Lennie, Spanish female film directors such as Mar Coll, and Spanish female film stars of the 1950s and 1960s, such as Sara Montiel and Marisol. She has contributed to books on topics including contemporary Adam Sandler, Rainer Werner Fassbinder, and American comedy actresses. Contact: maria.adell@gmail.com.

Sergi Sánchez Martí holds a PhD in Film Theory and Analysis from Universitat Pompeu Fabra (UPF) in Barcelona, with the thesis "Towards a Non-Time Image: Deleuze and Contemporary Cinema". He teaches courses in the Degree Program in Audiovisual Media and the Master's in Film Studies at UPF, as well as modern cinema and trends in contemporary cinema at ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Cataluña). He is also a film critic for the magazine *Fotogramas* and the newspaper *La Razón*. His main research interests are digital cinema and Spanish cinema. He has written books about David Lean, Akira Kurosawa, Michael Winterbottom and Hal Hartley, among others, and he has also contributed to books on Australian fantasy cinema, American independent cinema, musicals, Jacques Demy, Alain Resnais, Dario Argento, Rainer Werner Fassbinder, James L. Brooks, Georges Franju, and Nagisa Oshima. Contact: sergisssss@hotmail.com.

Referencia de este artículo

Adell Carmona, M., Sánchez Martí, S. (2021). Lina Morgan. El arquetipo de la ingenua explosiva en el cine del tardofranquismo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *32*, 65-78.

Article reference

Adell Carmona, M., Sánchez Martí, S. (2021). Lina Morgan: The Archetype of the Explosive *Ingénue* in Spanish Cinema of the Late Francoist Period. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *32*, 65-78.

Edita / Published by

Licencia / License

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

DE LA *FINAL GIRL* A LA HEROÍNA EMANCIPADA: ARQUETIPOS FEMENINOS EN LA SAGA *[REC]*

JUAN MEDINA-CONTRERAS
PEDRO SANGRO COLÓN

De todos los géneros cinematográficos, probablemente el terror sea el que conjuga con mayor acierto el paradójico placer que proporciona la vivencia de situaciones incómodas y el potencial liberador de experimentar, aunque sea de forma vicaria, lo prohibido. Apunta Miguel Ángel Huerta (2019: 175) la idoneidad del dispositivo cinematográfico para lograr cierta experiencia catártica a través de la exposición a los propios miedos y fobias desde la ritualidad de la sala oscura. Carlos Losilla suscribe la argumentación añadiendo que, además de las fobias, el espectador del cine de terror también se ve expuesto a sus propios instintos sádicos o turbadores (Losilla, 1999: 34). Desirée de Fez, en el prólogo del monográfico que dedica a los terrores femeninos, aporta otra perspectiva cuando declara adorar el cine de terror por haberle permitido observar sus miedos desde fuera para así poder interpretarlos (de Fez, 2020: 8).

A lo largo del presente texto analizaremos el arquetipo de la *final girl* enunciado por Clover (2015) y su relación con la monstruosidad femenina a la que alude Creed (1993), tomando como caso de estudio la saga cinematográfica *[REC]* (Jaume Balagueró, Paco Plaza, 2007-2014). Exploraremos el juego de referencias apuntadas por sus autores a partir del análisis de las protagonistas de la saga, la periodista Ángela (Manuela Velasco) y el personaje de la novia Clara (Leticia Dolera), además del resto de incursiones de carácteres femeninos que toman partido en la obra, con especial interés por la siniestra niña Tristana Medeiros (Javier Botet).

Si bien el rol femenino en las películas de terror ha estado tradicionalmente relegado al papel de víctima o superviviente, de un tiempo a esta parte está ganando relevancia un nuevo tipo de personaje femenino que asume el papel principal de una forma activa e independiente. La saga de Balagueró y Plaza, como argumentaremos, supone un precedente de este nuevo modelo de feminidad en el género.

LA SAGA *[REC]*

Rodada en apenas veinte días, y con un presupuesto de dos millones de euros, *[REC]* (Jaume Balagueró, Paco Plaza, 2007) se convierte en la segunda película más taquillera de su año en España, con una recaudación que supera los 7,7 millones de euros. Su éxito de crítica y público le granjean tres secuelas —*[REC]*2 (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2009), *[REC]*3*: Génesis* (Paco Plaza, 2012), *[REC]*4*: Apocalipsis* (Jaume Balagueró, 2014)—, dos *remakes* estadounidenses —*Quarantine* (John Erick Dowdle, 2008) y su secuela *Quarantine 2: Terminal* (John Pogue, 2011)—, así como una novela gráfica titulada *[REC]: Historias inéditas* (VV. AA., 2012), y una atracción en el complejo PortAventura, alcanzando toda la franquicia más de 61 millones de dólares de recaudación fuera de España (Lázaro-Reboll, 2017).

El argumento de la saga presenta continuidad narrativa en sus dos primeros títulos, comenzando el segundo prácticamente donde termina el primero. La presentadora de un programa de reportajes televisivos y su camarógrafo siguen al cuerpo de bomberos de Barcelona en una alerta nocturna. Este aviso les lleva a un edificio de la Rambla barcelonesa donde son atacados por los vecinos del lugar, que parecen tener una especie de infección contagiosa que les priva de voluntad y les hace comportarse de forma violenta. Cuando tratan de escapar del inmueble descubren que han sido confinados allí por las autoridades. Ansiosos por encontrar una salida, esquivan a los mortales atacantes hasta llegar al ático del edificio, donde hallan los vestigios de diversos experimentos realizados a manos de un sacerdote con una joven poseída por un ente sobrenatural, que parece ser la fuente del contagio.

Un grupo de GEOs, ya en la segunda entrega de la saga, se adentra en el edificio liderado por un funcionario de Sanidad que resulta ser también sacerdote. Buscan la fuente de la enfermedad para dar con una cura, pero los infectados, que ahora empiezan a dar muestra de capacidades sobrehumanas, terminan por diezmar el comando. El sacerdote, junto a los agentes supervivientes, encuentra a la periodista, que parece ser la única que sigue indemne en el inmueble. No obstante, en el giro narrativo final de este episodio, ella misma se manifiesta como una nueva poseída que ansía ser liberada para propagar la enfermedad.

La tercera entrega supone una digresión con respecto a la historia principal. Si bien en su título parece querer referirse al origen de la infección, en realidad narra una historia paralela en la que uno de los infectados vinculado al edificio barcelonés termina por diseminar su enfermedad-posesión entre los invitados de una boda.

No será hasta la cuarta entrega de la historia cuando se dé cierre a la trama principal. Tras la intervención del ejército, llevan a la protagonista superviviente a un barco en alta mar para poder investigar el asunto con total aislamiento. La infección, como es de esperar, se desata entre la tripulación, manifestándose su fuente en un parásito que ha ido saltando de huésped en huésped a lo largo de la obra.

Para interpretar a las dos protagonistas de la saga, los creadores confiaron en rostros conocidos por el gran público y que bien pueden formar parte de una suerte de *star system* televisivo nacional, en especial en lo referido al segmento de edad al que va dirigida comercialmente la saga. La actriz Manuela Velasco supone, en cierto sentido, un acercamiento de resonancias autobiográficas al personaje de la reportera. Descubierta, en su niñez, en *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987), Velasco desarrolla los comienzos de su carrera compaginando la aparición esporádica en series televisivas de máxima audiencia con la actividad de presentadora y entrevistadora de programas de televisión como *Los cuarenta principales* (Canal+, 2000-2005) o *Del 40 al 1* (Canal+, 1990-1998; LOS40TV, 1998-2017), lo que la convierte en una cara familiar para el público objetivo del filme. Por su parte, la actriz y directora Leticia Dolera también comienza su

andadura vinculada a los programas televisivos, aunque su estrellato entre el público juvenil se produce a partir de su participación en series de éxito como el producto de emisión diaria *Al salir de clase* (Telecinco, 1997-2002), la serie de *prime time Los Serrano* (Telecinco, 2003-2008), o largometrajes como *Semen, una historia de amor* (Daniela Fejerman e Inés París, 2005) o *De tu ventana a la mía* (Paula Ortiz, 2011), con roles protagónicos.

EL ARQUETIPO DE LA *FINAL GIRL* EN LA SAGA *[REC]*

A lo largo de la primera parte de nuestro análisis vamos a centrarnos en el arquetipo de la *final girl* expuesto por Carol Clover en su obra de 1993 *Men, women and chain saws*. En líneas generales, se trata de una evolución del tópico de la «dama en apuros» que la autora reconoce en el subgénero *slasher* y que podría definirse como la última superviviente que, al finalizar la película, o bien logra mantenerse con vida el tiempo suficiente para ser rescatada, o bien confronta ella misma a su amenaza y le pone fin con sus propios medios, sin precisar la ayuda de ningún rescatador (Clover, 2015: 35). Se aprecian, en ambos casos, como rasgos distintivos la soledad del personaje ante el peligro y una mayor destreza y perspicacia para lograr sobrevivir. Esto a menudo se traduce en un perfil de mujer que, ante el acoso del villano, abandona la pasividad y se muestra resolutivo, manifestando transición en el personaje, que pasa de objeto a sujeto, y en el que se ha identificado una suerte de heroína para el feminismo de la segunda ola (Garland et al., 2018: 64-65).

Los casos paradigmáticos en los que se basa Clover para enunciar su teoría son las películas *Halloween* (John Carpenter, 1978), *La matanza de Texas* (*The Texas chain saw massacre*, Tobe Hooper, 1974), *Pesadilla en Elm Street* (*A nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984), así como la amplísima variedad de filmes que se adscriben a esta narrativa. Núria Bou y Xavier Pérez rastrean el origen de esta forma de feminidad en el Hollywood clásico con el serial *Los peligros de Paulina* (*The perils of Pauline*, Louis J. Gasnier, Donald Mackenzie, 1914), e identifican como un punto de ruptura la llegada, ya en los ochenta, del personaje de Ripley (Sigourney Weaver), la protagonista de la saga *Alien*, que marca un antes y un después al prescindir de toda ayuda masculina para hacer frente al monstruo final —si bien hay que mencionar lo accidental de su sexo, pues se trataba de un personaje masculino en el guion— (Bou, Pérez, 2010: 45).

En la filmografía del terror español este perfil de mujer proactiva que busca la confrontación con el mal no es del todo extraño. Destaca Joan Hawkins el clásico *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1962) como un precedente que rompe con la tradición del género al mostrar a una protagonista femenina de mirada investigadora (Hawkins, 2000: 103) que, incluso, toma la iniciativa de ponerse a sí misma como cebo para atrapar al malvado doctor Orloff (Howard Vernom). Ibáñez Serrador, en su primera incursión en la gran pantalla con *La Residencia* (1969) también explora incipientemente el arquetipo a través del personaje de Irene (Mary Maude), antagonista al comienzo pero sagaz *final girl* en el último tercio del filme, cuando arranca una investigación particular que tiene por finalidad descubrir el misterio de las desapariciones de sus compañeras en una obra que sirvió de inspiración directa (Olney, 2014) a películas como *Suspiria* (Dario Argento, 1977), donde el arquetipo parece claramente consolidado.

La adscripción de la saga *[REC]* al arquetipo de la *final girl* se manifiesta a partir de las acciones de sus dos principales protagonistas, Ángela en las dos primeras entregas y en la cuarta, y el personaje de Clara en el episodio tercero. Como se puede observar, sus historias presentan rasgos coincidentes con las premisas de Clover aunque, como argumentaremos, también proponen divergencias que las anticipan como contenedoras de un nuevo modelo de heroína por completo emancipada.

LAS PELÍCULAS PRESENTAN RASGOS COINCIDENTES CON LAS PREMISAS DE CLOVER AUNQUE, COMO ARGUMENTAREMOS, TAMBIÉN PROPONEN DIVERGENCIAS QUE LAS ANTICIPAN COMO CONTENEDORAS DE UN NUEVO MODELO DE HEROÍNA POR COMPLETO EMANCIPADA

Dentro de los rasgos coincidentes, las protagonistas de la saga *[REC]* encajan en el arquetipo al ser las últimas supervivientes del escenario apocalíptico en que se encuadran y por cumplir, de distintas maneras, las posibilidades de ser rescatadas o de lograr rescatarse a sí mismas. Ángela, la principal protagonista de la narración, es la última superviviente de la infección que asola el edificio de la Rambla barcelonesa. En el primer filme es literalmente la última víctima del contagio, terminando la película con el misterio de su desaparición entre las sombras. En la segunda cinta, Ángela es encontrada con vida por el comando de GEOs, si bien ella misma participa en su eliminación al estar poseída por el monstruo, punto particular sobre el que trataremos más adelante. En la cuarta película es de nuevo rescatada, esta vez por el ejército, aunque pasa a un nuevo confinamiento donde sus perseguidores se multiplican: debe escapar de los nuevos infectados que van diezmando el carguero donde se encuentra, pero también de los científicos que quieren experimentar con su cuerpo. Será, en cualquier caso, la única mujer que logre sobrevivir. Clara, en la tercera entrega de la saga, logra escapar por sus propios medios del brote infeccioso que ha tenido lugar en su boda. No obstante, decidirá volver sobre sus pasos para salvar a su marido.

Clover apunta que el intercambio de protagonismo entre los personajes varones y la mujer viene acompañado de una masculinización simbólica de la *final girl*. Entendiendo el terror en general, y el *slasher* en particular, desde la perspectiva de género, se simbolizan de forma generalizada conflictos contra el orden patriarcal. Las víctimas tradicionales del villano son mujeres y hombres que transgreden las restricciones sexuales derivadas de su género. En el *slasher* es, de hecho, habitual que las víctimas femeninas perezcan durante o inmediatamente después de un coito extramatrimonial, y que las víctimas masculinas lo hagan de forma poco viril y, en ocasiones, de manera ridícula. El ente maligno, por su parte, cuando tiene forma humana, suele identificarse siempre como masculino. Su ira asesina deviene de un trauma tradicionalmente de índole sexual, siendo relativamente frecuentes los conflictos de identidad de género, como en los casos de *Vestida para matar* (*Dressed to kill*, Brian de Palma, 1980) o *El silencio de los corderos* (*The silence of the lambs*, Jonathan Demme, 1991).

La *final girl*, en cambio, presenta desde el comienzo una actitud bien virginal o célibe (Keisner, 2008: 418), o bien directamente asexual y andrógina (Rieser, 2001: 377), además de una serie de rasgos más cercanos a los tradicionalmente vinculados con el género masculino: habilidades mecánicas, pensamiento estratégico, capacidad de liderazgo… (Clover, 2015: 40). En último término, esta masculinización se simboliza en un sentido *lacaniano* a través de la apropiación del arma fálica del monstruo. La autora se apoya en declaraciones del director de *Halloween* para afirmar: «El *slasher* lo soluciona bien eliminando a la mujer (primeras víctimas), o bien reconstruyéndola como masculina (*final girl)*. El momento en que la *final girl* es definitivamente "falitizada" es el momento en que se detiene la trama y cesa el terror. Amanece, y la comunidad regresa a su orden normal[1]» (Clover, 2015: 50). Rieser, por su parte, reconoce el empleo del arma fálica, si bien su interpretación la vincula más hacia la reafirmación de la heterosexualidad frente a la ambigüedad del monstruo antes que hacia una masculinización del personaje femenino: «En realidad, la lucha fálica entre el monstruo

y la chica puede ser vista como una aceptación de la sexualidad en términos heterosexuales [...] después de todo, ella no emplea esas armas contra masculinidades normativas sino hacia una monstruosidad ambigua que amenaza el orden de género hegemónico[2]» (Rieser, 2001: 377).

Esta apropiación simbólica puede encontrarse en la saga *[REC]* a través de las armas que terminan portando sus protagonistas, y que de hecho se disponen de forma notoria en los carteles de la tercera y cuarta entregas, llegando a suponer, si aceptamos la lógica de Clover, toda una hiperfalificación. Como se puede comprobar, Clara, en su lucha contra los infectados que han dado al traste con su boda, se arma con una sierra mecánica de enormes proporciones que parece aludir al arma del villano de *La matanza de Texas*. Su marido, para el mismo fin, blandirá una espada que, en comparación, resulta pírrica y que además tiene reparos en emplear. Ángela, igualmente, aparece en el cartel portando un enorme motor fueraborda a la altura de las caderas, motor que, en el filme, solo ella logra arrancar en el instante final.

Esta masculinización del arquetipo de la *final girl* tiene relación con la propia mirada del espectador, que, tradicionalmente, se ha entendido en el género como fundamentalmente masculino (Chatterjee, 2018: 134). No es extraño que este tipo de relatos busquen predisponer al espectador desde la óptica del asesino en los primeros compases del filme para luego adoptar la óptica de la protagonista final, buscando así la identificación con el personaje. Rieser matiza este particular afirmando que no llega a haber una total identificación en tanto que la cámara rara vez ocupa el punto de vista de la protagonista femenina, siendo la mayor parte del tiempo «observada» en vez de «observadora» (Rieser, 2001:385), idea que también recogen Hajariah y Briandana al prefigurar a la mujer ante la cámara como «el objeto al que mirar» por el espectador masculino (Briandana y Hajariah, 2013: 191).

En la saga *[REC]* se aborda la identificación del espectador en la historia al tomar literalmente el punto de vista de personajes masculinos, compañeros de aventura de la protagonista (Sánchez Trigos, 2013: 302; Rowan-Legg, 2013: 215). El *found footage*, seña de franquicia que conforma los primeros episodios de la saga, consiste en el empleo de la cámara subjetiva que se introduce en la propia diégesis y que se fundamenta a partir de un pretexto metanarrativo que incrementa el realismo sugerido: la suposición de que la obra filmada no es sino el material en bruto registrado realmente por la cámara y que ha sido perdido por los responsables de la filmación (Hardcastle, 2017). El concepto es ampliamente conocido y resulta muy popular en el cine de terror. Se pueden trazar precedentes de la filmación subjetiva en obras como *La dama del lago* (*Lady in the lake*, Robert Montgomery, 1946), *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, Michael Powel, 1960) o el propio *Halloween*, y de la idea concreta de «filmación recuperada» en obras de género como *Holocausto Caníbal* (*Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1980), *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, 1999), *Muerte de una cazafantasma* (*Death of a Ghost Hunter*, Sean Tretta, 2007), *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007), *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008) o *El último exorcismo* (*The Last Exorcism*, Daniel Stamm, 2010), entre muchos otros.

EN LA SAGA *[REC]* SE ABORDA LA IDENTIFICACIÓN DEL ESPECTADOR EN LA HISTORIA AL TOMAR LITERALMENTE EL PUNTO DE VISTA DE PERSONAJES MASCULINOS

De este modo, a la reportera la seguirá su incansable camarógrafo, en la primera entrega, o las cámaras que portan los GEOs, en la segunda, sumergiendo al espectador en la obra con la pretensión, manifestada por los propios autores, de hacerle partícipe como si estuviera disfrutando de un videojuego (Hart, 2014). Así, cuando la pro-

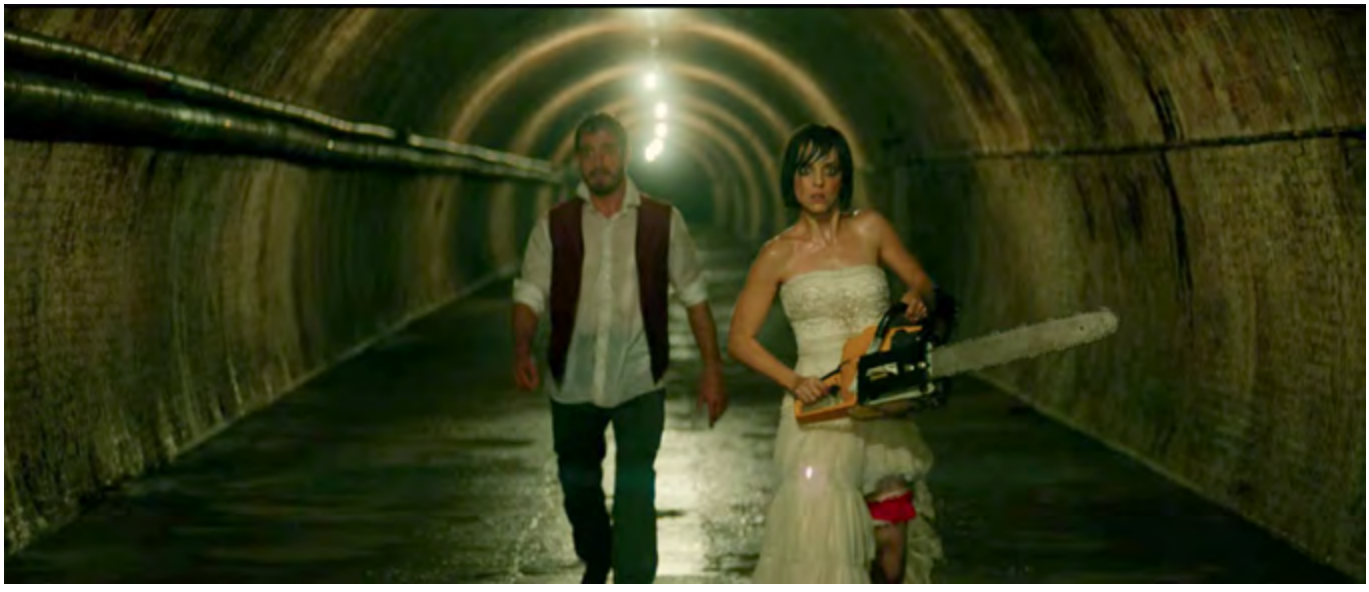
tagonista mira a cámara o cuando se dirige a su compañero, rompe la cuarta pared e involucra directamente al espectador, que se siente interpelado. Se da el caso, de hecho, de que la cámara sigue grabando en ocasiones en las que no hay ningún sujeto sosteniéndola, como al final de la primera película, cuando el camarógrafo muere pero el dispositivo de grabación continúa registrando todo en primera persona, dejando en solitario a la protagonista «en compañía» del espectador (McKeown 2019: 212-213).

Sin embargo, a pesar de estos rasgos, las protagonistas de la saga *[REC]* presentan particularidades que trascienden los límites del arquetipo y que terminan por suponer un alejamiento marcadamente contrastado.

En primer lugar, la protagonista no suele estar nunca sola. Siempre va en compañía de otros personajes secundarios, en su mayoría masculinos, que adoptan un rol subalterno a ella. Ya se ha mencionado el caso del obediente cámara que acompaña a Ángela a lo largo de todo el desarrollo de la primera entrega excepto en breves minutos finales. En la segunda y tercera la veremos siempre en compañía de un equipo de hombres donde tendrá, como abordaremos a continuación, tanto aliados como enemigos. El caso de Clara resulta más evidente en este sentido. A lo largo de su huida siempre estará acompañada del párroco que ha oficiado la ceremonia y/o de varios amigos a los que ella misma comanda. Posteriormente, ya en compañía de su marido, seguirá siendo ella quien tome la iniciativa de afrontar el mal cuando uno de los infectados la muerda y ella ordene a su esposo que le corte el brazo para detener la infección, a pesar de los escrúpulos que presenta él.

En segundo lugar, siguiendo la lógica de Clover del simbolismo de los elementos fálicos asociados con la *final girl* al terminar su periplo, éste se ve contrarrestado en la saga a través del empleo de marcas de feminidad, o a través de una colaboración a cuatro manos entre ambos sexos. Cuando Clara agarra la motosierra en la tercera película lo primero que hace es cortar la falda del vestido de novia que lleva puesto. Al hacerlo, deja al descubierto una pierna en la que destaca una liga de color rojo, prenda íntima marcadamente femenina en el contexto de la boda. Ángela, por su parte, el único momento en que sostiene el enorme motor fueraborda del cartel y lo emplea como arma lo hace junto al técnico de radio del barco, compañero de aventuras y superviviente junto a ella.

Imagen I. La novia se arma con una motosierra



Las protagonistas de la obra se distinguen de la *final girl* en una actitud más activa ante el peligro. Si bien hemos destacado que la adhesión al arquetipo se realiza por derivación de la voluntad del villano, que selecciona una víctima que es capaz de sobrevivir al activar en su desesperada huida su lado de héroe masculinizado (Clover, 2015: 60), el papel que juegan las protagonistas en la saga dista mucho de presentar actitudes pasivas desde el comienzo. Ángela muestra desde el primer instante una actitud de mando sobre su camarógrafo. Si bien el filme juega a disponerla en inferioridad física al mostrar, por ejemplo, un momento en que se prueba un uniforme de bomberos que le queda muy grande, durante toda la obra es ella la que marca el lugar hacia el que debe apuntar el objetivo de la cámara; es ella quien se enfrenta a las autoridades policiales y sanitarias que entran en el edificio, y es ella quien dirige la huida en el último tercio de la obra. Incluso durante los instantes finales del primer filme cuando, en plena búsqueda de una salida, alcanzan el ático del inmueble, ella insiste en filmar todo, deteniendo su escapatoria para indagar nuevas pistas, como la grabación del magnetófono que explica el origen de la infección. Clara, por su parte, presenta una actitud por completo heroica cuando, estando ya a las puertas del túnel de escape, opta por retroceder, armarse con la motosierra, y embarcarse en una trama de rescate de su marido al descubrir que se ha quedado atrás.

En última instancia, la saga rompe con la mirada masculinizada que ella misma plantea en sus primeras entregas a través del abandono explícito y remarcado del *found footage*. Esto se lleva a cabo a través de dos personajes instrumentales que vienen a reflejar en la pantalla *alter ego*(s) de los propios creadores y espectadores: el técnico de grabación de la boda en la tercera película y el técnico de comunicaciones del barco de la última entrega. El primero de ellos se presenta al espectador como un profesional de la realización audiovisual de eventos que verbaliza constantemente las marcas de estilo que ha adoptado la saga hasta ese instante: el *cinema verité* de la cámara al hombro que es testigo directo de la realidad filmada. Cuando la película abandona la primera persona, se muestra mediante un elocuente plano detalle cómo la videocámara que porta el profesional es destrozada. En la cuarta película, el personaje del técnico de comunicaciones, que se declara fanático de la presentadora de reportajes, trata por un instante de espiarla a través del circuito de videovigilancia del barco mientras ella se desviste. No obstante, la propia protagonista provocará el cese de este espionaje a través de una recriminatoria mirada a cámara, primero, y posteriormente de forma más explícita cuando ella misma se dedique a romper uno por uno todos los dispositivos de grabación de seguridad del barco en su huida. Se explicita de este modo el paso de objeto observado a sujeto observador de las protagonistas, liberando la cámara de una mirada diegética masculina o voyerista, y pasando a tomar el relato la perspectiva femenina en alternancia con la del resto de personajes secundarios de la historia.

LA POSESIÓN Y AUTONOMÍA DEL CUERPO/ MONSTRUO FEMENINO

El ente diabólico que parece ser la causa de la infección que asola el edificio de Las Ramblas en la saga *[REC]* tiene forma de gusano. Apenas se le ve un instante, pasando de un anfitrión a otro en la segunda y cuarta entregas, y al final del relato, cuando queda por fin expuesto. El *leucochloridium paradoxum* es un parásito con forma de larva que ataca a los gasterópodos con el objetivo de llegar al estómago de las aves, donde se reproduce. De este modo, el caracol infectado pierde el dominio de sus acciones motoras. Sus antenas inflamadas palpitan, dejando ver en su interior al feroz gusano que dirige su voluntad, por completo sometida, hasta la copa de algún árbol donde sea presa fácil del próximo anfitrión. En las películas de la saga, la acción del gusano sobre sus incubadoras se traduce, como en el caso del *leucochloridium*, en la

Imagen 2. El cuerpo fálico de la criatura pasa de boca a boca

anulación completa de la voluntad y la capacidad de transmitir la infección que enloquece a quien es mordido. A partir de la segunda película, además, parece poder conferirles diferentes habilidades sobrenaturales a los infectados.

Confluyen de este modo en la historia dos vertientes complementarias de posesión. La primera, física, infecciosa, parasitaria... que se manifiesta con la rojez de los ojos, llagas, pústulas, vómitos y otros síntomas que recuerdan a filmes como *Resident Evil* (Paul W.S., 2002), *28 días después* (*28 days later*, Danny Boyle, 2002) o *Soy leyenda* (*I am legend*, Francis Lawrence, 2007) o, de manera más cercana con la idea de la transformación de la conducta, las primeras obras de David Cronenberg *Vinieron de dentro de...* (*Shivers*, 1975) o *Rabia* (*Rabid*, 1977). La segunda vertiente, demoníaca, se manifiesta en la posibilidad de cambiar el timbre de la voz, caminar por paredes y techo, así como la aversión hacia los crucifijos, y tiene su precedente más conocido en *El Exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973). Ambas, a la postre, reflejan un mismo tema a lo largo de toda la tetralogía: la disposición del cuerpo femenino, tanto en su concepción de receptáculo de otra vida parasitaria como en su configuración de objeto de experimentación por parte de la autoridad masculina.

El personaje de Tristana Medeiros es aludido como el paciente cero de la pandemia. Sólo puede ser vista a través de los dispositivos de visión nocturna, y su cuerpo deforme presenta las cicatrices y llagas de años de tortura y experimentos llevados a cabo por parte de un representante de la Iglesia Católica (Davies, 2019: 648). Poco más se conoce de ella, cuya historia pasada solo es referida en los filmes a través de fugaces imágenes de recortes de prensa, pero se sugiere que gran parte de su tormento proviene, no tanto de la posesión demoníaca como de los intentos de exorcismo por parte de una fuerza científico-eclesiástica.

Apunta Barbara Creed al abordar su concepto de la monstruosidad femenina que los filmes de posesiones suelen valerse de la excusa del exorcismo para que el espectador explore tabúes y comportamientos obscenos o contrarios a la regla patriarcal que suelen presentarse de forma monstruosa al tiempo que perversamente atrayentes para una mirada, de nuevo, eminentemente masculina. «No es distinto de un ritual de purificación en el que se permite al espectador retozar de forma vicaria en comportamientos considerados tabú antes de que se restituya el orden[3]» (Creed, 1991: 37). Esta deriva suele desembocar habitualmente en la exploración de temas de índole sexual. La propia *El Exorcista* resulta paradigmática al situar en el centro de la posesión a una adolescente en plena pubertad, lo que sirve de influencia a numerosos títulos que abordan el mismo tema hasta deformarlo en cliché, como *La monja poseída* (*To the devil a daughter*, Peter Sykes, 1976), o incluso llevarlo al te-

rreno pornográfico, como en *Malabimba* (Andrea Bianchi, 1979) y sus sucesivas reformulaciones. Sin embargo, como señala Monnet (2015), en el caso de *[REC]* se subvierte el estereotipo de la posesión sexualizada. La protagonista, aunque constantemente expuesta ante la cámara, apenas explora esta faceta; Medeiros, pese a aparecer semidesnuda, presenta un cuerpo antierótico que sugiere simultáneamente monstruosidad y vulnerabilidad, al igual que el resto de personajes secundarios femeninos, que presentan edades muy alejadas de la pubertad y que generan el terror no mediante la capacidad erótica o de seducción sino a partir del paso brusco de su presencia vulnerable a monstruosa: la anciana y la niña frágiles y necesitadas de ayuda en apariencia que se lanzan sorpresivamente al ataque de aquellos que se acercan a socorrerlas.

Destaca Clover que la posesión por vía oral es ya un cliché del cine de terror (Clover, 2015: 79). Al final de la primera entrega tienen su encuentro Ángela y Medeiros, y en el epílogo de la segunda película se le muestra al espectador el instante en que se produce el traspaso del parásito: el cuerpo fálico de la criatura pasa de boca a boca, aludiendo de este modo a una fuerza opresora de carácter masculino. Expone Monnet la idea de la conjunción de ambas mujeres en apariencia contrapuestas en ese instante de reconocimiento final que las iguala en la disposición de sus cuerpos ante la mirada del espectador: «La escena final presenta a ambas mujeres extrañamente semejantes ante la cámara gracias al misterioso efecto de la visión nocturna. Las dos están en la oscuridad y son incapaces de ver, pero ambas están igualmente expuestas para la visión de la audiencia[4]» (Monnet, 2015, ebook). Ambas son, al final, igualadas por la narración en su condición de anfitrionas del monstruo, hasta tal punto que, en la última entrega de la saga, Ángela pasará a convertirse en una potencial nueva Tristana de no ser por su negativa a someterse a la acción de los personajes masculinos sobre su cuerpo.

La cuarta película arranca cronológicamente tras el final de la segunda y, en ella, Ángela ya ha asesinado a la niña Medeiros para ocupar su lugar tanto desde el punto de vista del ente maligno que desea diseminar su infección, como desde la perspectiva temática del filme: el empleo del cuerpo femenino como campo de pruebas de los hombres. Tras el *shock* de su liberación, Ángela despierta maniatada en una camilla. Un doctor le inyecta un tranquilizante sin su consentimiento. En el barco-bunker donde se halla solo hay otra mujer, una anciana enloquecida que no tarda en caer víctima de la infección. Nada más descubrirse el contenido de la videocámara donde se observa el tránsito del parásito de un huésped a otro, Ángela se ve asediada por todos los hombres que conforman la tripulación —tanto amigos como enemigos—, quienes tratarán de disponer de su cuerpo contra su voluntad para extirparle el parásito que creen erróneamente que reside en ella. Destaca Christopher Sharrett, valiéndose como ejemplo de *La semilla del diablo* (*Rosemary's baby*, Roman Polanski, 1968) que, aunque el terror es el género más honesto a la hora de presentar la subversión de los valores

Imagen 3. Intento de extirpación del parásito contra la voluntad de la protagonista

patriarcales de la sociedad burguesa, el control del cuerpo femenino se plasma siempre como una constante (Sharrett, 2014).

Este particular resulta especialmente destacable pues condensa todo el sentido de la obra y de la evolución de los arquetipos de la *final girl* y de la monstruosidad femenina. El relato adopta en este instante una perspectiva marcadamente ambigua en la que se contrapone la mirada de los hombres y la voluntad de la mujer con respecto a su propio cuerpo. Ellos, tanto los aliados como los enemigos, parecen estar de acuerdo en la necesidad de extirpar el parásito que piensan que hospeda Ángela. El espectador, que en este instante todavía no sabe que el parásito ha pasado de ella a otro anfitrión, y que guarda en su memoria el recuerdo de la Ángela poseída que asesinó a todos los rescatadores de la segunda película, no puede sino estar de acuerdo con la visión del sector masculino. Se hace de este modo evidente el posicionamiento de la mirada del público para a continuación romperlo de forma brusca: Ángela logra escapar de todos sus opresores, tomando control no sólo de su cuerpo sino de toda la narrativa; rompe las videocámaras de seguridad que están dispuestas para su observación como objeto de estudio, simbolizando así, en cierta forma, su emancipación de la premisa inicial de la saga —la factura *found footage* que disponía a la heroína como objeto observado y no como sujeto de la historia—; demuestra que no alberga al monstruo demoníaco dentro de sí, como todos —espectadores incluidos— sospechaban; en su confrontación final hace evidente que es capaz de repelerlo por sus medios, y termina por recuperar victoriosa su libertad y liberar con ella a su colaborador-fan.

CONCLUSIONES

La obra de Balagueró y Plaza realiza una revisión del arquetipo de la *final girl* y lo adapta a una lógica emancipadora que gana representación en el cine de la segunda mitad de la década pasada. La Ángela de *[REC]* nace emparentada con las protagonistas de *Mad Max: Fury Road* (George Miller, 2015), *Rogue One* (Gareth Edwards, 2016), *La llegada* (*Arrival*, Denis Villeneuve, 2016) o *Aniquilación* (*Annihilation*, Alex Garland, 2018) en otros géneros: personajes femeninos autosuficientes, sin intereses románticos, que subvierten los tópicos del género para establecer un protagonismo por derecho propio y que apelan a una mirada que huye de postularse masculina o femenina.

Se perfila, por tanto, en la obra de Balagueró y Plaza un nuevo arquetipo de personaje femenino que supone la evolución lógica de la *final girl*: una heroína emancipada cuyas virtudes no provienen de ninguna ascendencia heredada ni de ningún linaje mítico; mujeres que, sin perder sus rasgos de feminidad, confrontan los obstáculos con la misma determinación que los tradicionales héroes masculinos, y que ofrecen una representación más igualitaria de los roles de género. ■

NOTAS

1 Traducción propia. En el original: «The slasher film resolves it either through eliminating the woman (earlier victims) or reconstituting her as masculine (Final Girl). The moment at which the Final Girl is effectively phallicized is the moment that the plot halts and horror ceases. Day breaks, and the community returns to its normal order».

2 Traducción propia. En el original: «Alternatively, the phallic struggle between the monster and the girl may be seen to signify that she has to accept sexuality on heterosexual and phallic terms [...] after all, she does not turn these weapons against normative masculinity but against a border-breaking monster that is threatening hegemonic gender relations».

3 Traducción propia. En el original: «Is not unlike a ritual of purification in that it permits the spectator to wallow vicariously in normally taboo forms of behavior before restoring order».

4 Traducción propia. En el original: «Yet the final scene presents these two women as made strangely equal before the camera by de eerie effects of the green ni-

ght vision glow. Both are in the dark and unable to see, yet both are visible to the audience and on display».

REFERENCIAS

Bou, N., Pérez, X. (2010) Épica y feminidad en el Hollywood contemporáneo. En P. Sangro y J. F. Plaza (eds.), *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos* (pp. 39-58). Barcelona: Laertes.

Briandana, R., Hajariah, S. (2013). Gender and the Action Film: Questions of Female Heroism (Analysis of Female Masculinity of the Female Heroic Character), *Jurnal Visi Komunikasi*, *12*, 183–198.

Chatterjee, A. (2018). Forgive me father, for I have sinned: The violent fetishism of female monsters in Hollywood horror culture, *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, *10(2)*, 129–135. https://doi.org/10.21659/rupkatha.v10n2.13.

Clover, C. J. (2015). *Men, women and chain saws. Gender in the modern horror film*. (e.o. 1993). Princeton: Princeton University Press.

Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. London-New York: Routledge.

Davies, A. (2019). Women and Haunted Houses in the Films of Jaume Balagueró: The Nightmares of Presence, *Bulletin of Hispanic Studies*, *96(6)*, 641–653. https://doi.org/10.3828/bhs.2019.38.

De Fez, Desirée (2020). *Reina del grito. Un viaje por los miedos femeninos*. Barcelona: Blackie Books.

Garland, T. S., Phillips, N., Vollum, S. (2018). Gender Politics and The Walking Dead: Gendered Violence and the Reestablishment of Patriarchy, *Feminist Criminology*, *13(1)*, 59–86. https://doi.org/10.1177/1557085116635269.

Hardcastle, A. (2017). Why They Film: The Camera and Viewer Address in Found Footage Horror Films from Spain, En J. Marí (ed.), *Tracing the borders of Spanish Horror Cinema and Television* (Edición Ebook), Routledge.

Hart, A. C. (2014). Millennial Fears. Abject Horror in a Transnational Context. En Harry M. Benshoff, *A Companion to the Horror Film* (pp. 329-344). Hoboken, NJ, USA: John Wiley & Sons, Inc, https://doi.org/10.1002/9781118883648.ch19.

Hawkins, J. (2000). *Cutting Edge: Art-Horror and the Horrific Avant-garde*. Minneapolis: Minnesota Press.

Huerta Floriano, M. Á. (2019). *Los géneros cinematográficos. Una introducción*. Valencia: Tirant Humanidades.

Keisner, J. (2008). Do you Want to Watch? A Study of the Visual Rhetoric of the Postmodern Horror Film, *Women's Studies*, *37(4)*, 411–427. https://doi.org/10.1080/00497870802050019.

Lázaro-Reboll, A. (2017). Generating fear: from Fantastic Factory (2000-2005) to [REC] (2007-2014). En J. Marí (ed.), *Tracing the borders of Spanish Horror Cinema and Television*. (Edición Ebook), Routledge.

Losilla, C. (1999). *El cine de terror: una introducción* (e. o. 1993). Barcelona: Paidós.

McKeown, W. (2019). What happened to her eyes?: Self-sacrifice in [REC]', *Horror Studies*, *10(2)*, 209–226. https://doi.org/10.1386/host_00005_1.

Monnet, A. S. (2015). Body genres, night vision and the female monster. En Fred Botting y Catherine Spooner *Monstrous media/spectral subjects* (pp. 143-156). Manchester University Press. https://doi.org/10.7228/manchester/9780719089770.003.0011.

Olney, I. (2014). Spanish Horror Cinema. En H. M. Benshoff (ed.), *A Companion to the Horror Film*. (ebook). Wiley Blackwell.

Rieser, K. (2001). Masculinity and Monstrosity, *Men and Masculinities*, *3(4)*, 370–392. https://doi.org/10.1177/1097184X01003004002.

Rowan-Legg, S. M. (2013). Don't Miss a Bloody Thing: [REC] and the Spanish Adaptation of Found Footage Horror, *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, *10(2)*, 213–223. https://doi.org/10.1386/slac.10.2.213_1.

Sánchez Trigos, R. (2013). Tradición y transnacionalidad en el tratamiento de lo fantástico en la saga REC de Jaume Balagueró y Paco Plaza, *Brumal*, I, 285–307.

Sharrett, C. (2014). The Horror Film as Social Allegory (And How it Comes Undone). En H. M. Benshoff, (ed.), *A Companion to the Horror Film* (pp. 56–72). Hoboken, NJ, USA: John Wiley & Sons, Inc, https://doi.org/10.1002/9781118883648.ch4.

DE LA *FINAL GIRL* A LA HEROÍNA EMANCIPADA: ARQUETIPOS FEMENINOS EN LA SAGA *[REC]*

Resumen

La saga *[REC]* es una de las franquicias de mayor éxito en la historia del terror español. En este artículo argumentamos que sienta el precedente de un nuevo arquetipo femenino que va más allá de la clásica *final girl*. La representación de protagonistas femeninas decididas que se enfrentan solas a sus enemigos, de forma voluntaria y sin necesidad de ayuda masculina aporta una nueva visión de la feminidad que acompaña a otras producciones de la segunda mitad de la década de 2010. *[REC]* es, de esta manera, una franquicia que rompe con los estereotipos tradicionales del terror al tiempo que honra su influencia y legado.

Palabras clave

[REC]; *monstrous feminine*; *final girl*; terror español; Jaume Balagueró; Paco Plaza.

Autores

Juan Medina-Contreras (Huelva, 1985) es profesor contratado doctor en el área de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pontificia de Salamanca, donde dirige el Máster en Guion de Ficción para Cine y Televisión. Contacto: jmedinaco@upsa.es.

Pedro Sangro Colón (Madrid, 1968) es catedrático de Lenguaje y Narrativa Audiovisual en la Universidad Pontificia de Salamanca, donde ejerce el cargo de Vicerrector de Investigación e Innovación educativa. Contacto: psangroco@upsa.es.

Referencia de este artículo

Medina-Contreras, J, Sangro, P. (2021). De la *final girl* a la heroína emancipada: arquetipos femeninos en la saga *[REC]*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *32*, 79-90.

FROM THE "FINAL GIRL" TO THE EMANCIPATED HEROINE: FEMALE ARCHETYPES IN THE *[REC]* SAGA

Abstract

The *[REC]* saga is one of the most successful franchises in the history of Spanish horror. In this article we argue that this saga sets the precedent for a new female archetype that goes beyond the traditional "final girl". The depiction of resolute female protagonists who confront their enemies on their own, voluntarily and without the need of male help, offers a new vision of femininity similar to those offered by other films of the late 2010s. In this way, *[REC]* is a franchise that subverts traditional horror tropes while honouring their influence and legacy.

Key words

[REC]; *Monstrous Feminine*; *Final Girl*; Spanish Horror; Jaume Balagueró; Paco Plaza.

Authors

Juan Medina-Contreras is Associate Professor of Audiovisual Media Studies at Universidad Pontificia de Salamanca, where he also coordinates the master's programme in Screenwriting. Contact: jmedinaco@upsa.es.

Pedro Sangro Colón is Professor of Language and Audiovisual Narrative and Vice-Rector of Research and Educational Innovation at Universidad Pontificia de Salamanca. Contact: psangroco@upsa.es.

Article reference

Medina-Contreras, J, Sangro, P. (2021). From the "Final Girl" to the Emancipated Heroine: Female Archetypes in the *[REC]* Saga. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *32*, 79-90.

Edita / Published by

associació cinefòrum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

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

VOCES DISONANTES, ARQUETIPOS E IDENTIDAD EN EL CINE ESPAÑOL

KATHLEEN M. VERNON

La mayoría de los análisis sobre los arquetipos en el cine, especialmente en relación con intérpretes femeninas, parten de la asociación de los rasgos físicos—tamaño y forma corporal, fisionomía, color de pelo y de piel, juventud o vejez—con roles cinematográficos específicos. En su innovador estudio sobre las estrellas femeninas y sus espectadoras, *From reverence to rape*, Molly Haskell escribe acerca de la «tiranía del tipo», encarnada en «tipos instantáneamente reconocibles como la "virgen" (rubia y pequeña), [y] la "vamp" (morena y seductora, más corpulenta que la "virgen", pero más pequeña que la "madre")» (Haskell, 2016: 46). Hasta hace poco, en los estudios sobre el desarrollo y la imposición de arquetipos fílmicos se ha prestado menos atención a otro atributo físico: el sonido, la textura y la calidad de la voz del actor. Si bien ha afirmado la importancia continuada de los estándares de belleza y la «fotogenia» como prerrequisitos para el estrellato, el crítico británico Martin Shingler también ha atendido a la cuestión de la «fonogenia», subrayando el impacto de la voz «como una característica distintiva y definitoria de la personalidad de la estrella» (Shingler, 2012: 72-82), como demuestran las carreras de intérpretes tales como Bette Davis, Marlene Dietrich o Greta Garbo.

En el contexto de España y de la historia del cine español, la industria del doblaje ha sido el área en la que se han codificado y aplicado las asociaciones entre la voz, el tipo de voz y los arquetipos. Aunque se considera una herencia del franquismo, y de la ley de 1941 que imponía la obligación de doblar al castellano todas las películas extranjeras, la práctica ha persistido hasta nuestros días, lo cual puede atribuirse a una costumbre arraigada en los espectadores y a la influencia de una industria del doblaje económicamente potente.[1] En sus numerosas publicaciones sobre la historia y la práctica del doblaje en España, Alejandro Ávila ofrece una serie de tablas y tipologías que ilustran la correspondencia directa entre los roles fílmicos y los tipos y características vocales. Así, para el «protagonista galán» la conven-

UNA DE LAS CONSECUENCIAS DURADERAS DE LA PRÁCTICA EXTENDIDA DEL DOBLAJE EN ESPAÑA HA SIDO LA IMPOSICIÓN DE UNA ORTODOXIA VOCAL, ASÍ COMO DE UNA DEMOSTRABLE ESTANDARIZACIÓN Y TIPIFICACIÓN DE LAS VOCES, ESPECIALMENTE EN TÉRMINOS DE GÉNERO, EN PELÍCULAS ESPAÑOLAS ORIGINALES

ción exige una voz «grave y seductora», mientras que la voz del «antagonista galán» se califica como «grave» pero «menos atractiva». De forma similar, la voz de la «protagonista dama» se describe como «dulce y femenina», en contraste con su contraparte antagónica, que posee una voz «algo grave y más afectada» (Ávila, 1997: 67; Ávila, 2000: 124). La edad y la identidad racial también se tienen en cuenta a través de la inclusión de descripciones sobre las cualidades de las «voces maduras» y las de «hombres de color», marcados por una «voz rota y grave» (Ávila, 1997: 67; Ávila, 2000: 124). En su estudio sobre las industrias del doblaje en Alemania y España, Candace Whitman-Linsen informa, con cierta sorpresa, acerca de la predominancia de esas concepciones prescriptivas del carácter y el tipo de voz en las decisiones de contratación de los estudios de doblaje, por encima de la exigencia de que el actor de doblaje tenga una voz similar a la del actor original. Whitman-Linsen escribe que «la tendencia generalizada consiste en proporcionar un personaje cinematográfico original que represente, por ejemplo, un tipo fuerte y rudo de voz profunda y masculina, independientemente de que el actor tenga o no una voz de ese tipo» (Whitman-Linsen, 1992: 42). También advierte de los peligros de la estereotipación de la voz, mediante la cual se alienta al público a «ver a todas las actrices hermosas con voces sensuales similares (o incluso con la misma), a todos los vaqueros con voces viriles y roncas y a tipos supuestamente divertidos con vocecitas chillonas» (Whitman-Linsen, 1992: 42).

En estudios previos he defendido que una de las consecuencias duraderas de la práctica extendida del doblaje en España ha sido la imposición de una ortodoxia vocal, así como de una demostrable estandarización y tipificación de las voces, especialmente en términos de género, en películas españolas originales (Gubern, Vernon, 2012; Vernon, 2016). Quizás el ejemplo más extremo de la aplicación de esta clase de cánones y normas se halla en la carrera de Emma Penella. Celebrada como «[l]a mejor y más famosa actriz española del momento» en un número de 1958 de la revista para fans *Ídolos de cine*, Emma Penella alcanzó el estrellato y el reconocimiento como actriz a pesar de una limitación que en principio habría descalificado a la mayoría de los actores. Un artículo dedicado a «La voz de Emma Penella», publicado el mismo año en *Radiocinema*, señala que, durante la primera década de su carrera cinematográfica, la voz de Penella era doblada por actores de doblaje profesionales. El autor, Adolfo Gil de la Serna, alude a una doble justificación para suprimir su voz: por una parte, el hecho de que su voz se consideraba incompatible con la tecnología de grabación y no era lo bastante «microfónica»; por otra, que su textura y timbre la hacían antiestética y poco femenina, aunque peligrosamente atractiva, «pastosa, hasta si se quiere demasiado bronca para ser de mujer pero de una atracción poderosa» (Gil de la Serna, 1958). Aunque, señaladamente, Juan Antonio Bardem restauró su voz para su interpretación en *Cómicos* (1954), Gil de la Serna lamenta que la práctica persistió, con «directores de la talla de Mur Oti, Sáenz de Heredia, Ruíz Castillo, Ladislao Vajda, etc., de probada solvencia artística, [que] hicieron que la voz de Emma Penella fuese doblada, con lo que se nos seguía dando la presencia física de la estrella, pero se nos robaba [...] su voz inconfundible» (Gil de la Serna, 1958). Entre las estrellas femeninas españolas de mediados del siglo XX, Penella destacó por sus curvas femeninas y su físico exuberantemente sensual. Aludiendo a otras razones para suprimir la voz de Penella, es posible que la convergencia de un cuer-

po demasiado presente y una voz que desafiaba las categorías de género convencionales generara una sobrecarga sensorial en los guardianes de la cultura (y en los espectadores).

REIVINDICANDO LA VOZ: CECILIA ROTH Y GERALDINE CHAPLIN

Aunque Penella acabaría recobrando su voz en películas posteriores (a cambio de ser constantemente encasillada como prostituta o mujer ligera de cascos), se mantuvieron las barreras al surgimiento y desarrollo de interpretaciones e intérpretes que desafiaran la «tiranía del tipo», en términos de voces e identidades fuera de lo común. Aunque las restricciones a las que se enfrentaban eran de distinto orden, las carreras y filmografías españolas de Cecilia Roth desde los años 70 hasta los 90 y de Geraldine Chaplin durante los 60 y 70 revelan un cambio de actitud hacia la diversidad vocal en el cine y su papel en la narración de historias complejas. De forma similar a Penella, Roth y Chaplin fueron objeto, en varios de sus filmes españoles, de doblaje intralingual, descrito por Abé Mark Nornes como una forma «inusual e inusualmente domesticadora» de sustitución de la voz (Nornes, 2007: 193). En el doblaje intralingual, el objetivo principal no es asegurarse de que el diálogo en lengua extranjera sea inteligible, sino proporcionar el encaje «correcto» entre voz y cuerpo, tipo vocal y arquetipo, y actor y papel. En línea con las convenciones vocales normativas descritas por Ávila, las voces de mujer («dulces y femeninas») en particular se confinaron a una gama muy limitada, dando especial preferencia a un sonido suave y refinado del que se eliminaba cualquier exceso o ruido.

En la teoría de la información, el concepto de ruido se refiere a cualquier factor que filtra, perturba o interfiere con el proceso de comunicación, y en los casos de Roth y Chaplin ese factor eran sus acentos nativos en español. Como marcador auditivo que articula la relación entre voces, cuerpos e identidades, así como las jerarquías sociales, culturales y económicas que aquellos expresan, el acento ha desempeñado un papel importante en la historia del cine a varios niveles, aunque no siempre se haya reconocido. Los acentos fueron un estímulo clave para el desarrollo inicial de la industria del doblaje en España: puesto que la crítica y el público de la España peninsular rechazaban el sonido de los acentos latinoamericanos,[2] el doblaje se planteó como respuesta y solución a los desafíos planteados por las películas en español del primer cine sonoro producido en Hollywood y Joinville, Francia, que contaban con elencos compuestos por hispanohablantes de varias nacionalidades y acentos. Diego Galán (2003) escribe acerca de una tregua temporal en la guerra de acentos a mediados del siglo XX, a causa del aumento del tráfico transatlántico de estrellas cinematográficas (desde Jorge Negrete y Carmen Sevilla a Sara Montiel, Hugo de Carril y Jorge Mistral) y del crecimiento de las coproducciones hispanolatinas a partir de finales de los años 40. No obstante, hacia los 70 la situación parecía haber retrocedido, y de nuevo había barreras entre acentos. Según Galán, durante los 80 y 90 los filmes latinoamericanos habían desaparecido de las pantallas españolas, y los pocos que seguían en circulación eran objeto de doblaje intralingual.[3]

Así, cuando Cecilia Roth llegó a España desde Argentina en 1976, se enfrentó al desafío de abrirse paso en una industria cinematográfica extranjera en una época en la que, según la actriz, «lo del acento era una cosa tan incorporada al cine español, que no podía actuar nadie que no hablara un castellano perfecto» (Guerra, 1998: 39). Según el archivo de «www.eldoblaje.com», Roth fue doblada al menos en cuatro de las películas que realizó en España entre 1976 y 1981.[4] Aunque utilizó su propia voz en la ahora celebrada película de culto *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980), su acento era objeto de reflexión dentro de la trama: primero en referencia a la exigencia de doblar su interpretación en la ópera prima de terror de serie B del protagonista; y más tarde en la imitación desdeñosa

que éste hace de su acento argentino y sus vocales alargadas. En una serie de conversaciones publicadas, Roth detalla sus constantes esfuerzos por perfeccionar el acento que se requería de ella: «A mí me preocupaba mucho. Daba clases de dicción e incluso creo que me volví un poco esquizofrénica. Empecé a mentalizarme de que había nacido aquí, a tratar de grabarme esa idea en el cerebro porque, además, los personajes que tenía que interpretar eran españoles [...] No tenían nada que ver con mi propia historia» (Guerra, 1998: 39). Ser doblada, concluye Roth, «[e]ra mi sino. Hasta Pedro me dobló en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980» (Guerra, 1998: 39). En esa película, estrenada en 1980, en el papel identificado como «chica del anuncio de Bragas Ponte», Roth aparece en tres *sketches* breves señalando las maravillosas cualidades de las «Bragas Ponte». La primera de varias parodias de los códigos audiovisuales y las convenciones del discurso publicitario (Roth aparecería en otra para «Café el Café» en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* [Pedro Almodóvar, 1984]), los anuncios de Ponte retratan a Roth como una joven completamente moderna cuyas necesidades románticas y físicas son satisfechas por el poder transformador y la capacidad de su ropa interior. Mientras que Roth ofrece una interpretación exagerada y visualmente expresiva, la voz y la dicción—muy musical y cargada de suspiros y pausas paralingüísticas—corre a cargo de la actriz de doblaje Ana Ángeles García.[5]

En su siguiente película con Almodóvar, *Laberinto de pasiones* (1982), Roth ascendió al papel protagonista de Sexilia, la hija ninfómana de un especialista en reproducción asexual asistida. En ella, Roth consigue neutralizar casi totalmente su acento argentino. Como si confirmara su oralidad auténticamente española, Roth se posiciona en contraste con la psiquiatra argentina Susana (Ofelia Angélica), que actúa como su contraparte cómica y lingüística. En su estudio sobre las películas de Roth en España antes de su regreso a Argentina en 1985, Carmen Ciller y Manuel Palacio hacen una dura crítica sobre la incapacidad por parte de la industria cinematográfica española de generar un espacio receptivo para que los artistas desarrollaran su carrera: «Como extranjera se le amputa parte de su cuerpo como es la voz: en oca-

Imagen 1

siones, con la disculpa de que el cine español no acepta los acentos que no sean los de Valladolid, directamente se le dobla al castellano; en otras, incluyendo sus intervenciones en películas de autor, le obligan a reducir los modismos argentinos para alcanzar un español casi neutro que para el espectador podría ser de muchos lugares y de ninguno» (Ciller, Palacio, 2011: 345).

Ello hace que el sonido de la voz de Roth en el cine español (esto es, el cine hecho en España) se vuelva aún más impactante en *Todo sobre mi madre*, dirigida por Almodóvar en 1999. En realidad, no era la primera vez que los espectadores españoles habían tenido la oportunidad de oír la voz «original» de Roth, especialmente si se tiene en cuenta la amplia distribución de dos coproducciones hispanoargentinas dirigidas por Adolfo Aristarain, *Un lugar en el mundo* (1992) y *Martín (Hache)* (1997), ganadora del Goya. Por no mencionar el caso de la biografía de Sor Juana Inés de la Cruz escrita por María Luisa Bemberg, *Yo, la peor de todas* (1990), memorable por ser la película en la que Roth dio voz a la virreina interpretada por Dominique Sanda. En cualquier caso, *Todo sobre mi madre* fue la primera ocasión en la que el público oyó la voz de Roth en una película de Almodóvar.

La voz de Roth ocupa una posición importante en la primera aparición de su personaje en *Todo sobre mi madre*, en la que se identifica en una llamada telefónica con su contraparte en la Organización Nacional de Trasplantes: «Soy Manuela, Ramón y Cajal». No se necesita ningún apellido: su identidad se hace evidente de forma inmediata a través de su distintiva voz cálida y ronca, un instrumento vocal maduro que está a kilómetros, y años, de distancia de la frívola ingenua que se oía en *Laberinto de Pasiones*. En su estudio sobre la semiótica de la voz en el cine, Theo van Leeuwen (2009) ofrece un útil marco descriptivo y analítico para evaluar el impacto y las implicaciones de diferentes texturas y tipos vocales. Van Leeuwen cuestiona la división establecida por Roland Barthes y Kaja Silverman entre las funciones comunicativa y sensorial de la voz, lo que Silverman identifica como «sentido y materialidad», e insiste en que la voz y sus significados sólo pueden entenderse como producto y expresión de la experiencia corporal (van Leeuwen, 2009: 425). No obstante, hay voces y tipos vocales

Imagen 2

que encarnan más claramente esa materialidad y hacen más evidentes las huellas de la historia personal. Generalmente, los oyentes interpretan la voz ronca o «áspera» de una actriz como Roth, o Penella, como consecuencia del «uso y desgaste, ya sea como resultado de fumar y beber, de las penurias y la adversidad o de la vejez» (van Leeuwen, 2009: 429). Como tal, se opone diametralmente a la voz más estándar, suave, refinada y «limpia» —una caracterización exacta de las voces femeninas convencionales empleadas en el doblaje cinematográfico y publicitario en España, un ejemplo del cual se oye en el segmento de «Bragas Ponte» en *Pepi, Luci, Bom*. Según Van Leeuwen (2009: 429)—, en ciertos contextos culturales las voces con rugosidad e historia se valoran en tanto que portadoras de sabiduría y/o una carga emocional especialmente potente. Podemos señalar, como ejemplo, el momento auditivamente cargado de la muerte de Esteban, hijo de Manuela, marcado por el desgarrador grito visceral de dolor de su madre. En *Todo sobre mi madre* estas connotaciones de experiencia y sabiduría adquirida a través del sufrimiento se relacionan con la interpretación de Roth, y confieren gravedad a su retrato de la *mater dolorosa* apenada pero no resignada.

La voz del personaje tiene, por supuesto, otra característica notable que tiene que ver con la recuperación del acento «nativo» de la actriz, y con él la identidad argentina de Roth. En su brillante análisis de *Todo sobre mi madre*, Juan Carlos Ibáñez (2013) rastrea la incorporación de la propia biografía de Roth (nacida Cecilia Rotemberg) —su formación inicial en la floreciente escena de teatro experimental de Buenos Aires, su huida en 1976 a raíz de las amenazas recibidas por su familia en Argentina y su sucesivo exilio en España junto con sus padres y su hermano—como intertexto en la película. Así, en la película Roth recupera no sólo su voz y acento, sino también los vínculos entre la identidad personal y la historia colectiva. Como apunta Hamid Naficy, además de su papel como marcador de la «diferencia individual y la personalidad», el acento es también «uno de los marcadores más íntimos y poderosos de la identidad grupal y la solidaridad» (Naficy, 2001: 23). La interpretación vocal de Roth en *Todo sobre mi madre* aprovecha esa intersección con poderosos resultados, y crea un personaje complejo que trasciende las limitaciones de los arquetipos femeninos convencionales.

En contraste con el relato lineal de la supresión y redescubrimiento en última instancia de la voz de Cecilia Roth en las películas de Almodóvar, la trayectoria de la voz de Geraldine Chaplin en los filmes que realizó con Carlos Saura es más complicada a varios niveles. Chaplin apareció en ocho películas con Saura entre 1967 y 1979, comenzando con *Peppermint frappé* (1967) y finalizando con *Mamá cumple 100 años* (1979). Su voz fue doblada al español en cuatro de ellas; en cinco de los filmes interpreta a un personaje extranjero y habla español con su propia voz y acento, aunque existen solapamientos, puesto que en al menos tres de las películas interpreta un doble papel. Y en dos, *Cría cuervos* (1976) y *Elisa, vida mía* (1977), interpreta a personajes claramente españoles hablando con su propia voz.

La prensa española prestó especial atención a Chaplin y también a su acento, en virtud de su condición de hija y nieta de la realeza literaria y cinematográfica angloamericana, y de representante de la «voz móvil» cosmopolita definitiva (Whittaker, Wright, 2017: 3), puesto que actuaba en tres idiomas y acababa de salir de su papel en *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965).[6] Como no era de extrañar, las caracterizaciones de su voz en entrevistas y la valoración crítica de sus interpretaciones vocales fueron heterogéneas: «Geraldine, de voz rubia entre güisqui y tabaco americano» («Película americana», 1978); «habla un español pasado por USA meloso, acariciante, irritante a veces» ("Hija de Charlot", 1974); «acentillo suave que casi llega a ser castellano» (Manzano, 1976).

La opinión propia de Chaplin sobre su inglés nativo hace énfasis en una cierta indefinición: «En Los Estados Unidos dicen que mi acento es muy inglés, pero en Inglaterra sucede todo lo contrario

[…]. Creo que mi acento no es de ninguna parte» («Hija de Charlot», 1974). Si, como observa la sociolingüista Rosina Lippi Green, «el acento sólo puede entenderse si hay algo con lo que compararlo», en la medida en que el habla ajena es distinta de la propia, y «las características prosódicas y la fonología marcan al otro como alguien de un lugar distinto» (Lippi-Green, 2012: 44), entonces el caso de Chaplin es ejemplo de un lugar permanentemente distinto, o incluso de ningún lugar. Interrogada sobre su acento en español, en concreto sobre doblarse a sí misma en *La madriguera* (1969), su última película hablada post-sincronizada con Saura, Chaplin contestó: «A mí me dicen que no está muy bien el doblaje que hice en La madriguera, pero como no tengo buen oído para el español no me doy cuenta, aunque me parece que está muy bien» (Olid, 1971).

Chaplin y Saura dieron uso a la cualidad desencajada y disruptiva del acento de aquella en películas como *Peppermint frappé* y *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1973). En ellas, su voz subraya el atractivo perturbador y la exótica amenaza de sus personajes, que inducen a los protagonistas masculinos a destruir y expulsar el cuerpo extraño del organismo nacional. Estos efectos se muestran abiertamente en su interpretación dual en *Peppermint frappé*, en la que interpreta a la engañosa Elena conservando su voz y llevando una peluca rubia, mientras que es doblada para el papel de la apocada secretaria Ana.[7] Julián (José Luis López Vázquez), un radiólogo provinciano y amigo de la infancia del marido de Elena, Pablo (Alfredo Mayo), queda admirado de la glamurosa y mucho más joven novia extranjera de éste. Su ropa moderna, pestañas postizas y otros embellecimientos se corresponden con la propia obsesión fetichista de Julián por las imágenes y objetos de una belleza femenina idealizada. Con Elena fuera de su alcance, Julián instruye a Ana en un cambio de imagen con el que ella parece

Imágenes 3 y 4

Imagen 5

estar de acuerdo, y que la posiciona como sustituta de Elena después de que Julián asesine a la pareja. Si el acento argentino de Roth funciona como marcador de autenticidad y de los vínculos inmutables entre voz e identidad, el acento de Chaplin apunta a significados más ambiguos.

Aun así, esos papeles y prácticas vocales permanecen dentro de los confines normativos, domesticando voces disonantes y acentos a través del doblaje o de la coartada del origen extranjero del personaje, consistente con el arquetipo de "la peligrosa extranjera de siempre" (Manzano, 1978), en palabras de la propia Chaplin. En lugar de ello, me centraré en las dos películas/interpretaciones en las que los personajes de Chaplin se presentan como españoles pero hablan como «alguien de un lugar distinto». En la primera película volvemos a ver y oír a Chaplin en dos papeles: como María, imagen del recuerdo de la madre de la protagonista infantil Ana (Ana Torrent), y también en una serie de monólogos recurrentes dando voz a los pensamientos y rememoranzas de la Ana adulta, 20 años más adelante en un futuro inconcreto. La mayoría de las apariciones de la madre en la película tienen una cualidad ritual, basada en la repetición: la madre lleva siempre el mismo peinado hacia atrás y viste siempre de forma idéntica. De forma análoga, el diálogo entre madre e hija consiste en variaciones sobre un intercambio sobre lo tarde que es y la incapacidad de la niña para dormirse, su propio *drame du coucher* proustiano, lúdico y finalmente reconfortante. Otras situaciones presentan a la niña como testigo de duras realidades adultas: un matrimonio infeliz con un marido negligente y mujeriego, la tortura física de una enfermedad dolorosa y la muerte. En cada una de estas seis es-

cenas (cinco de ellas con diálogo), el personaje de Chaplin habla con su propia voz y acento inglés. Nunca se explica por qué no suena como los otros personajes y miembros de la familia, como su hermana Paulina, interpretada por Mónica Randall.

Puede decirse que el efecto disruptivo de la voz de Chaplin se halla en otra parte y es independiente de su cualidad foránea, como atestiguan los tres monólogos recitados por Chaplin en el papel de la Ana adulta. Tanto la interpretación como la escenificación de los monólogos proponen una reflexión perturbadora sobre las nociones de identidad y diferencia, del yo y del otro. Aunque los papeles de madre e hija son interpretados por la misma actriz, el discreto maquillaje de Ana, su corte de pelo a la altura del hombro y su franco discurso a cámara transmiten una modernidad sofisticada que contrasta con su retrato de la madre María, un marcador claro de cambio generacional que tal vez era más agudo en el contexto de una (proyectada) España posfranquista.[8] Notablemente, el primer monólogo sigue a una especie de fuga disociativa experimentada por la niña Ana. La fuga se representa visualmente como una división literal en dos, con una Ana de pie en los terrenos similares a un parque de la casa familiar, mirando a otra pequeña Ana situada en la azotea del bloque de apartamentos al otro lado de una calle concurrida y ruidosa. En la segunda mitad de la secuencia, la niña desciende por una escalera de piedra en el inmueble y llega a un almacén subterráneo, de cuyo escondrijo extrae una lata de bicarbonato que cree veneno. Pone una pizca del polvo en su lengua y rápidamente lo escupe, cerrando la lata con cuidado justo antes de que en la banda sonora empiece a sonar una voz de mujer, de origen e identidad desconocidos. La voz narra un recuerdo del primer día que Ana vio la lata, descubierta durante una sesión de limpieza con «mi madre», cuyas instrucciones cita: «Ana, tira esto a la basura». Como respondiendo a la orden, la niña se vuelve para mirar de frente a la cámara mientras esta se desplaza a la derecha, deteniéndose en un primer plano de Chaplin como

PUEDE DECIRSE QUE EL EFECTO DISRUPTIVO DE LA VOZ DE CHAPLIN SE HALLA EN OTRA PARTE Y ES INDEPENDIENTE DE SU CUALIDAD FORÁNEA, COMO ATESTIGUAN LOS TRES MONÓLOGOS RECITADOS POR CHAPLIN EN EL PAPEL DE LA ANA ADULTA

la Ana adulta, filmada delante de un muro gris liso. En oposición con la continuidad visual establecida mediante la cámara, todo lo demás en la escena es disyuntivo e inconexo. Somos testigos del colapso de los límites temporales, mientras el presente y el futuro convergen en la narración de un pasado rememorado y las identidades también se entremezclan mediante una Ana futura que asume la voz de su madre para interpelar directamente a su yo presente. La ilusión de un espacio fílmico unificado se fractura a partir de la transición no explicada entre el espacio oscuro del almacén desordenado y el fondo gris y descontextualizado que remite a un estudio fotográfico; así como entre los sonidos del tráfico y el crepitar del papel en la lata de bicarbonato en la primera mitad de la escena y la sucesiva eliminación de sonido ambiente, desaparición que acentúa la voz del personaje en pantalla, registrada desde cerca. Suena otra nota discordante en el sonido de esa voz española nativa, muy sibilante, algo teatral, que no guarda ningún parecido con la voz de Chaplin en el papel de la madre ni con la interpretación vocal naturalista de Torrent como la niña Ana. No existe un crédito de doblaje para el papel en las filmografías de *Cría cuervos* ni en «www.eldoblaje.com», pero la fuente e identidad de la voz de Ana, proporcionada por Julieta Serrano, estaban ocultas a simple vista en el perfil de ésta en IMDB. Serrano había aparecido en un puñado de películas hasta mediados de los 70—de entre las cuales destaca la brillante *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972), y había desempeñado un papel menor en *La prima Angélica* (1974) de Saura—pero

era conocida principalmente por su carrera teatral. Serrano no es una actriz de doblaje profesional y la voz que presta al personaje de Chaplin se desmarca considerablemente de las tipologías vocales convencionales descritas por Ávila. En lugar de ello, refleja la experiencia y seguridad de una artista acostumbrada a ocupar el centro del escenario. En lugar de proponer una fusión sin fisuras de la voz con el personaje, las interpretaciones reconocen el artificio inherente al multiforme juego de identidades de la película y a las mediaciones implícitas en el proceso mismo de doblaje, que, según Michel Chion, «produce un palimpsesto bajo el cual fluye un texto fantasma» (Chion, 1999: 154).

El siguiente film de Saura y Chaplin pasa de centrarse en la relación madre-hija (o hija-madre) de *Cría cuervos* a los vínculos entre padre e hija. Prescindiendo del doblaje, *Elisa, vida mía* continúa explorando, sin embargo, las posibilidades dramáticas del sonido de la voz, y desgrana sus múltiples significados y efectos a través de una serie de secuencias alternantes de voz en *off* que literalmente «dan voz» a las «memorias» del padre de Elisa, Luis, interpretado por Fernando Rey. La película se abre con una narración fuera de campo doblada por Rey, que acompaña el plano de una carretera rural atravesada por un solo coche. No obstante, las palabras—que detallan la alienación de la hija (Geraldine Chaplin) respecto de su padre y su fracaso matrimonial—expresan la perspectiva de Elisa, cuya visita es el pretexto que da pie a la historia. Una forma similar de ventriloquía caracteriza una escena posterior, en la que Elisa entra en el estudio de su padre y se acerca al escritorio y a las páginas manuscritas que hay sobre él. La escenografía audiovisual es deliberada y perturbadora: la melodía de piano de la *Gnossienne No. 3* de Erik Satie suena en la banda sonora; el ojo de la cámara recorre los objetos y fotografías sobre el escritorio; y la voz de Chaplin se alza desde un susurro apenas perceptible hasta ser completamente inteligible a medida que lee las páginas. Sus palabras no encuentran correspondencia con unos labios en movimiento hasta que atisbamos su reflejo en la foto enmarcada de la joven Elisa, interpretada por Ana Torrent, junto a su hermana cuando ambas eran niñas. Marsha Kinder propone el evocador término «revocalización», que toma prestado de Bakhtin, cuando lidia con situaciones relacionadas en el cine de Almodóvar. Definido por el teórico ruso como el acto de combinar «voces de autoridad» con «la voz propia internamente persuasiva» (Kinder, 2013:284) , el concepto también ilumina el enfrentamiento artístico y existencial entre padre e hija, que intentan erigirse como voz de la familia para controlar su historia, así como el pasado, presente y futuro de sus miembros individuales.

Como escritor y traductor, Luis emplea la voz como expresión de su sujeto creativo, y análogamente la película hace uso de un buen número de figuras clásicas de autoridad en la literatura española, entre las cuales se incluyen Calderón, Gracián y Garcilaso de la Vega; de este último proviene el título de la película y el nombre de la coprotagonista. En la figura de Fernando Rey, una de las voces más reconocibles del cine español, el personaje activa el doble poder de la voz como vehículo para el lenguaje y fuente de significado y también como sonido vocal hecho carne. Respecto de la voz del actor, el director alude a sus propios intentos por controlar los medios de producción vocal. «El primer día yo le dije [a Rey] que se olvidara de ese tono profesional, serio, aristócrata que él imprime, a menudo, a sus interpretaciones» [Hidalgo, 1981: 82]). Los esfuerzos de Elisa/Chaplin por mantener y proyectar su «propia voz internamente persuasiva» (Kinder,

EN LA FIGURA DE FERNANDO REY, UNA DE LAS VOCES MÁS RECONOCIBLES DEL CINE ESPAÑOL, EL PERSONAJE ACTIVA EL DOBLE PODER DE LA VOZ COMO VEHÍCULO PARA EL LENGUAJE Y FUENTE DE SIGNIFICADO Y TAMBIÉN COMO SONIDO VOCAL HECHO CARNE

2013:284) se ven complicados por las diferencias de poder inherentes a las jerarquías familiares y de género, por un lado, y por la realidad sonora altamente específica de su acento en español por otra parte. De hecho, tanto en *Cría cuervos* como en *Elisa, vida mía* observamos en las interpretaciones de Chaplin una escisión entre el insólito poder y autoridad del efecto «acusmático» de Chion, la voz desligada de una fuente visible, aunque sea momentáneamente, y el acento que la ata a un cuerpo y una imagen corporal concretos. Según Silverman, estas posiciones designan binarios diametralmente opuestos, el primero de los cuales se identifica con la voz en *off* masculina, situada extradiegéticamente, «privilegiada en la medida en que *trasciende el cuerpo*», y por lo tanto muy cercana al dispositivo cinematográfico enunciador, y por otra parte la voz femenina, enclaustrada y subordinada en la narrativa, alejada del poder y la autoridad» (Silverman, 1988: 49). Desafiando esta situación de desempoderamiento, la penúltima escena de la película escenifica el aparente triunfo de la hija, tras la muerte de su padre, a la hora de tomar control de la voz en *off* narrativa. Un lento desplazamiento de la cámara por las habitaciones vacías de la casa conduce al estudio donde Elisa está sentada escribiendo en el escritorio de su padre. Mientras su bolígrafo inscribe las palabras en la página, se oye su voz repitiendo el monólogo inicial, recuperando el control de la voz y el derecho de contar y dar forma a su propia historia. Esta autoridad parece extenderse a la propia película, puesto que su narración sigue sonando sobre la repetición del plano de apertura de una carretera vacía y un solo coche en el horizonte abierto.

Es significativo que, por lo general, los estudios más conocidos de la obra cinematográfica de Saura se mantengan al margen de analizar la voz de Chaplin.[9] Parece ser que, para la mayoría de los críticos, la voz y el sonido vocal siguen considerándose fenómenos superficiales y meros apoyos para la expresión y el significado verbales, desposeídos de sus vínculos materiales a la identidad, la experiencia y el origen personales y colectivos. Una excepción notable es un ensayo sobre el director escrito por el crítico español Juan Hernández Les (2013).[10] Centrándose en lo que podría denominarse el «período de Chaplin» de Saura, Hernández identifica un cambio en la temática y el estilo que atribuye en gran parte a la influencia que ejerció sobre el director «la existencia de una actriz como Geraldine Chaplin» (Hernández Les, 2013: 131). Al considerar las fuentes de ese impacto, Hernández destaca los efectos de «su acento ambiguamente deslocalizado, [...] el habla singular, diferente y monstruoso, de Geraldine Chaplin» (Hernández Les, 2013: 131), una manera de hablar, continúa, que es «una invitación al vacío, a lo que está por ver, a lo desconocido [...] al horror» (Hernández Les, 2013: 132). Aunque el crítico no desarrolla por completo las implicaciones de esta caracterización, lo que destacan sus comentarios es la capacidad que tiene la voz de Chaplin—y las prácticas vocales que se generan a su alrededor—para perturbar las nociones estables de coherencia temporal y espacial, así como la identidad y autoridad narrativas.

Mientras resalta las amenazas planteadas por el peligroso atractivo de Chaplin, tematizado como hemos visto en varios de sus papeles cinematográficos, Hernández Les (2013) también da con un temor más generalizado del arquetipo femenino «monstruoso». El uso de esa manera hiperbólica de «enajenar» la voz femenina refleja una respuesta común a las mujeres que desafían normas y límites establecidos: «Sus voces se categorizan como 'ruido' o sonido no deseado [que] perturba el ambiente sonoro y [...] a menudo se percibe como disonante y discordante» (Ehrick, 2015: 14) . En los casos de Chaplin y Roth, el acento es el marcador de orígenes extranjeros, pero su diferencia sonora nos aleja del significado puro y nos acerca a la materialidad: «Aparece como una distracción, o incluso un obstáculo, para el flujo ininterrumpido de significantes y la hermenéutica de la comprensión. [...] El acento nos hace súbitamente conscientes del soporte material de la voz» (Dolar, 2006: 20) . Como otra forma de exceso vocal, el acento, igual que la textura sen-

sual de la voz de Penella, resuena a través y a pesar de las restricciones impuestas en las interpretaciones de las actrices, y genera lecturas que desafían las narrativas habituales de género e identidad.

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 La normalización de otros idiomas nacionales en la Península ha extendido la práctica del doblaje de películas y series de televisión más allá del castellano a otras lenguas como el catalán, el euskera y el gallego.

2 Vid. Vernon, 2019 para una discusión de la llamada «guerra de acentos» en las versiones en español de finales de los años 20 y principios de los 30, así como las primeras décadas de la televisión española.

3 Galán cita los llamativos ejemplos de *Martín Fierro* (Torres Nilsson, 1968) o *Crónica de una señora* (Raúl de la Torre, 1970), en la que Graciela Borges, «la típica porteña […] hablaba en un ortodoxo vallisoletano» (Galán, 2003).

4 Para el análisis de una selección de las primeras películas de Roth en España, vid. Ciller y Palacio (2001).

5 La entrada de García en «www.eldoblaje.com» indica que es la *voz habitual* de Kristie Alley y, más recientemente, Christine Baranski y Jane Lynch. Hay también una muestra sonora de su doblaje para un anuncio de «*Lentes progresivas Varilux*».

6 Hija mayor de Charlie Chaplin y Oona O'Neill, Geraldine Chaplin es también nieta del dramaturgo Eugene O'Neill.

7 Su aparición como Ana propone una especie de repetición del papel que la lanzó a la fama dos años antes en *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965). En el anterior filme interpretaba a la joven mujer del personaje homónimo, abandonada y reemplazada por la rubia y cautivadora Lara, interpretada por Julie Christie. Sin embargo, en su doble papel en *Peppermint frappé* Chaplin parece asumir ambos roles. Ángela González se identifica en «www.eldoblaje.com» como la voz de Ana. No hay crédito de doblaje en la ficha para *Stress es tres tres* pero un participante en el foro de la web (http://www.foroseldoblaje.com/foro/viewtopic.php?t=44309) identifica a González como la dobladora más probable para esa película también.

8 A pesar de los paralelismos con *Peppermint frappé* respecto de la estrategia basada en un doble papel, el contraste entre los dos personajes interpretados por Chaplin en *Cría cuervos* es más sutil que el posicionamiento arquetípico exagerado de la rubia seductora extranjera Elena frente a la soltera provinciana Ana en la película anterior.

9 Entre las monografías, destacan Brasó (1974), D'Lugo (1991), Oms (1981), Sánchez Vidal (1988). En contraste, como hemos visto, la prensa diaria y semanal se mostraba más propensa a plantearse esas preguntas. En especial respecto de *Cría cuervos*, la opinión estaba dividida acerca del efecto del acento de Chaplin. Aunque en general aplaudía la interpretación de la actriz, Joaquín Arbide consideraba que «la espléndida interpretación de Geraldine Chaplin quizás se vea empeñada a veces por su acento distanciador» (1976). En cambio, Lorenzo López Sánchez lamentaba en *ABC* la pérdida de su voz original, cuando "[d]oblada en los planos en que interpreta a Ana-joven, trueca la seguridad de la dicción por la encantadora ternura de su acento en las otras escenas» (López Sánchez, 1976).

10 Una excepción más es el artículo de 2014 escrito por el crítico francés Arnaud Duprat de Montero. Duprat lee las múltiples y variantes instanciaciones de la voz de Chaplin en los filmes de Saura—original o doblada, oída en el diálogo o como voz en *off* fuera de campo—como indicio textual de su colaboración creativa en evolución, y como expresión de «fricciones creativas» (Duprat de Montero, 2014: 3), alternativamente armoniosa y discordante.

REFERENCIAS

Ana Ángeles García. Extraído de «www.eldoblaje.com»

Arbide, J. (1976, 21 de julio). Notas y apuntes, *Cría cuervos. Sur/Oeste*

Ávila, A. (1997). *La historia del doblaje*. Barcelona: CIMS.

Ávila, A. (2000). *Así se crean doblajes para cine y televisión*. Barcelona: CIMS 97.

Brasó, E. (1974). *Carlos Saura*. Madrid: Taller Ediciones JB.

Cecilia Roth. Extraído de «www.eldoblaje.com»

Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema*. Nueva York: Columbia University Press.

Ciller, C., Palacio, M. (2001). Cecilia Roth en España. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica, 20*, 335-358.

D'Lugo, M. (1991). *The Films of Carlos Saura*: *The Practice of Seeing*. Princeton: Princeton University Press.

Dolar, M. (2006). *A Voice and Nothing More*. Cambridge, MA: MIT Press.

Duprat de Montero, A. (2014). Les voix des héroïnes de Geraldine Chaplin dans le cinema de Carlos Saura ou la mise en lumière d'une collaboration artistique. *Entrelacs, 11*, 1-12. Extraído de <http://entrelacs.revues.org/912>

Emma Penella (1958), *Idolos del cine*, *24*, Madrid: Prensa Gráfica.

Ehrick, C. (2015). *Radio and the Gendered Soundscape*. Nueva York: Cambridge University Press.

Galán, D. (2003). El puñetero «ceceo». El español en el mundo. La lengua española en el cine. *Centro Virtual Cervantes, Anuario 2003*. Extraído de <http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_03/galan/p03.htm>

Geraldine Chaplin. Extraído de «www.doblaje.com»

Gil de la Serna, A. (1958, 10 de mayo). La voz de Emma Penella. *Radiocinema XX*(487).

Gubern, R., Vernon, K.M. (2012). Soundtrack. In T. Pavlovic and J. Labanyi (eds.) *A Companion to Spanish Cinema* (pp. 370-388). Nueva York: Wiley-Blackwell Publishing.

Guerra, M., et al. (1998). *Cecilia dice… Conversaciones con Cecilia Roth*. Huelva: XXIV Festival de Cine Iberoamericana de Huelva.

Haskell, M. (2016). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: University of Chicago Press.

Hernández Les, J.A. (2013). Carlos Saura y el cine (1959-1983). In C. Rodríguez Fuentes (ed.) *Desmontando a Saura* (pp. 127-143). Barcelona: Luces de Gálibo.

Hidalgo, M. (1981). *Carlos Saura*. Madrid: Ediciones JC.

Hija de Charlot, nieta de O'Neill. Geraldine por libre (1974, February 11). *Arriba*.

Ibañez, J.C. (2013). Memory, Politics and the Post-Transition in Almodóvar's Cinema. In M. D'Lugo, K. Vernon (eds.) *A Companion to Pedro Almodóvar* (pp. 153-175). Malden, MA: Wiley Blackwell.

Kinder, M. (2013). Re-envoicements and Reverberations in Almodóvar's Macro-Melodrama. In M. D'Lugo, K. Vernon (eds.) *A Companion to Pedro Almodóvar* (pp. 281-303). Malden, MA: Wiley Blackwell.

Lippi-Green, R. (2012). *English With an Accent*. Nueva York: Routledge.

López Sánchez, L. (1976, January 28). Grande y bella creación de Carlos Saura. *ABC*.

Manzano, J. (1976, March 7). Geraldine no cría cuervos. *Arriba Dominical*, 25-26.

Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema*. Princeton: Princeton University Press.

Nornes, A.M. (2007). *Cinema Babel*. Mineápolis: University of Minneapolis Press.

Olid, F. (1971, 16 de octubre). Gerarda Chaplin. *Madrid*.

Oms, M. (1981). *Carlos Saura*. París: Edilig.

Película americana para Geraldine (1978, June 26). *Pueblo*.

Sánchez Vidal, A. (1988) *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.

Shingler, M. (2012). *Star Studies*. Londres: BFI.

Silverman, K. (1988). *The Acoustic Mirror*. Bloomington: Indiana University Press.

Van Leeuwen, T. (2009). A Semiotics of the Voice. In G. Harper, R. Doughty, J. Eisentraut (eds.) *Sound and Music in Film and Visual Media* (pp. 425-436). Nueva York: Continuum.

Vernon, K. M. (2016). The Voice of Comedy: Gracita Morales. In D. Albritton, A. Melero Salvador, T. Whittaker (eds.). *Performance and Spanish Film* (pp. 76-95). Manchester: Manchester University Press.

Vernon, K. M. (2019). Crossing the Sound Barrier: *Telefilms* and Acoustic Flow in Early Spanish Television. *Journal of Spanish Cultural Studies 20(3)*, 271-286.

Whittaker, T., Wright, S. (2017) (eds). *Locating the Voice*. Oxford: Oxford University Press.

Whitman-Linsen, C. (1992). *Through the Dubbing Glass*. Fráncfort del Meno: Peter Lang.

VOCES DISONANTES, ARQUETIPOS E IDENTIDAD EN EL CINE ESPAÑOL

Resumen

La mayoría de los análisis sobre los arquetipos en el cine, especialmente en relación con intérpretes femeninas, parten de la asociación de los rasgos físicos con roles cinematográficos concretos. En su innovador trabajo sobre las estrellas de cine femeninas, Molly Haskell habla de la «tiranía del tipo», encarnada en las figuras de la virgen rubia e inocente y la *vamp* morena y seductora. Algo menos estudiado en los análisis del estrellato y la interpretación cinematográficos es el papel de la voz y de sus diferentes tipologías. Desde hace tiempo en España, las asociaciones entre los tipos de voz y los arquetipos han sido codificadas y aplicadas en la potente industria nacional del doblaje. El resultado ha sido la imposición de una ortodoxia vocal estricta y de una demostrable estandarización y tipificación de voces, especialmente en términos de género, que abarca tanto las películas extranjeras dobladas al castellano como las producciones nacionales. En línea con las convenciones vocales normativas, se ha confinado a las voces femeninas en particular a una gama muy limitada, dando especial preferencia a un sonido suave y refinado del que se ha eliminado cualquier exceso o ruido. Aun así, las carreras y filmografías españolas de Cecilia Roth desde los 70 a los 90 y de Geraldine Chaplin en los 60 y 70 revelan un cambio de actitud con respecto a la diversidad de la voz en el cine y su papel en la narración de historias complejas.

Palabras clave

Estrellato; voz; género; doblaje; Cecilia Roth; Geraldine Chaplin.

Autora

Kathleen M. Vernon es Profesora en el Departamento de Lengua y Literatura Hispánica en la Universidad de Stony Brook. Ha hecho numerosas publicaciones sobre el cine en español desde los años 30 hasta la actualidad y es editora de libros sobre la guerra civil española y las artes visuales, así como sobre las películas de Pedro Almodóvar. Su libro más reciente es una historia cultural del sonido, la música y las voces cinematográficas en España, titulado *Listening to Spanish Cinema*, que será publicado por Liverpool University Press. Actualmente está trabajando en proyectos entre los que se incluye el libro colectivo *Cinema and Everyday Life in 1940s and 1950s Spain*: *An Oral History*. Contacot: kathleen.vernon@stonybrook.edu.

Referencia de este artículo

Vernon, K. M. (2021). Voces disonantes, arquetipos e identidad en el cine español. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *32*, 91-104.

DISSONANT VOICES, ARCHETYPES AND IDENTITY IN SPANISH CINEMA

Abstract

Most discussions of archetypes in cinema, especially in relation to female performers, begin with the linkage of physical features with specific film roles. In her pioneering work on female film stars, Molly Haskell writes of the "tyranny of type," embodied in the figures of the blond and innocent virgin and dark haired, seductive vamp. Less studied in discussions of film stardom and performance is the role of voice and vocal types. In Spain the associations between vocal type and archetypes have long been codified and enforced in the nation's potent dubbing industry. The result has been the imposition of a strict vocal orthodoxy and demonstrable standardization and typification of voices, especially along gender lines, that extends from dubbed foreign language films to Spanish original productions. In line with normative vocal conventions, female voices in particular were held to a narrow range, with a preference for a smooth and polished sound from which any excess or noise has been eliminated. Nevertheless, the Spanish careers and filmographies of Cecilia Roth from the 1970s through the 1990s and Geraldine Chaplin in the 1960s and 1970s are revealing with respect to the shifting attitudes toward vocal diversity in cinema and its role in the telling of complex stories.

Key words

Stardom; Voice; Gender; Dubbing; Cecilia Roth; Geraldine Chaplin.

Author

Kathleen M. Vernon is a Professor in the Department of Hispanic Languages and Literature at Stony Brook University. She has published widely on Spanish-language cinema from the 1930s to the present and is the editor of books on the Spanish civil war and the visual arts and the films of Pedro Almodóvar. Her most recent book is a cultural history of film sound, music and voices in Spain, titled *Listening to Spanish Cinema*, to be published by Liverpool University Press. Her work in progress includes the multi-authored book, *Cinema and Everyday Life in 1940s and 1950s Spain*: *An Oral History*. Contact: kathleen.vernon@stonybrook.edu.

Article reference

Vernon, K. M. (2021). Dissonant Voices, Archetypes and Identity in Spanish Cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *32*, 91-104.

Edita / Published by

associació cinefòrum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

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

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 costaría irme (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 horrorosos 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 costaba irme, 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 reconocimiento 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 requiere 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 marcho», 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 españolada. 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 morirse. 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 viesen 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 horrorosas, 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 españoladas 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 *sottovoce*, 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 recitar cosas para que los extras no se aburriesen y tener a todo el mundo entretenido.

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

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 Colita 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 dejo 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 manifiestos 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'Analisi 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*, 105-124.

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 reseach 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*, 105-124.

Edita / Published by
associació cinefòrum L'ATALANTE
EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License
creative commons
SOME RIGHTS RESERVED

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

(DES)ENCUENTROS

CUANDO SUBE UNA OLEADA DE FUEGO POR LOS PIES: EXPERIENCIAS CREATIVAS DE LA ACTRIZ EN EL CINE ESPAÑOL

introducción
Gonzalo de Lucas

discusión
Bárbara Lennie
Irene Escolar
Albert Elduque
Gonzalo de Lucas

clausura
Albert Elduque

introducción

GONZALO DE LUCAS

Una actriz trabaja a partir de cualidades corporales desde las que escribe el personaje, de forma que el espectador, antes de que se digan las cosas, ya las puede haber visto o intuido en sus expresiones físicas. En *La enfermedad del domingo* (Ramón Salazar, 2018), se percibe que el personaje de Bárbara Lennie fue heroinómana bastante antes de que se mencione; se manifiesta sin pasar por un tipo de psicología descriptiva, verbal o explícita, ni por una exacerbación gestual, sino mediante una encarnación interior. En *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014), Lennie se mueve como si se estuviera recuperando de una conmoción, con una inquietante tensión impertérrita, que podría interpretarse como psicótica, enajenada, amenazante e imprevisible, a modo de figura recosida y sujetada de milagro, mucho antes de que se descubran sus cicatrices. En *Vania* (Carla Simón, 2020), el rostro pensativo de Irene Escolar, en su escucha silenciosa y atenta en la primera conversación grupal, revela la secreta intensidad de su enamoramiento y su sufrimiento, solo con ver cómo su mirada se repliega hacia dentro, a la vez que se expone sensible ante el resto, con unos ojos cuya emoción ya no es activa ni esperanzada, sino melancólica. Es probable que las actrices tengan que conectarse con vivencias —no por fuerza experimentadas en primera persona, pero sí observadas e imaginadas— para que sean capaces de esa forma de autobiografía desde el propio cuerpo, que no habría que confundir con los adornos —maquillaje, vestuario, peluquería, tics gestuales— de una caracterización ni una imitación. Mediante esa encarnación, son instrumentos que crean vivencias y sentimientos que la propia narrativa no necesitará nombrar, y que quedan in-

tegrados en su manera de moverse, de hablar o en las expresiones del rostro.

Esta construcción corporal se puede producir a veces de modo estático, en un silencio, o en un pequeño gesto. Como se sabe, la cámara es un suplemento de visión que amplifica un mínimo movimiento en los ojos o un parpadeo. La actriz de cine, por este motivo, suele resultar más creativa cuando resuelve esa expresión corporal de su interior —el pensamiento, una emoción— desde la contención, la reserva, en el umbral de lo visible, aunque haya momentos en que alcance su expresividad en registros más nerviosos e intempestivos, incluso en el desgarro. En *Un otoño sin Berlín* (Lara Izagirre, 2015), Irene Escolar refrena y silencia todos sus gritos y su desesperación, tratando de entender y consolar con las pupilas humedecidas a su novio, para que brote algo de su oscuridad. En sus memorias, Sternberg escribió que «el arte consiste en saber discernir lo que hay que revelar y lo que hay que ocultar» (Sternberg, 2002: 257), y la expresión de lo invisible parece también una tarea principal de la actriz: la manifestación de lo que no se alcanza a ver, la imagen interior del otro o de la alteridad, la presencia en forma pensativa.

No podríamos desligar este trabajo creativo de las intérpretes de las formas de recitar o decir las palabras. Dentro de *Escenario 0*, la serie de filmaciones de teatro contemporáneo que acaban de producir conjuntamente para HBO, Irene Escolar y Bárbara Lennie protagonizan *Hermanas* (Diego Postigo, 2020), la obra de Pascal Rambert, donde emplean una palabra poetizada que no se convierte en palabra artificiosa ni forzada, sino que está encarnada, viva, sentida. Es una difícil unión de abstracción poética y filosófica, y realidad carnal. Este tipo de registro a veces aparece en el cine, pero suele ser en obras muy específicas y distintivas. De hecho, uno de los desafíos del cine, un medio en que la palabra suele ser más naturalista que en el teatro, es la dificultad que suele implicar decir las cosas más sencillas: cómo hacer creíble, auténtico,

Hermanas (Diego Postigo, 2020)

un simple saludo. En *Hermanas*, las palabras destellan como puñales que hieren el cuerpo de las actrices. Es una obra muy representativa de dos jóvenes actrices cuyo trabajo ha madurado mediante la inquietud y la profundización en las suertes difíciles de la interpretación; la precisión quirúrgica con que se puede desatar una emoción, la búsqueda de tipologías no acomodadas ni llamativas.

La historia de las gestualidades contiene sustratos y represiones formales, e ideas de transformación figurativa, pues el cine muestra cómo las personas se caracterizan también hacia el exterior, por el modo con que aparecen, actúan o se presentan ante los demás, y se autorrepresentan. En una investigación sobre las actrices se puede percibir el potencial de los cambios de imagen —en el sentido que señalaba Godard en *Changer d'image* (1982): «Hay que mostrar la resistencia de una imagen al cambio» / «Uno puede cambiar entre las imágenes y lo que se debe mostrar es ese "entre"»—, mediante la aparición de formas gestuales que pueden subvertir los moldes icónicos e ideológicos de su época.

Si nos fijamos en la manera en que Irene Escolar interpreta a Juana la Loca en *La corona partida* (Jordi Frades, 2016), pese al planteamiento tan conservador de la producción, observamos una imagen distinta en comparación a la representación estereotipada del personaje como símbolo de la histérica. Irene ofrece una lectura alternativa, en la que la vemos sobre todo como una mujer inteligente, con un profundo dolor interior, víctima de una situación en la que queda totalmente aislada y oprimida por el poder que ostentan los hombres que la rodean. La potencia de la gestualidad muchas veces permanece disimulada, y no es visible para la censura ni asimilada en su potencial ideológico en su época. Aurora Bautista empezó su carrera encarnando de una forma histriónica a Juana la Loca en *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), papel que la convirtió en estrella. Pero cuando la vemos más de veinte años después en *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964) es otra mujer, con gran dominio de su autorrepresentación. En *La tía Tula*, actuando en apariencia como un frígida puritana, es decir, dentro del sistema, genera una desviación o resistencia que quizás podemos leer, a través de su cuerpo, mucho mejor hoy. En su contención, se intuye, más que una privación, una forma de control del propio deseo y de no sometimiento, mientras todo su entorno social la conmina a que ceda y se entregue a su cuñado Ramiro, un violador. Las grandes actrices suelen dominar cada vez más su autorrepresentación, en vez de limitarse a ser sujetos de una representación psicológica y moldeadas por un deseo ejercido por los otros. Son actrices que quiebran el estereotipo, a veces de modo sutil, en un acto cuya repercusión creativa a menudo no suele percibirse plenamente en su momento, sino más tarde y cuando esas gestualidades ya se han asimilado y hasta vuelto comunes. ■

REFERENCIAS

Sternberg, J. V. (2002). *Diversión en una lavandería china: memorias*. Madrid: JC Clementin.

discusión

1. ¿El cine español limita demasiado a las actrices dentro de determinados estereotipos? ¿Qué otros tipos de representaciones se podrían explorar y desde dónde trabajarlos? ¿Se percibe un contraste entre los modelos de otras épocas y los actuales?

Bárbara Lennie

Creo que, como siempre trabajo desde una especie de verdad, o de una interpretación poco construida, o transparente, lo que más me ha llegado son papeles dentro de lo estrictamente realista o costumbrista, un cine ligado al retrato de la realidad. Ahora me apetece hacer cosas despegadas de eso. No por divertimento, sino para seguir creciendo: me apetece salir de ahí y poder jugar a interpretar mujeres un poco más alejadas de mí y de las realidades que conozco. Si me llega una película más parecida a lo que he hecho hasta ahora me encantará, pero trataré de cambiar mi manera de afrontarla. De hecho, en el teatro la actriz tiene una capacidad de juego mayor, que permite meterse de golpe en otra realidad. Yo lo veo en la carrera de Irene, por ejemplo. En mi caso no ha sido tanto así y es algo que me apetece mucho hacer. Últimamente lo que más me viene interesando es la ligereza: no para perder el compromiso con lo que hago, sino para cambiar el lugar desde el que trabajar y encontrar un juego un poco diferente. Ojalá podamos hacer como Aurora Bautista, o como Victoria Abril, quien tuvo unos años increíbles en ese sentido, por cómo se apropiaba de sus personajes y se reinventaba.

Por ejemplo, me gustaría hacer una película profundamente sexual, pero bien hecha, y, al

Hermanas (Diego Postigo, 2020)

pensarlo, me acuerdo de *Fuego en el cuerpo* (Body Heat, Lawrence Kasdan, 1981). Ahí había algo que, visto ahora, resulta muy sugerente, especialmente porque ella es una mujer apasionada. El deseo femenino no se ha retratado demasiado en el cine español, ni tan siquiera en películas de cineastas mujeres como Isabel Coixet o en obras míticas como las de Julio Medem. Todavía falta mucho. Sin embargo, ahora hay series en las que mujeres jóvenes están protagonizando, escribiendo y dirigiendo sus propias historias, como Leticia Dolera. Pienso también en producciones extranjeras como *Fleabag* (Phoebe Waller-Bridge, Two Brothers Pictures: 2016-2019), *Podría destruirte* (I May Destroy You, Michaela Coel, BBC: 2020-), *Pure* (Aneil Karia y Alicia MacDonald, Channel 4: 2019)... Ahí sí que creo que hay un nuevo retrato de la sexualidad femenina. Justo ahora he hecho *El desorden que dejas* (Carlos Montero, 2020), una miniserie para Netflix que habla mucho del deseo. Partiendo de que es una adaptación de una novela que ya existía y que había unos guiones ya cerrados, he intentado hacer una mujer que deseara, no sobre la que contaran el deseo. El género erótico me parece genial, porque me encanta verlo y me encanta leerlo, pero es muy difícil hacerlo bien.

Se dice que a partir de los cuarenta años a las actrices dejan de llegarnos papeles interesantes en el cine, y me parece muy sorprendente, especialmente porque los cuarenta son unos años de plenitud y madurez para las mujeres. Por eso no hay que bajar la guardia en absoluto, porque la situación de una es en realidad fragilísima. Reconozco que yo soy consciente de eso desde hace poco, y he sido muy prepotente al pensar que no hacía falta que nosotras hiciéramos nada más aparte de defender nuestros personajes o tener una determinada postura ante un director o un texto. Es importante tomar consciencia de que formas parte de un grupo muy grande en el que hay que apoyarse mucho las unas a las otras, con una especie de sentido de comunidad.

Irene Escolar

En mi caso, he encontrado una representación variada de los conflictos de las mujeres en el teatro, ya que es donde he tenido más posibilidades de expresarme y de trabajar, encontrar o buscar cosas, y además desde muchos niveles. En la vida todos tenemos muchos registros, que aparecen cuando te quitas la máscara. La profesión de actriz te posibilita quitarte todas y profundizar en ti misma. Te ofrece llaves para abrir aspectos que tienes dentro, pero soterrados, ocultos. El teatro posibilita ese juego, alcanzar rasgos muy extremos y variados. El cine suele buscar más dentro de un tipo de realismo, y eso es algo que ha hecho mucho más Bárbara que yo. De hecho, con *Dime quién soy* (Eduard Cortés, Movistar+: 2020), la serie que acabo de terminar, y que he estado rodando todo un año, es la primera vez que siento que he tratado conflictos que no tienen que ver con los propios de una mujer joven.

Dentro de esta búsqueda de representaciones alternativas o más variadas, para mí hay una parte de investigación personal muy importante al construir un personaje. Por ejemplo, cuando me llegaron los primeros guiones para mi papel de Juana la Loca, sentí que estaba retratada como siempre, así que me documenté y leí mucho, y hasta me fui a Toledo para reunirme con un catedrático que había escrito un libro sobre ella, y que era el único que la dignificaba y que además explicaba algunas cosas extraordinarias sobre su vida. Le llevé este libro al guionista, para ver si podíamos cambiar algunos aspectos y al menos contar cosas desconocidas que estuvieran documentadas y que le hubieran ocurrido. Era muy interesante lo que le había pasado a esta mujer, pero siempre se había contado desde un punto de vista muy parcial. Algunos hechos que ocurrieron se pudieron recuperar así en la película. La suya fue una vida muy dura y es muy triste que se haya visto siempre como una mujer histérica o desatada sexualmente, cuando en realidad fue una mujer maltratada por todos los hombres que tuvo cerca.

Me imagino todo el dolor que debió de sentir y la vida que debió de tener. En ese sentido, la forma en que la interpreté fue mi manera de dignificar un poco al personaje.

Todo esto, en el fondo, tiene que ver con quién cuenta las historias, qué historias se muestran, y qué tipo de mujeres estamos acostumbradas a ver. Recuerdo que cuando se estrenó *El cuento de la criada* (The Handmaid's Tale, Bruce Miller, MGM: 2017-), y de esto hace poco, pensé: «Jolín, qué bien, Elisabeth Moss tiene un físico muy diferente». Me sorprendí a mí misma diciendo: «Es una tía especial, bellísima, pero diferente, tiene una nariz diferente…». Era otro tipo de físico. Pero después y gracias a ella, y a otras actrices también diferentes, se empieza a ver a otros tipos de mujeres. Es algo que se está instaurando poco a poco, de modo que ahora puede surgir una actriz como Phoebe Waller-Bridge, que hace *Fleabag* (Two Brothers Pictures/Amazon Studios, 2016-2019), esta serie extraordinaria en la que es la protagonista y en la que cuenta la historia desde ella. Y se trata, de nuevo, de una mujer con una personalidad y un carisma extraordinarios. Sin embargo, la verdad es que hace unos años a mí me habría parecido muy extraño que una mujer así protagonizara una serie o una película.

Albert Elduque

Creo que es arriesgado hablar de estereotipos, pero revisando los trabajos de Bárbara e Irene puede rastrearse un personaje recurrente: la chica joven que trata de redefinir su vida y se reúne con su familia para enfrentarse a ella o redescubrirla. Es la figura de la hija que intenta entender y marcar quién es, qué quiere y qué ofrece a la sociedad. En el caso de Bárbara, el ejemplo paradigmático sería *María (y los demás)* (Nely Reguera, 2016), en la que la protagonista vive con su padre, que se recupera de un cáncer, y al mismo tiempo quiere convertirse en escritora, con una crisis existencial que se mueve entre la profesión, las raíces y el pensar dónde quiere estar. La figura de la hija es también clave, aunque con variaciones, en *Los condenados* (Isaki Lacuesta, 2009) y en *Petra* (Jaime Rosales, 2018). En el caso de Irene, el personaje de *Un otoño sin Berlín* regresa a su casa, en Amorebieta, tras pasar una época en Canadá, y ahí trata de reconstruir su relación con su novio, su padre y una vieja amiga. Y hay otros ejemplos con actrices de la misma generación, como Nausicaa Bonnín en *Tres dies amb la família* (Mar Coll, 2009) o Núria Gago en *Family Tour* (Liliana Torres, 2013). En todos estos casos, menos en *Petra* y *Los condenados*, se trata de óperas primas de cineastas mujeres protagonizadas por actrices de una edad parecida, algo que me lleva a pensar que este tipo de rol responde a preocupaciones generacionales como los conflictos familiares y la necesidad de emancipación. No creo que se trate de algo tan simplificador como un estereotipo, sino más bien de un tipo de personaje que responde al sentir de una época y a las discusiones sociales que están sobre la mesa.

En la historia del cine español podemos encontrar películas que trabajan con el mismo tema. Por ejemplo, la historia de *El mundo sigue* (Fernando Fernán Gómez, 1965) es el enfrentamiento entre dos hermanas que quieren salir de la pobreza: una, interpretada por Lina Canalejas, con el sacrificio familiar y la pureza moral; la otra, encarnada por Gemma Cuervo, con un arribismo sexual sin contemplaciones. Es una lucha que terminará con consecuencias trágicas. Podríamos aventurar la hipótesis de que en el pasado estas películas representaban las polaridades femeninas de una forma más dicotómica y con las tintas dramáticas más cargadas, mientras que en el cine contemporáneo ese conflicto aparece como un proceso complejo y a veces doloroso, pero no siempre desgarrador, por el que todo el mundo puede (y debería) pasar.

Gonzalo de Lucas

Es frecuente que en el cine español, por el componente industrial del medio y el sistema conservador con que se suelen producir las películas, muchas actrices queden estereotipadas, prisioneras

Hermanas (Diego Postigo, 2020)

de moldes ideológicos y de figuras que repiten. Sin embargo, una actriz encarna subjetividades con las que mostrar formas alternativas a las que sirven de referente en su época; por ejemplo, hoy en día es muy relevante mostrar cómo una mujer se adueña y domina su deseo, en vez de ser objeto pasivo del deseo de otro —sea de quien hace la película, de otro personaje o de los espectadores—; o ver cómo una persona que se ha educado dentro de unos códigos sexuales descubre o libera, también mediante contradicciones, otras sexualidades posibles dentro de sí misma. La manifestación física, corporal, sensible, de este trabajo es muy importante, porque las actrices son imágenes referenciales, y los cuerpos pueden encarnar nuevas figuras —a través de las gestualidades, los movimientos, las miradas— y devenir modelos de cambio. El trabajo de Irene Escolar y Bárbara Lennie me parece ejemplar en ese sentido, por la forma en que sitúan en primer término la inteligencia y una sensibilidad atrevida y singular, muy humana y valiente en su exposición y en sus fragilidades. Son actrices capaces de preservar la opacidad y su misterio —siento que la actividad artística suele ir muy ligada a la capacidad de renuncia o sustracción del adorno retórico y exhibicionista, de aquello que Buñuel llamaba lo estéticamente irreprochable—.

2. ¿Qué tipo de experiencias y transformaciones emergen cuando vemos el cine desde la trayectoria de una actriz, a lo largo de su obra? ¿La entrada de más mujeres en la industria del cine español está cambiando las formas de trabajo?

Bárbara Lennie

Cuando fui a *Versión española* a presentar *Petra* con Jaime Rosales me sorprendieron con un vídeo que recogía imágenes de mi carrera desde *Más pena que Gloria* (Víctor García León, 2001), mi primera película, hasta la actualidad. Me quedé como atónita. Fue bastante emocionante, sobre todo porque yo no suelo revisar mis películas. De repente ves cómo te transformas delante de una cámara y cómo tu vida y tu ser han quedado ahí de alguna manera. Al final, más allá de lo que tú quieras o no, hay algo que ocurre, o sea, que te capta. Hay algo de tu momento, de tu alma, de tus trabas, de las cosas que te gustan y de las que no, que el cine, si la mirada ha sido atenta, ha podido contar. Cada una de las mujeres que he interpretado me remitía a un momento y a una vivencia concretos. De hecho, la propia trayectoria de un actor o actriz depende muchas veces del crecimiento vital, que no puedes controlar. A mí me ha pasado muchas veces: ¿Por qué ahora no me está llegando esto, no estoy pudiendo? Bueno, porque no. O sea, porque en tu eje, en tu interior, en tu crecimiento, no estás en eso, estás mucho más cohibida de lo que crees, estás mucho menos expresiva de lo que crees. Por mucho que a veces intentes ir más deprisa, y trates de que te ocurran ciertas cosas, hay algo en este trabajo que no te deja saltarte etapas. Y a veces cuando más te relajas es cuando las cosas empiezan a fluir. Por otra parte, cuando pienso en algunas películas que hice hace años, como *Magical Girl*, no sé cómo las haría ahora, porque soy otra persona; la misma, pero diferente. Se trataba de un personaje muy concreto y abstracto a la vez. Y en su día, puesto que Carlos Vermut no compartía mucho cómo quería él que se hiciera, ni qué le pasaba a la protagonista, tuve que seguir una intuición, un acto de fe, una imagen, casi os diría.

Haciendo *Escenario 0* hemos notado mucha diferencia entre la generación de profesionales que tienen unos cincuenta años y los directores más jóvenes, tanto en cine como en teatro. Hay un cambio importante que ha empezado, por lo menos en cómo nos vinculamos los unos a los otros y en la cuestión de los estatus. Las estructuras se están transformando, el funcionamiento empieza a ser más transversal y horizontal, y eso a mí me gusta. Pero hay que pelearlo mucho. Ahora están irrumpiendo muchas mujeres directoras, guionistas, productoras, distribuidoras... Yo solo he trabajado con una cineasta mujer, Nely Reguera en *María (y los demás)*, y me pareció bastante claro que trabajar con una mujer no tiene nada que ver con trabajar con un hombre. Pero tampoco puedo generalizar, porque seguro que no es lo mismo trabajar con Nely que hacerlo con Gracia Querejeta o con Angélica Liddell, por ejemplo. Son muy diferentes. Por otro lado, en *María (y los demás)* se representaban muchas cosas en las que yo me veía. Y no solo yo, sino también muchas amigas a mi alrededor, que de una manera u otra se sentían apeladas. Se está generando un pensamiento en torno a la mujer que hacía mucha falta. Ya no están claros ni cuáles son los patrones que tenemos que seguir ni cuáles las decisiones que tenemos que tomar a nivel vital, y eso va a cambiar las historias que vemos en el cine.

Irene Escolar

Después de hacer tanto teatro, siempre que trabajo en cine lo encuentro muy placentero. Uno de los motivos es porque en el cine puedes expresar cosas de una manera más sutil que en el teatro y que se vean. La cámara es una herramienta muy poderosa, y el matiz al que uno puede trabajar y al que se puede llegar me gusta muchísimo. En el teatro encuentro maravilloso que sucede para la gente

que está ahí y lo vive en ese momento, aunque a la vez eso también es una especie de limitación. Por eso, revisando mi trayectoria, hay un montón de trabajos que quizás hayan quedado en el recuerdo de quienes los vieron, y en mi tránsito personal y en mi evolución como actriz, pero que no perduran en el tiempo. En el cine, si soy sincera, no he hecho nada sobre lo que diga «¡qué orgullosa estoy!». Aparte de *Un otoño sin Berlín*, pero ya fue hace años. Hay pocas veces en que haya podido arriesgar con lo que estaba haciendo, al menos a partir de las oportunidades que me han llegado de rodar; en que haya podido salirme de la naturalidad o del decir las cosas con sentido. Nuestro trabajo pasa también por imaginar mundos paralelos, otras personas, imaginar mucho más allá de tu realidad. Por eso, cuando veo hoy un personaje como el de Juana la Loca, tan alejado de mí, me sorprende que, en ese contexto de producción tan restrictivo, arriesgara e hiciera algunas cosas que me parecen valientes, en medio de esos ataques de ansiedad y locura. Es un trabajo del que me siento orgullosa por haber podido arriesgar en esas condiciones.

Siento que hay una especie de centro muy subjetivo en relación a la profesión, que cada uno se debe marcar. Es muy valiente lo que comenta Bárbara, el ser consciente de lo que uno quiere hacer y de lo que ha hecho hasta ahora, y de pronto decidir desde qué lugar le gustaría abarcar todo lo que viene o lo próximo. Eso significa que es una artista en constante evolución y que está replanteándose y repensándose siempre las cosas. Es algo muy valioso, porque es más habitual acomodarse. Sin embargo, a mí me gusta sentir que, después de hacer algo durante bastante tiempo, se puede encarar eso desde otro sitio, con el fin de que ocurra otra cosa. Eso es estar en constante creación, creatividad, y reobservándose. La de actriz puede ser una vocación muy adictiva. Lorca hablaba de una especie de fuego que te sale de la planta de los pies hacia arriba, a propósito del duende. Si uno llega a un sitio en el que siente algo semejante, sabe que no se podrá desprender de eso. Es algo que siento en cada estreno.

En todo este proceso, en los posibles cambios que podemos hacer o se pueden generar, es muy importante también la persona con la que trabajas, porque incluso hay directores mayores que son mucho más modernos que gente joven con la que luego te encuentras... Así que tiene mucho que ver con la persona, de dónde viene, cuál ha sido su trayectoria, cuáles son sus referentes, en relación a los tuyos también, y humanamente, qué implicación tiene o no en ese proyecto y de qué manera te lo transmite a ti y cómo.

Por mi parte, he trabajado con pocas mujeres como directoras. En teatro, con Carlota Ferrer, en el cine con Lara Izagirre, y ahora, un poquito, con Carla Simón. Son muy pocas, en realidad. Aunque se están transformando las dinámicas de trabajo, queda mucho. Porque incluso los hombres que quieren, y que piensan en estos cambios, luego, cuando hay que concretarlo en acciones, o en cosas en las que ellos pierden, o en las que hay algún riesgo, no es tan claro que lo quieran hacer, desgraciadamente. Esto sí que lo hemos podido experimentar y comprobar.

Albert Elduque

Abordar la historia del cine a través de la trayectoria de los intérpretes es muy estimulante porque permite repensar las categorías con las que solemos trabajar, ya sean movimientos estéticos, cineastas o productores. En el caso específico de las actrices, eso conlleva también una perspectiva de género que es más que necesaria. Los resultados de esas investigaciones son siempre sorprendentes, porque llevan a obras que en otras circunstancias pasaríamos por alto pero que toman un significado especial cuando se contemplan a la luz de una carrera actoral. Por ejemplo, recientemente he visto la película *El secreto de Mónica* (1962), una coproducción entre España y Argentina dirigida por José María Forqué y protagonizada por Carmen Sevilla. La película cuenta la historia de un hombre (Jardel Filho) que llega por casualidad a un pueblo del interior argentino donde descubre el pasado de

su mujer, reconstruido a través de los testimonios de varios personajes. No creo que nadie sitúe ese filme como un hito importante en la filmografía de Forqué. En cambio, es muy interesante pensarlo críticamente en relación con otros films de Carmen Sevilla, porque en él su rol de esposa se tiñe de melancolía, algo que no sucede ni en sus películas ascensionales de muchacha joven que termina casándose ni en las comedias eróticas que realizó a finales de los sesenta. Además, en una de las escenas más memorables de la película baila un mambo absolutamente desatado, de un frenesí erótico de alto voltaje, mucho más que las actuaciones de flamenco que le habían dado fama en los años cincuenta, y en las que la seducción aparece mucho más ritualizada. Tanto en términos narrativos como de interpretación, *El secreto de Mónica*, que sería una nota al pie desde otros puntos de vista, emerge como un punto clave si se piensa en la trayectoria de la actriz Carmen Sevilla.

Gonzalo de Lucas

Se descubren muchas cosas viendo retrospectivas de una actriz. Para empezar, puedes ver papeles que son muy diferentes respecto a la imagen con que se la asocia, y que quedan olvidados, y quizás estás más abierto respecto a la manera en que normalmente las miramos, fijándonos en el estilo del director. Tenemos sobre todo una tradición analítica y herramientas críticas para interpretar desde la puesta en escena, pero seguir la obra de una actriz posibilita que surjan contrastes y diferencias en las que, sin ese punto de vista preciso, tal vez no repararíamos. Buena parte de la actividad crítica pasa por saber escoger una focalización posible, y cuanto más detallada sea quizás más imprevisible y desprejuiciada puede resultar para uno mismo. Una actriz, a lo largo de su carrera, puede efectuar muchas transformaciones, cambios de imágenes, apuntar posibilidades, rupturas o transgresiones icónicas; siguiéndola a través de sus películas también ves o reconoces mejor su forma de expresión, a través del cuerpo o de los gestos, y el modo indirecto en que lo hace (algo que, de este modo, muchas veces es imperceptible para la censura).

Al ver una retrospectiva de una actriz, emergen también toda clase de inscripciones temporales. Cuando hoy veo *Todas las canciones hablan de mí* (Jonás Trueba, 2010), me acuerdo de cuando la vi hace diez años, pero también la veo comparativamente respecto a las imágenes posteriores de Bárbara Lennie. Por el sustrato documental del cine, se inscribe ahí la relación entre Bárbara y Jonás en aquel momento, cuando eran pareja; la circulación entre la persona que filma y la que es filmada. En ese sentido, equivale a ver un álbum personal, a volver a ver el pasado. Pero también emerge que Bárbara era entonces una persona distinta, con otras experiencias, y eso se ve en el físico o en su manera de hablar; y a la vez, vista comparativamente hoy, se ve su potencial de transformación, que en parte es lo propio del arte o de la poesía, según la definición que diera Canetti sobre su función: el custodio de las metamorfosis. El trabajo de la actriz tiene ese potencial, que a veces está totalmente dormido en el espectador, y lo condensa o concentra en una síntesis temporal y con una dimensión de juego que posee una fuerza enorme para el público. Se traza entonces otra historia del cine, que pasa por transformaciones de los cuerpos de los actores y la memoria asociativa de sus imágenes, el carácter múltiple del yo.

3. ¿Qué métodos de trabajo hay para conjugar la técnica con la emoción, para que la primera no enfríe a la segunda? ¿Cómo se plantea la defensa de la palabra poética, tal como se recita en *Hermanas*, también en relación a las dificultades con que la gente expresa hoy verbalmente sus experiencias?

Bárbara Lennie

Para que eso ocurra (o nos gusta pensar que sucede) en *Hermanas*, hay que hacer un trabajo a dos bandas: por un lado, ser un actor profundamente técnico, y tener la capacidad de sostener lo que está escrito solo en la boca y transmitirlo; y por el otro que todo eso no quede en algo discursivo, excesivamente racional o excesivamente poético, y que al final no te haga viajar. Por eso creo que para un dramaturgo y director como Pascal Rambert es muy importante el *casting*. Después de dirigirme en *La clausura del amor* (2015-2017), cuando me propuso trabajar otro texto con una actriz que me apeteciera, elegí a Irene porque tiene esa mezcla: viene de una tradición de cuidado y amor por los textos, por la palabra, por el espacio casi ritual y sagrado del teatro; y a la vez es una mujer muy anclada y muy unida a la realidad contemporánea. No se me ocurre mucha gente en quien esas dos vías estén abiertas y se crucen de forma tan orgánica.

Cuando digo «es un actor muy técnico» el problema no es que el actor o actriz me parezca técnico, sino que me parece malo, y por eso veo el guion. La técnica es lo que permite que puedas defender un texto como *Hermanas*. Hay mucha gente que no podría decir ni el primer párrafo, porque aquí, contrariamente a lo que ocurre en el Reino Unido o Alemania, no tenemos esa tradición ni esa educación en nuestras escuelas dramáticas. Pero hay otras muchas cosas que tienen que ver con ser un actor técnico, especialmente en el *set* de rodaje: saber cómo funciona, por qué se ilumina, cómo mo-

Hermanas (Diego Postigo, 2020)

verse... Todo eso también tiene que ver con una técnica de trabajo que tampoco se enseña en las escuelas. De hecho, no sé si se puede aprender de una manera que no sea en la práctica, pero como mínimo podría apuntarse. Cuando salí de estudiar durante cuatro años en un centro, muchísimas horas al día, descubrí que había una cantidad de cosas que ni siquiera me habían planteado. Me parece sorprendente, y sé que en ese aspecto la escuela no ha cambiado.

Hay muchos trabajos y oficios en los que la importancia de la técnica es evidente. Yo comparo a la actriz con los montañeros, o los deportistas en general, o incluso con los cirujanos. En esos casos hay unas cosas que tienes que saber y debes ir afinando para llegar a un determinado punto: la cima de una montaña, bajar tres segundos cuando corres... En el oficio de actriz todo es más abstracto y no está tan claro dónde hay que llegar o cómo hay que hacerlo. Las técnicas son muchas y variadas, y afinar el instrumento tiene que ver con afinar tu instinto y tu creatividad. Eso pasa evidentemente por leer, ver o escribir, pero también por otras actividades como irte a caminar, bailar, cocinar... Hay un montón de cosas. Los actores y actrices al final somos una especie de diletantes que vamos aquí y allá hasta que al final nos ponemos al servicio de un director o directora para contar sus historias de la mejor manera posible. Para eso tienes que estar tan llena de herramientas y posibilidades como puedas, pero no es tan fácil saber cuáles son y cómo se manejan.

En todo *Escenario 0* ha habido, de una manera o de otra, una apuesta por los textos. Al final ha sido lo que más nos ha marcado a la hora de seleccionar las obras, siempre teniendo en cuenta que trabajas para una plataforma de contenidos y que ellos también juegan sus cartas. En ese sentido, reconozco que la defensa que sigue haciendo Pascal Rambert de la palabra me sorprende. Dentro del teatro y la dramaturgia contemporáneos es casi como un reducto. Hay otros muchos a quienes el silencio, o una imagen, o un cuerpo, o incluso un animal en escena les parece que es más potente y más movilizador que la palabra. Pascal todavía la defiende y piensa en la capacidad revolucionaria o transformadora del discurso. El proceso de trabajo con él es siempre parecido: estar mucho en soledad, en casa, trabajando y estudiando, y después ensayar durante ocho o diez días. Ahí se empieza a intuir lo que va a ser la pieza, que se transforma y en realidad nunca se acaba. Incluso tras un año y medio de gira de *Hermanas*, yo no siento que tenga la función controlada y continúo sintiendo vértigo antes de cada representación.

Irene Escolar

En el caso de *Hermanas*, el mayor reto era poder mezclar esa parte técnica y la emocional. Había que tener muy claro que es un texto en el que necesitas de la respiración, y evidentemente de unas capacidades técnicas a nivel de dicción y sobre todo de saber lo que estás diciendo y para qué lo estás diciendo. Eso, digamos, sería una parte. Y luego está conseguir que el texto esté vivo, en presente, lo que siempre es un reto enorme, pero aún mayor en una obra de este tipo, en la que no se habla en lenguaje coloquial ni realista, y el texto es muy filosófico y poético, y cada palabra pesa y puede ser punzante. Cuando rodábamos *Hermanas*, justamente todo esto había que hacerlo más aún en presente, si cabe, y todavía más concreto, ya que teníamos una cámara muy cerca. También lo hacíamos en teatro, pero evidentemente los lenguajes son diferentes. Rodamos *Hermanas* un año después de que nos hubiéramos aprendido el texto, ensayado, estrenado y hecho gira. Aunque tuvimos que repasarlo, repensarlo y reestudiarlo, ya estaba dentro de nosotras de una manera muy particular. El texto ya no estaba en la cabeza, sino que realmente se había aposentado en el cuerpo. Y eso nos permitió que pudiéramos llegar a ese nivel en solo tres días de rodaje, ocho horas cada día, y darle la concreción, los pensamientos y los matices que queríamos. Y teniendo una cámara muy cerca eso debía ser así.

En la obra se mantiene un voltaje emocional, una energía brutal en todo momento; incluso cuando la discusión respira hay una carga de tensión. Se tiene que trabajar de manera absolutamente militar para encarnar un texto de este tipo, en el que no paras de cambiar de pensamiento, especialmente porque hubo tiradas de rodaje de quince o veinte minutos, como en los dos monólogos del final, en los que cada una tenía una cámara, y rodamos de un tirón. Éramos soldados de la palabra, soldados de nuestro trabajo, si bien filmar *Hermanas* fue una experiencia profundamente placentera, a nivel artístico, vital y por muchas otras cosas. Es difícil que como actriz tengas una partitura de este tipo. Veo a los músicos o a los directores de orquesta, que tienen una partitura, y la trabajan horas y horas para llegar a afinar esas notas. Y nosotras, de alguna manera, y esto no sucede siempre, teníamos que trabajar a un nivel muy profundo también, situarnos en posiciones extrañas y con una disciplina muy férrea. Pascal te lleva al límite, para que dejes de lado tu ser racional y lo que vibre sea el instrumento emocional y físico; aparcas lo racional y te sostienes en lo visceral. Es agotador, muy duro, ¡pero después te sientes tan orgullosa! Siento que son proyectos que, si no sabes cómo afrontar esas herramientas o no las tienes, se desvirtúan.

Con Bárbara, en relación a *Escenario 0*, buscábamos que estas obras, destinadas a los espectadores de teatro, y que tal vez por eso viven en un reducto, fueran accesibles a otro abanico de personas que a lo mejor no están tan habituadas a ver en nuestra lengua textos como estos, ni estas maneras de expresarse y de utilizar el lenguaje. Porque si no vas al teatro es muy difícil que puedas llegar a tener, y pienso aquí en la gente joven, un acceso a esta de clase de registro verbal. En nuestro mundo la palabra se ha banalizado, y se concede poco valor al estudio y al pensamiento crítico. Por eso es muy valioso para nosotras el recibimiento tan sorprendente que ha tenido, porque lo ha visto

Hermanas (Diego Postigo, 2020)

mucha gente y quizás no hubiera imaginado que hubiera tanta interesada en esta defensa de la palabra. En cuanto se entra, de pronto la palabra te lleva hacia otro lado, o impacta, emociona y coloca en un sitio diferente al que estamos habituados a ver. Es muy difícil encontrar guiones con diálogos tan bien construidos e inteligentes, y en los que los conflictos tengan varias capas por debajo, y no una sola y superficial.

Albert Elduque

Como espectador, la primera vez que vi *Hermanas* me sentí arrollado por la intensidad de la discusión entre las dos protagonistas, pero cuando he vuelto a ella he podido apreciar la modulación del enfrentamiento y el carácter que toma cada frase, e incluso cada palabra, al ser pronunciada. Creo que en la obra la palabra y la comunicación se renuevan constantemente, y un recurso central para lograrlo son aquellos momentos en los que las protagonistas asumen el papel de otras personas y las imitan, casi encarnándolas: cruzando recuerdos y reproches, dicen frases de su padre, de su madre, de sus amigos, y también la una de la otra. Los monólogos se convierten casi en diálogos donde una misma voz da cabida a varios personajes, hasta el punto de que, en algunos de los parlamentos finales, es posible perderse y no saber si Irene está hablando como Irene o si todavía está reproduciendo las palabras de su madre.

De hecho, *Hermanas* es una obra que habla constantemente del lenguaje, de forma explícita: con frecuencia se alude al poder de ciertas palabras, como «cliché», con la cual Bárbara define los sentimientos de Irene, y se hacen comentarios reflexivos sobre la pertinencia de una determinada expresión. En el texto de Pascal Rambert las protagonistas se interrogan sobre cómo se han comunicado y se comunican, o cómo una comunica en la prensa y la otra lo hace en el activismo solidario. Es el choque entre la comunicación privada y la comunicación pública, la personal con la profesional: pese a sus logros en artículos o campañas, no son capaces de establecer contacto la una con la otra cuando su madre se está muriendo. En un momento en el que se enfrían los ánimos y parece fraguarse una tregua, Irene dice a Bárbara que tal vez a lo largo de su vida deberían haber callado de vez en cuando y mirarse más la una a la otra. Creo que esa reflexión constante sobre las formas de comunicación, ese salto entre lo que se dice de forma directa y lo que se analiza, entre lo que se siente y lo que se articula, crea unas curvas dramáticas que renuevan la emoción en cada uno de los diálogos de *Hermanas*.

Gonzalo de Lucas

La dicción y el dominio instrumental de la palabra —de sus ritmos, musicalidades— es algo que encontramos en muchas actrices españolas en las primeras décadas del sonoro. Solo con escucharlas puedes ver su cuerpo, su imagen. Sin embargo, en nuestra época, en parte por el uso del lenguaje en los medios, hace tiempo que el valor específico y encarnado de la palabra se ha homogeneizado y ha perdido singularidad (se trata de algo que Pasolini ya advirtió en los años sesenta, en relación a los lenguajes populares). De hecho, hoy muchos *castings* se hacen a partir de imágenes de Instagram o sin atender a la voz o la forma de hablar de la actriz. Frente a estos casos, me acuerdo de Bresson, quien antes de ver a una posible actriz la telefoneaba para conversar con ella. Primero, necesitaba la voz, la voz como imagen.

Lo interesante de esta situación es que, como la técnica para interpretar la palabra se ha empobrecido, eso genera una vía creativa para abrir nuevas formas de dicción para las actrices. Jean Renoir señalaba que la tapicería de la reina Mathilde, en Bayeux, era más bella que las tapicerías de los gobelinos, modernas. El motivo es que la Reina Mathilde debía resolver problemas de este tipo: «¡Oh!, no tengo rojo, voy a utilizar el ocre; no tengo azul, voy a utilizar un color parecido al azul». Por tanto, «forzada a usar contrastes directos, oposiciones violentas, se veía coaccionada

a luchar constantemente contra la imperfección y esto la ayudaba a ser una gran artista» (Bazin, 2000 : 163). Según esta idea, que para mí es muy importante, el valor artístico de la técnica suele estimularse con las limitaciones, no cuando se refina por completo, ya que entonces tiende a volverse una forma académica, inerte, previsible.

En *Hermanas*, las actrices logran que las emociones surjan del lenguaje en su potencial más abstracto; las palabras sirven a sus personajes como reflejos introspectivos y analíticos, pero a la vez las exponen y muestran vulnerables, sin que nada suene de época o pasado. Ese lenguaje es muy físico, y golpea, perturba o conmueve a los espectadores. Hoy en día, las personas cada vez tienen más dificultades para articular sus experiencias y sus conflictos emocionales mediante las palabras. Por el contrario, el manejo en *Hermanas* de la palabra poética como instrumento musical permite que cada personaje construya personalidades —y sea recorrido por emociones y pensamientos— múltiples y hasta contradictorios dentro de sí mismo; se va manifestando a través de las palabras, que a veces son controladas y afiladas, pero otras las desbordan, como si se les escaparan y estuvieran descubriendo e incluso sorprendiéndose de lo recién dicho. De esta forma, las actrices consiguen que el texto, más que memorizado y recitado, suene como si lo que dijeran fuera algo que les viniera a la cabeza en aquel momento. De ahí surgen las pasiones que no controlan, donde también se entrevén las dinámicas inconscientes de su relación de hermanas y desde la infancia. A través de este uso de la palabra, nos recuerdan la centralidad del lenguaje en el acto de conocimiento, o en palabras de José María Valverde, la forma en que «el lenguaje es el órgano del ser interior; es este mismo ser, en cuanto logra, paso a paso, reconocerse interiormente y exteriorizarse» (Llovet, 2000: 159).

4. ¿Qué tipo de formación interpretativa os aconseja la experiencia adquirida? ¿Qué problemas y qué búsquedas destacáis en los procesos de trabajo cinematográfico de las actrices, por ejemplo en los ensayos?

Bárbara Lennie

Se puede llegar a la actuación desde muchos lugares y tener viajes diferentes. El cine tiene algo muy mágico y a veces inexplicable, que es que alguien que no pensaba ser actriz o actor tenga algo en su personalidad, en su alma o en lo que sea que consigue imantar y trascender, y que hace que pueda contar mejor que un actor o actriz con formación. Hay un montón de casos en la historia del cine. Y también es interesante ver qué hacen con eso que tienen, cómo lo transforman o no. En cualquier caso, hay un desconocimiento general de lo que es ser actor o actriz. Por eso tampoco se habla de los actores o actrices como centro de las películas, porque al final no se sabe muy bien qué hace esa gente, al margen de que los ves en la pantalla y cuentan las historias. En relación con mi formación en la escuela, lo que más me ha sorprendido y de lo que más he aprendido es justamente del trato con los directores. De repente, te das cuenta de que eso que has estado estudiando durante años tienes que usarlo para ser capaz de entender al que está enfrente y te está intentando decir, muy torpemente en general, lo que tienes que hacer y por qué. A veces nos ponen en situaciones que parecen antagónicas a lo que sería necesario para que ocurra algo interesante artísticamente. Me he cruzado con muy poca gente que tenga la paciencia o la escucha necesarias, o que sepa cómo comunicarse con una actriz o un actor. Y eso es necesario para establecer un pacto: yo le gusto al director para contar su historia, pero él también

La enfermedad del domingo (Ramón Salazar, 2018)

me gusta a mí porque a través de su historia yo puedo expresarme de una manera que no podría hacer en la vida en general. Creo que ese ha sido el gran aprendizaje a lo largo de los años que llevo trabajando.

Hay que pensar qué tipo de ensayo es mejor para cada película o proyecto. Hay muchos actores o directores que prefieren no ensayar, para no llegar con una idea muy cerrada de lo que tiene que ocurrir. En el cine existe esta idea de que lo que ocurre entre «acción» y «corten» tiene que ser algo nuevo, descubierto ahí, aunque yo creo que en ocasiones la decisión de no ensayar tiene que ver con las inseguridades de actores y directores. De hecho, muchas veces nos perdemos cosas por ir demasiado inseguros: a veces en la toma buena todavía estoy taquicárdica, y pienso que si estuviera más tranquila podría llegar a otros lugares. En algunos casos, más que ensayar, lo que me sirve es conocerme bien con el director. Por ejemplo, en *La enfermedad del domingo*, Ramón Salazar me dijo: «Solo tenemos un mes para ensayar», a lo que respondí: «¿Cómo vamos a ensayar durante un mes entero, como si estuviéramos haciendo Shakespeare?». Susi Sánchez y yo veíamos bastante intuitivamente cuál era el camino a seguir, pero él ya tenía todo el plan hecho y nos hablaba en unos términos que, en vez de ayudarnos, nos estaban bloqueando, por querer teorizar demasiado sobre lo que estaba escrito. El segundo día de ensayos, él mismo nos dijo que no tenía ningún sentido lo que estábamos haciendo. Nos dimos cuenta de que lo que nos sería útil sería encontrarnos, el poder hablar, el poder compartir imágenes. Se trataba más de compartir el proceso creativo del guion, y lo que él había usado para poder escribir, que trabajar con las secuencias o el texto.

Irene Escolar

Tal vez lo principal que he aprendido a lo largo de estos años como actriz es la paciencia y sobre todo la calma, no tener mucha ansiedad por llegar a ningún lugar. Y también a no compararte con otras personas, sino simplemente intentar tener

criterios sobre tu propia herramienta y dedicarle tiempo. Hay muchas cosas que me habría ahorrado. Ahora lo pienso y digo: «¡Pero si ni me interesaban artísticamente!» Bueno, las realizas a veces porque tienes que comer de eso, evidentemente, pero si no habría invertido más tiempo en la música, por ejemplo, o en toda la formación real que me hubiera podido llevar a otros sitios. Si os soy sincera, yo no querría ser ahora mismo una actriz joven que está empezando. Me parece un lío: ¿En qué inviertes tu tiempo y formación? ¿Buscas referentes? ¿O le dedicas horas a tu perfil de Instagram y a tus abdominales? Está todo muy confuso. Con el tiempo lo ves claro, pero cuando tienes veinte años, ¿qué haces? ¿Realmente te esfuerzas? ¿Se valora y se fomenta ese esfuerzo? Creo que en otros países de Europa mucho más que aquí, la verdad, la formación está más respetada, los caminos están más claros, igual que tener referentes desde joven, y el nivel es tan alto que solo puedes acceder a ello si tienes o entrenas unas capacidades muy específicas. Es importante adquirir conciencia de lo que es el trabajo de ser actriz, la capacidad de empatía que hay que fomentar en tu vida profesional y personal.

Tengo la sensación que se ensaya muy poco en el cine, por esa idea de no quemar las situaciones ni a los actores. Pero suele desconocerse el trabajo del actor porque además cada uno es un mundo. Yo trabajo mejor probando cosas que no funcionan y siendo consciente de eso, para sentirme más cómoda con lo que sí está funcionando, o al menos sentir que eso que he probado no resulta y liberarme de ello. Liberarte del error, porque hay que probar y podemos hacerlo de tantas maneras… pero es muchísimo mejor si tienes la opción de ensayarlo. En el caso de *Un otoño sin Berlín*, por ejemplo, tuvimos un proceso de ensayos porque el guion estaba a medio acabar. También Lara era una directora novel, muy joven. Había mucha ilusión por parte de todos, pero también mucho trabajo que hacer, así que estuvimos allí, viviendo en el pueblo, trabajamos mucho los diálogos y repensamos todo a fondo. No se trataba tanto de ensayar las secuencias, como de escoger bien las palabras que se utilizaban para comunicar y que te permitían hacer un buen recorrido en una escena, que es una de las cosas más complicadas de encontrar. Por tanto, en este caso, necesitamos construir la base. Cada proyecto tiene una serie de necesidades, sobre todo, de quién esté al mando. Cuando rodé *Vania* con Carla Simón, en cambio, las miradas o las ideas de mi personaje las tenía muy trabajadas, puesto que había hecho mucho tiempo esa pieza y había transitado mucho por esos pensamientos, por todos los posibles. En este caso, fue como si las propias funciones hubieran servido de ensayo, muchísimos ensayos, y mediante ejercicios de prueba-error y de ir conociendo cada vez más a ese personaje con esos conflictos internos, la obra pudiera finalizar ahí, en el rodaje.

Albert Elduque

Una virtud del cine es que es posible que los intérpretes lleguen a él desde distintos lugares, no necesariamente desde una formación reglada. No me refiero solo a los no profesionales, sino también a aquellos que se han curtido en otros medios y por alguna razón se ponen un día enfrente de las cámaras: los que vienen del teatro, o de las actuaciones musicales, o del circo, o incluso de la televisión… Cada uno trae al cine una cierta tradición que se conjuga con la película en sí, incluso colisionando con la historia que se cuenta y desafiando la verosimilitud del conjunto. Eso no ha de ser necesariamente malo. Pienso, por ejemplo, en el caso de las actrices folklóricas, y recuerdo un artículo de Diego Galán de 1970 en el que lamentaba que, coincidiendo con el supuesto desarrollo económico español, las bailaoras de antaño habían querido sofisticarse, convertirse en actrices, refinando sus asperezas. Creo que personas bregadas en los escenarios, como Estrellita Castro o Lola Flores, traían a sus papeles un subrayado de los gestos y de las intenciones que un actor de cine de manual nunca incorporaría. Eso tal vez desestabi-

lice la credibilidad de las situaciones que se muestran, pero, al mismo tiempo, posibilita un choque intermedial entre distintos lenguajes, técnicas y tradiciones que acaba enriqueciendo al conjunto. No quiero decir que todo valga, pero creo que buscar una esencialidad de lo que es o debe ser un actor o actriz de cine puede acabar coartando la aparición de ciertos gestos, miradas, movimientos... que la contaminación entre lenguajes sí que permite.

Gonzalo de Lucas

Me gustaría partir del proyecto docente que, desde hace años, llevamos a cabo en la Universitat Pompeu Fabra para los trabajos de Fin de Grado, y mediante el cual los estudiantes realizan películas. Desde el principio, hemos querido situar en primer lugar el encuentro con la actriz y el trabajo colaborativo con ella (quisiera señalar, en este punto y según me parece, que en las escuelas de cine se pone mucho énfasis al guion y la planificación del director, pero luego las actrices suelen usarse más bien como figuras al servicio del *storyboard*, casi intercambiables, y rara vez se construyen las películas con o por ellas). En un proyecto creativo, suele convenir conseguir el mayor espacio posible para la construcción mediante el ensayo y el error; formas de ensayar y aprender a manejar y ver el cuerpo, la voz, los gestos, y de trabajar la historia y experiencia de la película con eso. A partir de estas cualidades o potencias corporales, la actriz puede expresar muchas cosas —de su pasado o historia—, desde los gestos, movimientos, miradas, o la forma de escuchar o de decir algo, sin necesidad de que el guion tenga que añadir un aditivo psicológico verbal ni explicativo. Todo esto suele verse con claridad en el trabajo de montaje, cuando las actrices son imágenes maleables, que se pueden componer y transformar según los cortes, el orden, la estructura y las asociaciones, hasta el punto de poder construir personajes y actuaciones totalmente distintas, dentro del abanico que ofrece la actriz, a menudo de un modo no controlado.

En las películas que surgen en este proyecto en la universidad, puesto que los estudiantes escriben y deben rodar una parte del proyecto durante un curso, es decir, en un año, suelen buscar y empezar a trabajar con las actrices bastante antes de tener el guion acabado, por lo que lo usual es que construyan a los personajes a partir del *casting*, y no a la inversa. En este sentido, creo que se da poca importancia —tanto en las escuelas como en la industria— a las formas de realizar un *casting*, que se suelen plantear de un modo bastante mecánico, como un frío test, en el que casi nunca surge alguna vivencia conectada en verdad con el proyecto. Y no es lo mismo hacer un viaje en coche con alguien, que un examen de autoescuela. Por este motivo, y aún más porque son películas colaborativas, grupales, sin apenas presupuesto, suelo proponer que en vez de hacer pruebas de plató queden con la posible actriz para tomar un café, y vean el tipo de relación personal —la energía, la conexión, el entendimiento— que surge con ella, y también si tienen un deseo real de filmarla, de hacer planos sobre ella. Creo que lo primero que debe verificar un cineasta, para determinar si debe rodar o no un plano, es si tiene un deseo auténtico de hacerlo, y que lo mismo debería activarse en la actriz. Si no, diría que no vale la pena. Me gusta pensar el cine a partir de lo que sucede entre cineastas y actrices, quizás porque la definición del cine que prefiero sea una de Godard: «La predisposición para un encuentro: eso es el cine».■

REFERENCIAS

Bazin, A. (1958, 23 de octubre). Entretien d'André Bazin avec Jean Renoir et Roberto Rossellini. *France-Observateur*, 442. Recogido en Rossellini, R. (2000). *El cine revelado*. Barcelona: Paidós.

Galán, D. (1970, nov.–dic.). Metamorfosis de las folklóricas. *Nuestro cine, 103–104*, 19–23.

Llovet, J. (2020). *Els Mestres. Un homenatge*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

clausura

ALBERT ELDUQUE

Una de las secuencias más iluminadoras de *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964) es la despedida de soltera de Jovita, a punto de casarse y marcharse a vivir a Venezuela. Una docena de amigas se encuentran para homenajear a la novia con ponche y canciones y, entre risas e ironías, se cuentan secretos, comparten recuerdos del día de su boda y, sobre todo, cantan y bailan juntas. La secuencia juega en parte con el estereotipo de la mujer chismosa, pero va mucho más allá, porque, en cuanto se ponen a cantar y bailar, a veces individualmente y otras en conjunto, emerge un fuerte sentido de comunidad, en el que las aportaciones individuales se acomodan en la fiesta y la danza colectivas.

Esta discusión para *(Des)encuentros* nació con la idea de pensar en el trabajo de la actriz en el cine español a partir de las trayectorias de Bárbara Lennie e Irene Escolar, en relación también con las tradiciones teatral y cinematográfica. Desde que debutaron en las pantallas en la primera década del siglo XXI, sus personajes, interpretaciones y gestos han sido inscripción de cambios generacionales que chocan o dialogan con los de las actrices que las precedieron, como Aurora Bautista; de este modo, se puede releer la historia del cine español reciente a través de ellas, surgiendo nuevas ideas y conexiones, y la comparativa con los modelos del franquismo es estimulante. En su libro *En cuerpo y alma: Ser mujer en tiempos de Franco* (2015), Aurora Morcillo analiza la identificación entre el cuerpo de la nación y el cuerpo de la mujer durante la dictadura para estudiar cómo el país se conceptualizó en términos femeninos, por un lado, y cómo los deberes patrios se usaron para instrumentalizar el cuerpo de la mujer, por el otro. Su análisis sugiere que los cuerpos de las actrices pueden pensarse como espacios de inscripción de una época: a través de distintos personajes, interpretaciones y gestos es posible leer la evolución de una sociedad. Es lo que se puede hacer con el cine del franquismo, pero también en las películas de hoy en día.

Sin embargo, esta discusión ha demostrado que pensar a través de estas inscripciones es arriesgado. Como mínimo, es peligroso hacerlo en presente. Ni Bárbara Lennie ni Irene Escolar se sienten representantes de un sentimiento colectivo o de un arquetipo que defina a las mujeres contemporáneas. Su trabajo no se limita a ser una mera cadena de transmisión de la sociedad en la que les ha tocado vivir: eso sería estrangular su potencial como actrices y, especialmente, su capacidad de ser cuerpos en transformación y que transforman. Significativamente, un paradigma que ambas actrices identifican en el cine español contemporáneo es el de un cierto realismo, un apego al mundo que en ocasiones puede ahogar la versatilidad actoral, la experimentación creativa y el aprendizaje continuo. Al fin y al cabo, el amor a un modelo realista puede tender, a la larga, a la fidelidad a un cierto mundo ya presente, compuesto de miradas, acciones y situaciones que ya conocemos. El teatro, en cambio, es para ellas un espacio permeable a las pruebas, al ensayo y al error, a la exploración hacia dentro y hacia fuera.

Bárbara Lennie manifiesta que le gustaría hacer un papel en una película erótica. El cambio que reclaman puede pasar, en efecto, por el deseo de la actriz. O, mejor, venir de él. Deseo sexual, pero también profesional, de conocimiento, de aprendizaje, de aventura, de movimiento, de salto. El deseo es lo que hace que el cuerpo de las mujeres sea refractario a la parálisis metafórica, a su enclaustramiento como encarnación de una época. Es lo que permite una oportunidad de cambio, hacer saltar los moldes por los aires, indisciplinarse para que nazcan nuevas realidades. El deseo en el centro, como núcleo generador, articulado, eso sí, con la técnica, el texto, el aprendizaje, el trabajo, el ensayo, la tradición: todo ello es reconocido y valorado en la conversación, no como amputación o censura, sino como trampolín, pasarela o trapecio desde el cual saltar. Como músicos o directores de orquesta con una partitura, señala Irene Escolar, para convertirse en «soldados de la palabra».

El espíritu personal y deseante es motor de cambio, pero sabe de la necesidad del otro y de la otra. A lo largo de las intervenciones, emerge la idea clave de incorporar el encuentro, el diálogo y el compartir en los procesos de trabajo entre cineastas y actrices. Es así como puede romperse con modelos verticales que tradicionalmente las han puesto al servicio de la mirada de un director hombre, y que todavía marcan las formas de trabajo industrial y los acercamientos críticos a la historia del cine. En ese sentido, es iluminador el ejercicio de autocrítica que realiza Bárbara Lennie al admitir que solo recientemente se ha dado cuenta de que apostar por papeles distintos para las mujeres es una lucha colectiva, y de que dentro de la industria el espíritu de comunidad entre las actrices es clave para transformar estructuras tradicionalmente individualistas y masculinas. *Hermanas*, en ese sentido, podría ser un reflejo de esa discusión, porque confronta las individualidades de dos mujeres que se han desvivido por sus carreras profesionales, pero que no han conseguido compartir esos deseos con los suyos: su padre, su madre, su hermana. A lo largo de la obra se reprochan la vacuidad de sus sueños individuales, al tiempo que reconocen la necesidad de mirarse la una a la otra.

Las actrices han sabido ver que el espíritu transformador del deseo está articulado con el de una generación y con los deseos de las demás, y es posible que lo hayan visto con mucha más clarividencia que los actores hombres. En la despedida de soltera de *La tía Tula* terminamos olvidando quién se casa, quién se marcha, y, sin perder de vista la singularidad de cada una de las mujeres, nos fijamos en cómo hablan, se divierten, aprenden, dialogan y comparten entre ellas. Es a partir de ahí como podemos abordar el trabajo de las actrices como un deseo que crea un cambio, pero que está siempre en diálogo. Y así repensar cómo nos acercamos a su obra, pero también dar la vuelta a nuestras ideas preconcebidas sobre los actores hombres, sobre los cineastas, y sobre el hacer cine. Pensarlo, en cambio, como un lugar para compartir. Un trabajo en diálogo, en el que una hermana necesita de la otra para seguir viviendo. ■

NOTAS

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

REFERENCIAS

Morcillo Gómez, A. (2015). *En cuerpo y alma: Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

CUANDO SUBE UNA OLEADA DE FUEGO POR LOS PIES: EXPERIENCIAS CREATIVAS DE LA ACTRIZ EN EL CINE ESPAÑOL

Resumen

Esta discusión reúne a dos actrices (Bárbara Lennie e Irene Escolar) y a dos investigadores (Albert Elduque y Gonzalo de Lucas) para reflexionar sobre el trabajo de la actriz dentro del cine español contemporáneo. Entre otros temas, se abordan las representaciones sociales de la mujer, las formas de trabajo en la industria, los abordajes de la historia del cine a partir de las actrices, el análisis estético del trabajo interpretativo, el binomio técnica y emoción en la creación en el escenario y frente a la cámara, y la necesidad de reflexionar sobre la formación actoral. El proyecto *Escenario 0*, producido por Lennie y Escolar, y muy especialmente el capítulo *Hermanas*, protagonizado por ambas, constituyen puntos centrales del diálogo, así como el vínculo entre las trayectorias de estas actrices y las tradiciones del cine español.

Palabras clave

Bárbara Lennie; Irene Escolar; arquetipos femeninos; cine español; técnica actoral; formación del intérprete; gestualidad; representaciones sociales de la mujer.

Autores

Bárbara Lennie (Madrid, 1984) es actriz. Entre sus trabajos destacan las películas *Todas las canciones hablan de mí* (Jonás Trueba, 2010), *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014, Goya a la Mejor actriz protagonista), *María (y los demás)* (Nely Reguera, 2016), *La enfermedad del domingo* (Ramón Salazar, 2018) y *Petra* (Jaime Rosales, 2018), la serie de televisión *Amar en tiempos revueltos* (Josep Maria Benet i Jornet, Antonio Onetti, Rodolf Sirera, TVE, 2005-2012) y las obras de teatro *Veraneantes* (Miguel del Arco, 2011-2012), *Las criadas* (Pablo Messiez, 2012-2013) y *La clausura del amor* (Pascal Rambert, 2015-2017). Es creadora y productora, junto a Irene Escolar, de *Escenario 0* (2020).

Irene Escolar (Madrid, 1988) es actriz. Entre sus trabajos destacan los montajes teatrales *Oleanna* (Manuel de Benito, 2011), *El público* (Àlex Rigola, 2015-2017), *Vania* (Àlex Rigola, 2017-2018), *Un enemigo del pueblo* (Àlex Rigola, 2018) y *Mammón* (Nao Albert, Marcel Borras, 2018-2020), así como la dirección de *Leyendo Lorca* (2016-2017); las películas *El idioma imposible* (Rodrigo Rodero, 2010) y *Un otoño sin Berlín* (Lara Izagirre, 2015, Goya a Mejor actriz revelación), y las series televisivas *Isabel* (Javier Olivares, TVE, 2012-2014) y *Dime quién soy* (José Manuel Lorenzo, Eduard Cortés, 2020-2021). Es creadora y productora, junto a Bárbara Lennie, de *Escenario 0* (2020).

WHEN FIRE RISES UP FROM THE SOLES OF YOUR FEET: CREATIVE EXPERIENCES OF THE ACTRESS IN SPANISH CINEMA

Abstract

This discussion brings together two actresses (Bárbara Lennie and Irene Escolar) and two researchers (Albert Elduque and Gonzalo de Lucas) to reflect on the work of the actress in contemporary Spanish cinema. Among other topics, they discuss depictions of women in society, ways of working in the film industry, actress-based approaches to film history, aesthetic analysis of acting work, the technique/emotion binary in creation on stage and on screen, and the need for reflection on actor training. The *Escenario 0* series, produced by Lennie and Escolar, and especially the episode *Hermanas*, starring both actresses, constitutes a focal point for the dialogue, and the link between the careers of the two actresses and the traditions of Spanish cinema.

Key words

Bárbara Lennie; Irene Escolar; Female Archetypes; Spanish Cinema; Acting Technique; Actor Training; Gesture; Depictions of Women in Society.

Authors

Bárbara Lennie is an actress from Madrid. Her most notable work includes the films *Every Song Is About Me* (Jonás Trueba, 2010), *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014, for which she won the Goya Award for Best Leading Actress), *María (and Everyone Else)* (Nely Reguera, 2016), *Sunday's Illness* (Ramón Salazar, 2018) and *Petra* (Jaime Rosales, 2018), the television series *Amar en tiempos revueltos* (Josep Maria Benet i Jornet, Antonio Onetti, Rodolf Sirera, TVE, 2005-2012) and the plays *Veraneantes* (Miguel del Arco, 2011-2012), *Las criadas* (Pablo Messiez, 2012-2013) and *La clausura del amor* (Pascal Rambert, 2015-2017). Together with Irene Escolar, she is the co-creator and co-producer of *Escenario 0* (2020).

Irene Escolar is a Madrid-born actress. Her most outstanding work includes roles in the plays *Oleanna* (Manuel de Benito, 2011), *El público* (Àlex Rigola, 2015-2017), *Vania* (Àlex Rigola, 2017-2018), *Un enemigo del pueblo* (Àlex Rigola, 2018) and *Mammón* (Nao Albert, Marcel Borras, 2018-2020), and as director of *Leyendo Lorca* (2016-2017). She has also starred in the films *El idioma imposible* (Rodrigo Rodero, 2010) and *An Autumn Without Berlin* (Lara Izagirre, 2015, receiving the Goya Award for Best New Actress), and the television series *Isabel* (Javier Olivares, TVE, 2012-2014) and *Tell Me Who I Am* (José Manuel Lorenzo, Eduard Cortés, 2020-2021). Together with Bárbara Lennie, she is the co-creator and co-producer of *Escenario 0* (2020).

Albert Elduque (Barcelona, 1986) es profesor en la Universitat Pompeu Fabra y coeditor de la revista *Comparative Cinema*. Ha escrito sobre cine político brasileño, documentales musicales y cine folklórico español. Es miembro del grupo de investigación CINEMA (UPF) y forma parte del proyecto de investigación «Representaciones del deseo femenino en el cine español durante el franquismo: evolución gestual de la actriz ante la coacción censora», dentro del cual ha estudiado la trayectoria de Carmen Sevilla. Contacto: albert.elduque@upf.edu.

Gonzalo de Lucas (Barcelona, 1975) es profesor en la Universitat Pompeu Fabra y Director del Postgrado en Montaje Audiovisual en la BSM-UPF. Desde 2002 forma parte del equipo de programación de Xcèntric (CCCB). Entre sus publicaciones, se cuentan *Vida secreta de las sombras, Xcèntric Cinema. Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión fílmica*, y *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*. Es miembro del grupo de investigación CINEMA (UPF), donde forma parte del proyecto de investigación «Representaciones del deseo femenino en el cine español durante el franquismo: evolución gestual de la actriz ante la coacción censora». Contacto: gonzalo.delucas@upf.edu.

Referencia de este artículo
Lennie, B., Escolar, I., Elduque, A., De Lucas, G. (2021). Cuando sube una oleada de fuego por los pies: experiencias creativas de la actriz en el cine español. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *32*, 139-148.

Albert Elduque is a professor at Universitat Pompeu Fabra and co-editor of the journal *Comparative Cinema*. He has written about Brazilian political cinema, musical documentaries and Spanish folk films. He is a member of the CINEMA Research Group (UPF) and works on the research project «Representations of Female Desire in Spanish Cinema during Francoism: Gestural Evolution of the Actress under the Constraints of Censorship», studying the career of Carmen Sevilla. Contact: albert.elduque@upf.edu.

Gonzalo de Lucas is a professor at Universitat Pompeu Fabra and the Director of Graduate Studies in Audiovisual Editing at BSM-UPF. Since 2002, he has been a member of the Xcèntric film programming team (CCCB). His publications include *Vida secreta de las sombras, Xcèntric Cinema. Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión fílmica*, and *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*. He is a member of the CINEMA Research Group (UPF) where he works on the research project «Representations of Female Desire in Spanish Cinema during Francoism: Gestural Evolution of the Actress under the Constraints of Censorship». Contact: gonzalo.delucas@upf.edu.

Article reference
Lennie, B., Escolar, I., Elduque, A., De Lucas, G. (2021). When Fire Rises Up from the Soles of Your Feet: Creative Experiences of the Actress in Spanish Cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *32*, 139-148.

PUNTOS DE FUGA

EL TRABAJO DE LO INVISIBLE, LA INVISIBILIZACIÓN DEL TRABAJO. LA IMAGEN-NEGACIÓN EN EL CINE DE HARUN FAROCKI
Miguel Alfonso Bouhaben

SUPERFICIES DEL ANHELO: UN RETRATO DE LA EXPERIENCIA CINEMATOGRÁFICA A PARTIR DE *SHIRIN*
Pedro Alves

ESTÉTICA Y DEPRESIÓN EN EL CINE DE LARS VON TRIER
Carlos Ruiz Carmona
Marco Pereira Campos

EL TRABAJO DE LO INVISIBLE, LA INVISIBILIZACIÓN DEL TRABAJO. LA IMAGEN-NEGACIÓN EN EL CINE DE HARUN FAROCKI

MIGUEL ALFONSO BOUHABEN

IMAGOMAQUIA Y REFLEXIOCENTRISMO

Nuestro «pantallizado» mundo está enmarcado en la tensión que se produce entre la visualidad hegemónica de los medios *mainstream* y su némesis contravisual (Mirzoeff, 2016). La visualidad y los regímenes de la mirada hegemónica tienen un origen vinculado al poder autoritario de los estados y, sobre todo, a los sistemas de control visual definidos por el capitalismo contemporáneo. De este modo, la visualidad no siempre es un derecho ni implica un acto libre y autónomo, ya que siempre hay códigos estatal-capitalistas que determinan cómo vemos. De ahí la complicación de ver en la apoteosis del mundo universalmente «pantallizado» de lo que vamos a denominar imagocapitalismo.

Ahora bien, esta visualidad hegemónica, a pesar de sus esfuerzos universalizantes, no consigue conquistar ni programar todas las pantallas existentes. Hay toda una tradición de imágenes resistentes y rebeldes que contrabalancean la visualidad dominante a través de propuestas críticas: el *Kinopravda* de Vertov, los grupos militantes del mayo francés como el Grupo SLON o el Grupo Dziga Vertov, los grupos militantes del Nuevo Cine Latinoamericano como el Grupo Liberación o el Grupo Ukamau, la guerrilla televisiva de los años setenta, el cine piquetero de los noventa, las prácticas videoactivistas de la primavera árabe, el 15M de España, el movimiento Ocuppy Wall Street, o el movimiento #Yosoy132 de México son algunas de las propuestas de contravisualidad. Esa lucha entre visualidades hegemónicas/contrahegemónicas, por nuestra parte, ya la definimos en trabajos anteriores con el término «imagomaquia», noción que nos resulta de utilidad para describir la afrenta entre los oligopolios e instituciones que dominan el mundo de las imágenes y los medios de comunicación visual alternativos, populares, horizontales, democráticos y críticos que pretenden deconstruir aquellas visualidades en esta extrema batalla con/desde las imágenes (Bouhaben, 2017; Bouhaben y Polo, 2020).

Asimismo, hay que apuntar que esta lucha política de las imágenes está atravesada por la lucha entre dos epistemes visuales: el ocularcentrismo y el reflexionismo. El ocularcentrismo es la antigua episteme dominante centrada en la representación de la realidad según los esquemas de simetría griegos y los esquemas renancentistas de creación de imágenes desde el punto de vista monofocal. Frente al ocularcentrismo, José Luis Brea (2010) afirma que está emergiendo en la actualidad una nueva episteme reflexiva y problemática de la imagen que potencia la reconstrucción de la representación y que es heredera del *collage* y el *ready made* del dadaísmo. Es decir, parece que hemos entrado en una era de reflexión de la representación: la era reflexiocentrada. Otros teóricos como Martin Jay entienden que la crítica al ocularcentrismo no es una novedad posmoderna, pues ya ha sido expuesta en épocas pretéritas, por ejemplo, con Platón, cuando desconfía de la visión y «nos advierte contra las ilusiones de nuestros imperfectos ojos» (Jay, 2007: 30).

Como fuere, estos dos territorios de pugna, a saber, la lucha entre «visualidades políticas» definida por el concepto de imagomaquia y la lucha entre «visualidades epistémicas» determinada por la inflexión paradigmática entre el ocularcentrismo y el reflexiocentrismo, nos resultan claves y decisivas para la investigación que hemos abordado sobre los procesos de invisibilización del trabajo fabril en el cine. La obra del cineasta Harun Farocki será nuestro territorio para mostrar dos aspectos. Por un lado, la invisibilización de la fábrica en el contexto de la imagomaquia que pone de manifiesto la victoria de la visualidad capitalista sobre la visualidad popular y democrática. Y, por otro lado, la novedad que supone su visibilidad en el contexto del reflexiocentrismo, esto es, como invisibilidad visibilizada por la praxis reflexiva del cine-ensayismo.

Sobre el mundo de la fábrica se han realizado multitud de películas de ficción y documentales que, desde diferentes perspectivas, han abordado diversas problemáticas, pero resulta complicado encontrar trabajos de cine documental que registren imágenes del interior de las fábricas. Prácticamente no existen esas imágenes. Están veladas a nuestra mirada por la visualidad hegemónica. Por ello, el objetivo de la presente investigación es evaluar la problemática de la invisibilización del trabajo fabril a través del film *Arbeiter verlassen die fabrik* [Los trabajadores salen de la fábrica] (Harun Farocki, 1995), el certero ensayo audiovisual del cineasta alemán. En esta película develaremos cómo funciona lo que hemos denominado imagen-negación, constructo conceptual que nos sirve para determinar la compleja relación diferencial entre lo que vemos y lo que no vemos de la fábrica en el contexto de la imagomaquia —de la lucha política de las imágenes— y del reflexiocentrismo —de la lucha epistémica de los paradigmas visuales.

METODOLOGÍA

Según la semiótica de la imagen, las imágenes pueden ser estudiadas más allá de sus presupuestos estéticos o pictóricos, esto es, pueden abordarse y pensarse desde las coordenadas de las estructuras históricas, sociales, culturales y políticas que las configuran. Por ello, las imágenes no se reducen a su estricta visualidad, sino que en ellas están incrustadas las visiones, perspectivas e imaginarios que componen la cultura en la que emerge dicha imagen. No se agotan en lo visual, en ellas siempre hay trazos de lo invisible: de los que deseamos, lo que conocemos o lo que hacemos en/con/entre las imágenes (Abril, 2012). En el film de Farocki, que utiliza como motivo el film *La salida de la fábrica de Lumière en Lyon* (La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, Louis Lumière, 1895), aquello que vemos en las imágenes se relaciona política y epistémicamente con lo que no vemos.

Por ello, para develar lo invisible de la imagen hemos abordado una metodología analítico-interpretativa en tres fases. En primer lugar, se analiza el texto audiovisual base, *La salida de la fábrica*, con el fin de definir aquello que vemos y no vemos en

la imagen. En segundo lugar, se analiza el método creativo de *Arbeiter verlassen die fabrik*, texto audiovisual que reconstruye y reinterpreta el texto audiovisual base. Para ello, se abunda en el método de variaciones que el film pone en marcha y en las prácticas de reflexión disciplinar de los archivos. En tercer lugar, se determina el concepto que subyace a la práctica cinematográfica de Farocki: la imagen-negación en tanto que concepto que define la reflexión de la relación entre lo visible y lo invisible.

LO QUE VEMOS Y LO QUE NO VEMOS

La salida de la fábrica, si bien es la primera película proyectada de la Historia del cine, no determina estrictamente el origen del cine, ya que hay toda una maraña de ejercicios visuales previos en el llamado pre-cine o cine científico. Virgilio Tosi (1993) sostiene que el verdadero nacimiento del cine acaece con las exigencias de la investigación científica de Janssen, Muybridge y Marey. Román Gubern (2014), por su parte, va más allá y defiende que el cine ya estaba presente, siquiera inconscientemente, en los trazos de las patas de los bisontes de las cuevas de Altamira. De cualquier modo, esta película recorre todos los libros de Historia del cine y tiene el brillo histórico de ser la primera película estrenada en público. Pero lo que a nosotros nos interesa de este film inaugural es que tiene la singularidad de abrir una brecha de sentido entre lo que muestra y lo que no muestra, lo que sin duda determina la historia del cinematógrafo. Así, esta primera imagen-movimiento, como toda imagen, es la síntesis de lo que se ve —la trama de formas y colores— y lo que no se ve —los deseos, creencias, saberes y demás dispositivos sociales, políticos e históricos que conforman lo visual.

Lo que vemos, lo sabemos, dejó estupefactos a los espectadores de la época, que en ocasiones reaccionaban ante las imágenes como si aquello que aparecía fuera real. Ese es el gran poder del cine: la satisfacción del deseo de semejanza. André Bazin sostiene que una de sus potencias es haber librado a la pintura de su búsqueda de semejanza: «La pintura se esforzaba en vano por crear una ilusión y esta ilusión era suficiente en arte; mientras que la fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo» (Bazin, 1966: 26). Apuntemos que esa potencia de realidad está determinada por dos elementos visuales: el elemento cuantitativo —el gran número de personajes que atravesaban la pantalla, que salían de la fábrica por una puerta situada a la izquierda de la imagen y por la abertura de la derecha, caminando con prisa hacia ambos lados del encuadre— y el cualitativo —la distinción de los detalles de lo que vemos que superan en realismo a la pintura y, sobre todo, la novedad histórica de reproducir el movimiento en imágenes (Aumont, 1997)—.

Ahora bien, hay otros elementos que no se ven: la puesta en escena de los trabajadores obedeciendo a su patrón. Esta salida de los trabajadores del film de los Lumière no tiene ningún encanto para el cine. Jean-Louis Comolli (2010) radicaliza esta idea para sostener que el trabajo solo puede mostrarse en el cine en forma de pesadilla. Entre las cosas que no vemos en la imagen de la salida de los obreros está la construcción social que conforma la construcción de las imágenes, esto es, un rechazo a mostrar unas condiciones de trabajo. W.J.T. Mitchell afirma que «la construcción social del campo visual tiene que ver con la construcción visual del campo social» (Mitchell, 2003: 34). Así, podemos aplicar esta fórmula a nuestro ejemplo y sostener que, en las imágenes de los Lumière, la construcción social capitalista determina el campo visual: invisibiliza el interior de la fábrica para fijar en el celuloide su superficie, su fachada. Pero, de igual modo, esta construcción visual configurada por el poder hegemónico permite la construcción social del propio capitalismo en un sistema de mutua retroalimentación visual/social. Las imágenes del cine crean clichés que forjan la hegemonía visual y que, a su vez, fomentan la perpetuación de una formación social determinada, en este caso, el capitalismo. Louis Althusser alude a estas cues-

tiones cuando escribe: «Toda formación social, al mismo tiempo que produce y para poder producir, debe reproducir las condiciones de su producción» (Althusser, 1975: 9). Es decir, la formación social configurada por el sistema económico-político dominante conforma qué vemos y cómo vemos, mientras el cine en tanto visibilidad hegemónica invisibiliza aquellos elementos que puedan derivar en una crítica a dicha formación social.

¿Qué es lo que no vemos en esa mágica puerta? ¿Cuál es la contracara de la imagen tras las bambalinas del portón? Lo que no vemos es el interior de la fábrica, sus tripas, su esencia. Esa invisibilización de la disciplina y la enajenación laboral capitalista —que es un signo fehaciente de la imagomaquia— es la premisa que moviliza el carácter reflexiocentrista del film-ensayo *Arbeiter verlassen die fabrik* cristalizado en el concepto de imagen-negación.

EL MÉTODO DE LAS VARIACIONES Y LA REORGANIZACIÓN DISCIPLINAR DE LOS ARCHIVOS

En *Arbeiter verlassen die fabrik*, Harun Farocki vuelve la mirada sobre la problemática de la visibilización de la fábrica. Este interés por el mundo del trabajo ha sido una constante en su obra: *Ein Bild* [Una imagen] (Harun Farocki, 1983), *Die Schulung* [El entrenamiento] (Harun Farocki, 1987), la instalación *Schnittstelle* [Interfaz] (Harun Farocki, 1995) o el proyecto denominado *Labour in a single shot* [El trabajo en una única toma], realizado junto con Antje Ehmann, son ejemplos de obras audiovisuales sobre del trabajo (Otxoteko, 2017; Blasco, 2015).

Ese volver a mirar la primera imagen-movimiento de la historia movilizó al cineasta alemán a afrontar el reto de hacer una película sobre ese único motivo: la salida de la fábrica. El propio Farocki explicó su fascinación por la investigación de motivos visuales como motor de su metodología de trabajo: «Tenía la fantasía de que un cineasta miraría todas las tomas de puertas de fábrica existentes en la historia del cine —o al menos una selección representativa de ellas— antes de ir a filmar ese motivo al día siguiente» (Farocki, 2013: 307). En *Arbeiter verlassen die fabrik* implementa esta metodología y recoge la mayor cantidad de motivos sobre el tema para luego crear con ellos variaciones que posibiliten la reflexión. Este método de variaciones hace referencia a la metodología musical de la música dodecafónica y serial donde se parte de un material base que es repetido de forma alterada, es decir, se pueden alterar la melodía, el ritmo, la armonía, el timbre, etc. Ya Bertold Brecht, en la primera mitad del siglo XX, apuntó al problema y a la metodología de Farocki. Al problema, cuando sostiene que «una foto de las fábricas Krupp estaba muy lejos de ofrecernos la verdad de dichas fábricas» (en Zunzunegui, 2000: 81). Y a la metodología, cuando apunta que es preciso «construir un artefacto significativo que diera cuenta cabal de aquello que realmente estaba en juego en el mundo que se pretendía describir desde el uso de la música [...] hasta la utilización del montaje alternado» (en Zunzunegui, 2000: 81).

Farocki sigue la senda de esas premisas metodológicas apuntadas por Brecht y toma el motivo base de las imágenes de los Lumière (Figura 1) para forjar variaciones por medio del montaje con otras imágenes que registran la salida de trabajadores de la fábrica: imágenes de los trabajadores de Siemens en la Alemania nazi, de los trabajadores de la

Figura 1. La imagen-motivo. *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Louis Lumière, 1895)

Figura 2. La variación-capitalista. *Arbeiter verlassen die fabrik* (Farocki, 1995)

Figura 3. La variación-nazi. *Arbeiter verlassen die fabrik* (Farocki, 1995)

Ford Motor Company de Detroit y de films de ficción como *Forajidos* (The Killers, Robert Siodmak, 1946), *Metrópolis* (Metropolis, Fritz Lang, 1927) o *Intolerancia* (Intolerance, D.W. Griffith, 1916). Al trabajar en el remontaje de todos estos archivos, Farocki tuvo la sensación de que el cine había trabajado un único tema a lo largo de su historia: «Como si un niño repitiera la primera palabra que aprendió a decir durante 100 años para inmortalizar la alegría de poder hablar» (Farocki, 2013: 201). En este sentido, Farocki parece sostener que la Historia del cine —como decía Whitehead de la Historia de la filosofía, la cual era la suma de pequeñas notas a pie de página en la obra de Platón—, son pequeñas repeticiones, reflexiones y balbuceos visuales de ese mismo tema inaugural.

Dentro de este sistema de variaciones de los diversos modos de salida de la fábrica, donde hay algo que se repite (la salida de los obreros) y algo que difiere (el modo de dicha salida), vamos a centrar la atención en tres variaciones sobre el tema: la variación-capitalista, la variación-nazi y la variación-ficción.

La variación-capitalista se define por la prisa de los trabajadores por volver a casa que salen, literalmente, corriendo tras su jornada (Figura 2). Estas imágenes visibilizan la idea marxista de que el tiempo de trabajo asalariado es tiempo perdido y de muerte: la idea de que la realización del trabajo supone la desrealización del trabajador, razón por la cual el obrero, al final de la jornada, se lanza a conquistar su tiempo de ocio, que al estar orientado al consumo —contracara de la producción— resulta ser un simulacro de tiempo de vida.

En la variación-nazi, por el contrario, los trabajadores no salen corriendo. A la salida del trabajo continúan con actividades disciplinarias: «Berlín, 1934: los trabajadores y empleados de los talleres de Siemens abandonan encolumnados el terreno de la empresa para sumarse a una manifestación nazi» (Figura 3). A diferencia de la salida de la fábrica del régimen capitalista, acá no se observa la prisa por recobrar el tiempo libre, sino una programación absoluta de los cuerpos, una regulación de sus movimientos cuasi militares. Si en la variación-nazi la vida social está bajo control militar, en la variación-capitalista la vida después del trabajo está bajo control mercantil.

Finalmente, en la variación-ficción, en el caso de *Metrópolis*, observamos a los trabajadores alojados bajo la superficie de la ciudad para que los de arriba puedan mantener su modo de vida. Ellos están definitivamente alienados, caminan en grupo y sometidos a un orden y una regularidad casi inerte en sus movimientos. La variación-ficción muestra imágenes de

obreros alienados conformando una masa informe y subordinada cuando los trabajadores cambian de turno para descender al subsuelo (Figura 4).

Ese ordenamiento de variaciones de imágenes implica una variedad de niveles disciplinares de reflexión en torno al archivo que nos permite subrayar el viraje del paradigma del ocularcentrismo al del reflexiocentrismo:

Reflexión ontológica del archivo. El archivo no es una esencia cerrada ni está adscrito a una localización definida. En Farocki, una vez que se completa el proceso de combinación de los archivos, «el resultado final es accidental y solo uno entre tantos» (Luelmo Jareño, 2018: 160). Hal Foster (2004), por su parte, señala que el uso que hace Farocki del archivo guarda similitudes con el concepto de rizoma de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Si en el rizoma no hay esencias definidas, sino multiplicidades y devenires (Deleuze y Guattari, 2004), entonces el archivo es un rizoma: una multiplicidad que posibilita la interconexión heterogénea con otros archivos. En este sentido, el principio regulador de la reflexión ontológica del archivo radicaría en que cualquier archivo puede ser conectado con cualquier otro: el archivo no es una representación, sino una reflexión en devenir.

Figura 4. La variación-ficción. *Arbeiter verlassen die fabrik* (Farocki, 1995)

Reflexión epistémica del archivo. La reflexión ontológica del archivo conlleva implicaciones epistémicas: la concatenación y sinergia de los archivos en torno al motivo del trabajo revela una forma teórica de hacer cine. Volker Pantenburg apunta que el cine de Farocki es una forma de reflexión epistémica de los archivos: «Se pueden describir los films de Farocki como teoría hecha en el medio del cine, teoría fílmica en sentido literal» (Pantenburg, 2001: 20). En la misma línea, Fabiola Alcalá afirma que para Farocki «volver a mirar las imágenes del otro requiere un proceso de análisis y de apropiación que sienta sus bases en el cine de pensamiento» (Alcalá, 2017: 63).

Reflexión histórica del archivo. El carácter diverso de los archivos utilizados por Farocki —fragmentos de noticieros, films de ficción, películas documentales— alude a una suerte de desechos cuya reflexión posterior abre las puertas a la configuración de nuevas historias. Siguiendo a Walter Benjamin (2005), uno de los referentes intelectuales del cineasta alemán, podemos sostener que el trabajo de Farocki guarda similitudes con el trabajo del trapero, que recoge viejos materiales olvidados, diversos y emborronados que son recontextualizados, repensados y reflexionados para conformar otra mirada sobre la historia: para hacer una defectuosa interpretación productiva de imágenes encontradas.

Reflexión política del archivo. Farocki reorganiza las imágenes de archivo desde una perspectiva política gracias al uso del montaje crítico que busca denunciar y reflexionar sobre las injusticias y la violencia del mundo. Por ello, «el archivo no es de ninguna manera el reflejo especular inmediato de lo real, sino una escritura con sintaxis e ideología» (Didi-Huberman, 2007: 3). Esta reorganización y reflexión política de la sintaxis de las imágenes revela en ellas ciertos elementos ocultos que abren una puerta al disenso respecto a las ideas dominan-

tes inscritas en ellas. En nuestras sociedades hipervisuales, el artista político tiene que desarrollar estrategias de contravisualidad para visibilizar la política de lo invisible. Por ejemplo, a partir de relaciones donde «cada imagen entra en relación con las demás en un sentido dialógico-crítico destinado principalmente a exponer las dinámicas de poder» (Montero, 2016a: 192).

Reflexión estética del archivo. Las transformaciones del archivo implican una trascendencia de los materiales visuales por medio de prácticas que no son solo políticas, sino también estéticas (Foster, 2004). Ese sentido estético de la reorganización y reflexión del archivo está ligado a la práctica estética del *collage*: «Farocki se centra en esta escena y crea a partir de la misma un *collage* cinematográfico de imágenes extraídas de diversas fuentes [...] busca, selecciona y exhibe diversas variantes de un mismo tema, con el fin de proponer una nueva lectura» (Toranzo, 2018: 2).

Reflexión semántica del archivo. Estas reflexiones ontológicas, epistémicas, históricas, políticas y estéticas del archivo posibilitan la emergencia de lecturas abiertas de la imagen. Las películas de Farocki facilitan una interpretación abierta de la imagen a la vez que hacen reverberar la reflexión del espectador gracias a una «lectura entre líneas» (Alter, 1996) y a una «lectura entre imágenes» (Blümlinger 2007). Algo que le acerca al «método del entre» de su maestro Godard (Deleuze, 1987) posibilitando que el archivo revele su carácter descentrado y abierto para generar relecturas de múltiples significados.

Tanto el método de variaciones como las reflexiones disciplinares del archivo son la base metodológica que conforman las reglas transformacionales que deconstruyen, recomponen y reformulan el texto audiovisual base de Lumière y, a su vez, serán el sustrato sobre el que se conforme nuestra definición conceptual de la imagen-negación.

LA IMAGEN-NEGACIÓN COMO INVISIBILIZACIÓN DE LA FÁBRICA, DEL TRABAJADOR Y DE LA MERCANCÍA

Para describir las líneas que componen el concepto de imagen-negación es imprescindible exponer las relaciones que se establecen entre cine y capitalismo. Sin duda, entre ambos se establecen férreas relaciones bidireccionales: los procesos fordistas de comienzos del siglo XX posibilitaron un definitivo desarrollo industrial que permitió la evolución de la producción cinematográfica y, por su parte, el cine se convirtió en el mecanismo hegemónico para la transferencia ideológica de los valores dominantes del capitalismo. La filmación de los Lumière demarca el encuentro de «dos dimensiones que han configurado los modos de funcionamiento del capitalismo industrial, a saber, la fábrica fordista como sublimación del capitalismo productivo y el cine como herramienta central en la configuración de la visualidad hegemónica que se genera en torno a este mismo capitalismo productivo» (Montero, 2016b: 314).

Es en este marco de conformación de la hegemonía visual del capitalismo cinematográfico —en el corazón mismo del nacimiento del cine en 1895— donde Farocki va a detonar su film, como una bomba contravisual, en la conmemoración de los cien años de Historia del cine en 1995. Este ejercicio de contravisualidad desvela una contradicción: «La primera cámara de la historia del cine enfocó una fábrica, pero después de cien años se puede decir que la fábrica como tal ha atraído poco al cine, más bien la sensación que ha producido es de rechazo» (Farocki, 2013: 195). Aunque, más que rechazo, lo que se da es un profundo silenciamiento y una ocultación y una invisibilización tan insólitas como planificadas. Casi se puede sostener que, para el mundo audiovisual capitalista contemporáneo, la fábrica —así como la muerte— produce no solo rechazo, sino casi repulsión. No se quiere mostrar ni el espacio opresivo interior de la fábrica ni los cuerpos controlados, domesti-

LA RELACIÓN DIFERENCIAL ENTRE LA INVISIBILIDAD DEL TRABAJO OBRERO Y LA VISIBILIDAD DE SU PRAXIS SUPERFICIAL ES LO QUE NOSOTROS VAMOS A LLAMAR LA IMAGEN-NEGACIÓN

cados y dominados de los obreros fabriles. Lo que demuestra Farocki en *Arbeiter verlassen die fabrik* es que la imagen inaugural del cine es una imagen superficie: una imagen que oculta y niega lo que acontece en el interior, un reflejo, una simulación, un dispositivo cosmético. De este modo, Farocki presenta una reflexión contravisual con el objetivo de criticar la praxis invisibilizadora del mundo fabril de la hegemonía visual.

La praxis creativa de Farocki guarda relación con la dialéctica negativa de Theodor W. Adorno. De algún modo, la relación visible/invisible que trabaja Farocki es «una diferencia que es vivida como algo negativo» (Adorno, 2017: 38) y que nada tiene que ver con la dialéctica afirmativa donde lo visible/invisible se identificaría para constituir una totalidad. Se trata de mostrar la dialéctica negativa entre las formas de lo visible —las imágenes de la salida de los obreros— con las formas de lo invisible —la explotación capitalista. Farocki se preocupa por mostrar lo que la cámara no muestra: «Nunca olvidar mostrar lo que la cámara no puede filmar» (Farocki, 2013: 306). Ese «mostrar lo que no se muestra» es un acto irremediablemente contravisual y contrahegemónico y, por ello, es un acto de resistencia en el marco de la lucha política de las imágenes, de la imagomaquia. Pero, igualmente, «la crítica de las imágenes a través de las imágenes» (Rodowick, 2015: 191) que elabora Farocki le permite visibilizar lo invisible mediante la reflexión sobre esa negación de la imagen, lo cual supone un gesto de inflexión reflexiocentrista frente al ocularcentrismo dominante. De modo que, en el marco político de la imagomaquia —de la guerra de imágenes entre hegemonía/contrahegemonía—, el reflexiocentrismo —en tanto reflexión crítica de las imágenes preexistentes— deviene praxis emancipadora.

Y esto es, justamente, la imagen-negación: la referencia a una imagen negada y ocultada —por la hegemonía visual en el marco de la imagomaquia— a través de la reflexión crítica y contravisual de aquellas imágenes correlativas a aquellas que sí pueden ser afirmadas y visibilizadas —en ese sistema visual dominante. Farocki lo afirma con claridad: «Gran parte del buen cine debe su origen a que una persona no pudiera mostrar algo y colocara en su lugar la reproducción de otra cosa, utilizando el recurso de la omisión para dar lugar a la imaginación» (Farocki, 2013: 108). La imposibilidad de obtener las imágenes de la explotación de los trabajadores en condiciones capitalistas de producción es lo que le llevó a subrayar esa invisibilidad y esa negación a través de las imágenes que, precisamente, son cómplices de la invisibilidad. La relación diferencial entre la invisibilidad del trabajo obrero y la visibilidad de su praxis superficial es lo que nosotros vamos a llamar la imagen-negación, que es el resultado de la praxis reflexiocentrista y contravisual en el seno de la imagomaquia.

En este sentido, la imagen-negación es la reflexión de los fragmentos de archivos que ya están presignificados por la ideología —capitalista, nazi o ficcional— para poner en crisis el propio sistema clásico de la representación ocularcentrista. La imagen-negación es deudora de las prácticas deconstructivas del *collage* y el *ready made* que cuestionan la propia representación y que sirven de sustrato al cine-ensayo. De este modo, Farocki asume el punto de inflexión que supone el paso del sistema de la representación al sistema de la reflexión de la representación. Recordemos que una de las características esenciales del cine ensayo, según apunta Philip Lopate (2007), es la reflexión de la representación. Por ello, la imagen-negación, en esencia cine-ensayística, la entendemos como el develamiento reflexivo de lo que se esconde detrás de las imágenes:

de los mecanismos de producción social que las programan y codifican, de las historias oficiales y los dispositivos hegemónicos, de los tópicos y estereotipos estéticos y de los valores de la moral capitalista. *Arbeiter verlassen die fabrik* huye de los recursos ocultadores de la hegemonía visual para mostrar otra versión, para sonsacar a la realidad e iluminar en ella zonas oscurecidas por el interés mercantil. La práctica de la imagen-negación supone la exploración de las imágenes ausentes para crear otras imágenes: se propone desnudar lo que se oculta tras la imagen (Ardila, 2019), apuntar al anverso de las imágenes (Montero, 2016a) y reconocer lo invisible adentro de lo visible (Elsaesser, 2004).

De este modo, la imagen-negación nos lleva a cuestionarnos no solo por qué se oculta la fábrica y sus regulaciones fordistas, sino también por qué se invisibiliza la dimensión corporal del obrero y de la mercancía.

¿Qué ocurre dentro de las fábricas? Desde una perspectiva marxista, podemos afirmar que lo que ocurre es que allí están cristalizadas las relaciones capitalistas de producción: la fábrica es el espacio de regularización de los cuerpos y los movimientos de los obreros en pro de la creación de plusvalía para el propietario. Por ello, la hegemonía visual capitalista no lo visibiliza. Igualmente, desde una perspectiva foucaultiana, podemos sostener que la fábrica no se diferencia de la cárcel. Michel Foucault asegura que del siglo XVI al XIX hay una serie de procedimientos para controlar y conformar a los individuos en sujetos dóciles: «El cuerpo se encuentra aquí en situación de instrumento o de intermediario; si se interviene sobre él encerrándolo o haciéndolo trabajar [...] El cuerpo, según esta penalidad, queda prendido en un sistema de coacción y de privación, de obligaciones y de prohibiciones» (Foucault, 2000: 13). Sin duda, esos mismos dispositivos del encierro de la prisión —las obligaciones, privaciones, coacciones, controles y prohibiciones— se repiten correlativamente en el espacio de la fábrica.

¿Por qué no se muestra el cuerpo del obrero? La razón principal es que el explotador no quiere mostrar la explotación de los explotados. El propio Farocki señala que el cine no muestra la opresión directa, sino los símbolos sobre el cuerpo: «La determinación con la que los obreros y las obreras realizan sus movimientos tienen un carácter simbólico» (Farocki, 2013: 202). De este modo, Farocki asume la crítica marxista que entiende que lo que se visibiliza —los movimientos enajenados del obrero— son el resultado simbólico de lo invisible —la formación social del capitalismo. Para Marx, el ser humano es su acción práctica, su propia acción proyectada sobre las mercancías que produce y que le son usurpadas por el propietario de los medios de producción, desencadenando así la enajenación (Marx, 1984: 26). Y esa enajenación es, justamente, la que invisibiliza el orden visual dominante del capitalismo.

¿Por qué no se muestra lo que se produce? Según Farocki, las propias mercancías creadas en condiciones capitalistas de producción son capaces de destruir el mundo, adoptando así una lógica paradójica según el oxímoron «producir para desproducir/destruir». Desde *Nicht löschbares Feuer* (Harun Farocki, 1969), el cineasta alemán está muy interesado en el vínculo entre las fuerzas productivas y las fuerzas destructivas. En esas imágenes de la salida de las fábricas no se ve lo que se produce, por ejemplo, la relación que hay entre los obreros y las mercancías armamentísticas que pueden producir en la fábrica: «El historiador militar Martin van Creveld, que no es marxista, considera que las formas de producción y organización de una sociedad se corresponden con sus armas y sus sistemas armamentísticos. Alvin Foffler, que no es ni marxista ni foucaultiano, explica que la productividad maximalista de la industria tiene su correspondencia destructiva en la bomba atómica» (Farocki, 2013: 113). Para Farocki tampoco se visibilizan las mer-

cancías producidas dado que pueden tener su correspondencia con mercancías destructoras.

¿Por qué no se muestra el lugar al que van los obreros después de la fábrica? En este punto, hay que apuntar que *Arbeiter verlassen die Fabrik* no es solo un documental de compilación, sino también una instalación museística. Esta instalación llevó a la artista y pensadora Hito Steyerl a responder dicha pregunta. Los obreros van «al espacio artístico, donde la obra está instalada. La obra de Farocki no es solo, a nivel del contenido, una maravillosa arqueología de la (no) representación del trabajo; a nivel de la forma, señala el desbordamiento de la fábrica al espacio artístico. Los obreros y las obreras que salen de la fábrica han acabado en otra» (Steyerl, 2014: 68-69). Sin duda, la disposición museística de la obra cierra el círculo de la crítica a la invisibilización de la fábrica. No solo porque el museo y la fábrica sean dos espacios donde la prohibición de filmar es una constante, sino sobre todo porque el museo se ha convertido en el espacio privilegiado donde proyectar las visualidades contrahegemónicas del cine político que, paradójicamente, no se acerca nunca al verdadero campo de batalla: la misma fábrica. La política contrahegemónica solo cobra vida en tanto que dispositivo estético, en tanto máscara desactivada en el espacio museístico.

CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas hemos podido demostrar que *Arbeiter verlassen die Fabrik* es una película sumamente relevante para pensar tanto la actual lucha político-visual —la imagomaquia entre la visualidad dominante y las diversas contravisualidades— como la inflexión epistémica del paradigma ocularcentrista al reflexiocentrista. Es la reflexión de las imágenes hegemónicas, por medio del montaje crítico y de la voz cuestionadora, la que revela los procesos invisibilizadores de la fábrica. Esa reorganización de las visualidades dominantes implica un volver a mirar no-neutro, reivindicativo y contestatario. Se trata de conquistar el ver, de luchar por el derecho a mirar y crear contravisualidades. Ese derecho es cuestionado por la práctica de invisibilización de la fábrica por parte de los dispositivos de control visual de la formación social dominante, fundamentalmente, el cine y el museo.

Ahora bien, este sistema de invisibilizaciones de la visualidad hegemónica capitalista, tanto la invisibilización del cine capitalista —que muestra invisibilización del espacio de la fábrica, del cuerpo de los obreros, de las mercancías— como del museo capitalista —que es una máquina de invisibilización de sus visibilidades— guarda una relación con otros dispositivos de invisibilización. A saber: con la invisibilización de la religión —a través de la invisibilidad de Dios—, con la invisibilización del sexo —por medio de la invisibilidad de lo obsceno—, y con la invisibilización de la muerte —con invisibilización de las víctimas. Sería de interés para próximos trabajos valorar si el capitalismo —a través de las invisibilizaciones del cine, del museo, de la religión, del sexo y de la muerte— impone un régimen escópico totalitario. Se trataría de abrir un nuevo campo de investigación de estudios sobre la invisibilidad donde el capitalismo —invisibilización de la fábrica—, la religión —invisibilización de Dios— y la moral —invisibilización del sexo— conformarán la existencia de un ojo invisible. ■

REFERENCIAS

Abril, G. (2012). Tres dimensiones del texto y de la cultura visual. *IC Revista Científica de Información y Comunicación, 9*, 15-35.

Adorno, T. W. (2017). *Dialéctica negativa*. Madrid: Ediciones Akal.

Alcalá, F. (2017). La representación de la vida obrera en las imágenes de Harun Farocki. Una propuesta de contravisualización. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano, 14*, 61-69.

Alter, N. (1996). The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's Images of the World and the Inscription of War. *New German Critique, 68*, 165-192.

Althusser, L. (1975). *Escritos*. Barcelona: Laia.

Ardila, O. (2019). Desnudar la imagen, la búsqueda cinematográfica de Harun Farocki. *Revista Universidad de Antioquia, 336*, 70-75.

Aumont, J. (1997). *El ojo interminable: cine y pintura*. Barcelona: Paidós.

Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

Blasco, S. (2015). Investigación artística y reverberación. A propósito de "Labour in a single shot", un proyecto de Harun Farocki y Antje Ehmann. En *Actas del II Congreso Internacional de Investigación de Artes Visuales* (pp. 32-36). Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.

Blümlinger, C. (2007). Leer entre las imágenes. En A. Weinrichter (ed.), L*a forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 50-63). Pamplona: Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana.

Bouhaben, M. A. (2017). Pensar, crear, resistir. Las rupturas del Cine Latinoamericano y sus relecturas contemporáneas. *Fuera de campo, 3*, 11-23.

Bouhaben, M. A., Polo, J. (2020). Imagocracia e imagomaquia. Una reflexión crítica sobre las relaciones entre comunicación audiovisual y cultura popular en América Latina. *Las Torres de Lucca, 17*, 265-292.

Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal.

Comolli, J,-L. (2010). *Cine contra espectáculo. Seguido de Técnica e ideología*. Buenos Aires: Manantial.

Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G., Guattari, F. (2004). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.

Didi-Huberman, G. (2007). El archivo arde. Recuperado de https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf

Elsaesser, T. (2004). *Harun Farocki: Working on the sight-lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Foster, H. (2004). The Cinema of Harun Farocki. *Artforum International, 43*(3), 156-161.

Foucault, M. (2000). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Barcelona: Siglo XXI.

Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Madrid: Anagrama.

Jay, M. (2007). *Ojos abatidos*. Madrid: Ediciones Akal.

Lopate, P. (2007). A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo. En A. Weinrichter (ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 66-91). Pamplona: Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana.

Luelmo Jareño, J. M. (2018). Salidas de fábrica. Lecturas de una metáfora fílmica. *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos, 26*, 157-168.

Marx, K. (1984). *Manuscritos*. Madrid: Alianza Editorial.

Mirzoeff, N. (2016). El derecho a mirar. *IC Revista Científica de Información y Comunicación, 13*, 29-65.

Mitchell, W. J. T. (2003). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, 1*, 17-40.

Montero, D. (2016a). Comentar imágenes con imágenes. El concepto de crítica visual dialógica en el cine de Harun Farocki. *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos, 21*, 191-201.

Montero, D. (2016b). Imágenes, trabajo y capitalismo. Sobre *Trabajadores saliendo de la fábrica* (Harun Farocki, 1995). *Hermes. Journal of Communication, 8*, 311-324.

Otxoteko, M. (2017). Harun Farocki. *In Comparison*, sobre el trabajo y su significado. *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología, 20*, 132-141.

Pantenburg, V. (2001). Visibilities. Harun Farocki between Image and Text. En H. Farocki (ed.), *Imprint: Writings* (p. 28). Nueva York: Lukas & Sternberg.

Rodowick, D. N. (2015). Eye Machines: the Art of Harun Farocki. *Artforum International, 53*(6), 190-97.

Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

Toranzo, M. E. (2018). La problemática del archivo y las representaciones históricas en *Trabajadores saliendo de la fábrica* de Harun Farocki. En *Memorias de las X Jornadas de Sociología*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Tosi, V. (1993). *El cine antes de Lumière*. México D.F.: Dirección General de Actividades Cinematográficas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Zunzunegui, S. (2000). Queridísimos verdugos. Memoria de tanto dolor. *Nosferatu. Revista de cine, 32*, 80-83.

EL TRABAJO DE LO INVISIBLE, LA INVISIBILIZACIÓN DEL TRABAJO. LA IMAGEN-NEGACIÓN EN EL CINE DE HARUN FAROCKI

Resumen

El objetivo de la presente investigación es evaluar la problemática de la invisibilización del trabajo fabril a través del film *Arbeiter verlassen die fabrik* [Los trabajadores salen de la fábrica] (Harun Farocki, 1995). Para ello, develaremos cómo funciona lo que hemos denominado imagen-negación, que determina la compleja relación diferencial entre lo que vemos y lo que no vemos en las imágenes fabriles con las que trabaja el cineasta alemán, dentro del contexto de la imagomaquia —lucha política de las imágenes— y del reflexiocentrismo —lucha epistémica de los paradigmas visuales. Para dar cuenta del concepto de imagen-negación, vamos a trazar tres ejes. En el primer eje, se analiza una característica estructural esencial en el primer film de la Historia del cine, *La salida de la fábrica* (La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, Louis Lumière, 1895), a saber, que en toda imagen hay algo que vemos —en este caso la imagen especular del cine— y algo que no vemos —la fábrica en condiciones capitalistas de producción—. En el segundo eje, se analizan las estrategias de Farocki para pensar dicho film según el método de variaciones y las prácticas de reorganización disciplinar de los archivos. Por último, en el tercer eje, se define el concepto de la imagen-negación como reflexión del nexo político-epistémico entre lo visible y lo invisible.

Palabras clave

Cine-ensayo; Archivo; Trabajo fabril; Invisibilidad; Imagen-negación; Harun Farocki.

Autor

Miguel Alfonso Bouhaben (Madrid, 1974). Doctor en Comunicación Audiovisual (UCM). Docente en *Investigación Audiovisual* (Escuela Superior Politécnica del Litoral-ESPOL, Guayaquil, Ecuador). Director de la revista científica *Ñawi: arte diseño comunicación*. Investigador principal (IP) del proyecto de investigación *Estéticas subalternas y artivismos contrahegemónicos*. Ha publicado más de 40 artículos de investigación en revistas científicas indexadas. Es comisario y documentalista. Contacto: mabouhaben@gmail.com.

Referencia de este artículo

Bouhaben, M. A. (2021). El trabajo de lo invisible, la invisibilización del trabajo. La imagen-negación en el cine de Harun Farocki. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *32*, 151-162.

THE WORK OF THE INVISIBLE, THE INVISIBILISATION OF WORK: THE NEGATION-IMAGE IN HARUN FAROCKI'S FILMOGRAPHY

Abstract

The objective of this study is to analyse the phenomenon of the invisibilisation of factory work through the film *Arbeiter verlassen die fabrik* [Workers Leaving the Factory] (Farocki, 1995). To this end, it examines the operations of what is referred to here as the negation-image, which determines the complex differential relationship between what we see and what we do not see in the factory images used by the German filmmaker, in the context of *imagomachy*—the political battle between images—and reflection-centredness—the epistemic battle between visual paradigms. The concept of the negation-image is explained here in three dimensions. The first involves the analysis of an essential structural feature of the first film in the history of cinema, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Louis Lumière, 1895); namely, that in every image there is something we see (in this case, the mirror image of cinema) and something we do not (the factory under capitalist conditions of production). The second dimension is the analysis of Farocki's strategies for conceiving of this film based on the method of variations and the practices of reorganisation of the archives into categories. Finally, the third dimension defines the concept of the negation-image as a reflection on the political-epistemic nexus between the visible and the invisible.

Key words

Film-essay; Archive; Factory Work; Invisibility; Image-Negation; Harun Farocki.

Author

Miguel Alfonso Bouhaben holds a PhD in Audiovisual Communication from UCM. He teaches Audiovisual Research at Escuela Superior Politécnica del Litoral-ESPOL (Guayaquil, Ecuador), and is editor of the scientific journal *Ñawi: arte diseño comunicación*. He is also the Principal Investigator (PI) on the research project *Estéticas subalternas y artivismos contrahegemónicos*. He has published more than 40 research articles in indexed scientific journals, and is also a curator and documentary filmmaker. Contact: mabouhaben@gmail.com.

Article reference

Bouhaben, M. A. (2021). The work of the invisible, the invisibilisation of work: The negation-image in Harun Farocki's filmography. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *32*, 151-162.

Edita / Published by

associació cinefòrum L'ATALANTE — EL CAMAROTE DE PERE JULES

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

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

SUPERFICIES DEL ANHELO: UN RETRATO DE LA EXPERIENCIA CINEMATOGRÁFICA A PARTIR DE *SHIRIN**

PEDRO ALVES

INTRODUCCIÓN

La experiencia cinematográfica implica un diálogo significativo entre un autor y un conjunto de receptores, a través de la extensión visual y sonora de una película. Partiendo de una propuesta definida, el espectador fílmico accede a una serie de informaciones que se prestan a su percepción, comprensión e interpretación personales. Además, el advenimiento de un entendimiento subjetivo y original sobre el filme influye también en la propia definición y potencial de la película, puesto que (re)configura la pragmática y los efectos que emanan de su materialidad y capacidad de significación. Jauss (1982: 116) destaca que los procesos de recepción son necesariamente selectivos, dependiendo de condensaciones y valoraciones que simplifican el estímulo de la película, pero enrevesando, a la vez, su carácter significante. Así, un filme se dibuja como una propuesta, pero se reconfigura como experiencia, implicando, de este modo, tránsitos e influencias diversas y complejas entre los polos de creación y fruición cinematográficas.

El cineasta e investigador portugués João Mário Grilo afirmaba que «[p]ara saber realmente lo que es un espectador, hay que llevar a un niño a su primera sesión de cine. No se debe observar la película [...], sino su rostro. Se asistirá entonces a lo que es el nacimiento de ese fantasma, que volverá a aparecer [...] cada vez que ese niño vuelva al cine» (Grilo, 2006: 54). Grilo, de este modo, parecía adivinar la obra cinematográfica que Abbas Kiarostami vendría a producir dos años más tarde, contextualizada en este campo de *diálogo* entre autores y espectadores a través de un relato fílmico. En su película *Shirin* (شیرین, Abbas Kiarostami, 2008), el director iraní escenifica la trágica historia de amor de la princesa homónima, basándose en un cuento del siglo XII de Nizami Ganjavi (Khosrow and Shirin, 2020). Sin embargo, Kiarostami lo hace solo a través de elementos sonoros, optando por una solución visual inquietante: durante la

narración, vemos exclusivamente los rostros de espectadoras[1] que, en una sala de cine (simulada) acompañan la película (supuestamente) proyectada en la pantalla del espacio diegético. Nosotros, espectadores de *Shirin*, devenimos testigos de la recepción y no de la enunciación del relato trágico de la princesa. Los rostros de las espectadoras (todas ellas actrices) ofrecen, así, un espejo fantasmático para la historia que imaginamos y los efectos interiores que intuimos, a propósito de algo que jamás vemos. *Shirin* representa un ejercicio ficcional alrededor de procesos de *espectatorialidad* que nos permite indagar nuestras relaciones con las películas y nuestros cuerpos, rostros y mentes como superficies donde se manifiestan los anhelos de nuestra existencia. Como refiere Gronstad (2013: 30), enseña la dimensión visceral, íntima, empática e imaginativa de un ritual colectivo. Por eso, la película se ofrece a una reflexión necesaria y pertinente sobre los procesos individuales y colectivos adscritos a la experiencia cinematográfica y las influencias bidireccionales que los definen de modo subjetivo y particular[2].

LA INTENCIONALIDAD DE UNA IMAGEN Y DE SU(S) AUSENCIA(S)

La configuración de los constituyentes narrativos de una película revela parte de lo que el autor es y de lo que quiere decir o plantear. Una película, igual que un texto, transporta la «sombra» de su autor: «*Un poco* de ideología, *un poco* de representación, *un poco* de sujeto: espectros, trazos, rostros, nubes necesarias» (Barthes, 2006: 56), reflejando «la introspección de su realizador, sus inquietudes culturales, sus referencias» (Gutiérrez San Miguel, 2011: 174-175). Sin embargo, un autor se define también por el lugar atribuido a los receptores en su película, en función de diferentes y posibles tipologías de participación (espectador real, ideal o implícito, definidos entre la concreción o la abstracción de la vivencia fílmica). La experiencia narrativa se construye, entonces, bajo procesos

LA EXPERIENCIA NARRATIVA SE CONSTRUYE, ENTONCES, BAJO PROCESOS DE RECEPCIÓN QUE EL AUTOR TIENE PRESENTES Y MOLDEA SEGÚN SUS INTENCIONES EXPRESIVAS, REQUIRIENDO DEL ESPECTADOR COMPRENSIÓN, INTERPRETACIÓN Y ATRIBUCIÓN DE SIGNIFICADOS Y SENTIDOS A LA PELÍCULA, EN FUNCIÓN DE SU PERSONALIDAD Y PERSPECTIVA SUBJETIVA

de recepción que el autor tiene presentes y moldea según sus intenciones expresivas, requiriendo del espectador comprensión, interpretación y atribución de significados y sentidos a la película, en función de su personalidad y perspectiva subjetiva. Monteiro, convocando el paradigma interaccionista de Jauss, refiere que «la obra no existe, la obra *ocurre* en cada interacción con el receptor» (Monteiro, 1996a: 135). Casetti (1989: 35) añade que cada filme «dibuja» un espectador (tipología de receptor), le asigna un «sitio» (perspectiva discursiva) y le hace seguir un «trayecto» (asimilación crítica del recorrido narrativo y de la sucesión de eventos y elementos fílmicos).

El trayecto *espectatorial* de *Shirin* es particularmente complejo, dividido entre las espectadoras (personajes) que retrata, y los espectadores (nosotros) que las observan. Dicho camino es trazado a partir de capas diegéticas y extradiegéticas que indagan en el lugar del espectador y su relevancia en la configuración y reconfiguración de una película, siempre a partir del modo por el cual Kiarostami trabaja las escenas con sus actrices (el proceso asume una relevancia casi tan grande como el propio resultado). *Taste of Shirin* (نیریش معط, Hamideh Razavi, 2008), *making of* de la película analizada en este texto, nos muestra varios momentos en los que el director da indicaciones a sus protagonistas sobre cómo interpretar y repre-

Imagen 1. Expresión de indiferencia de una espectadora en *Shirin* (Abbas Kiarostami, 2008)

Imagen 2. Expresión de tristeza de una espectadora en Shirin (Abbas Kiarostami, 2008)

sentar los momentos de una película inexistente, a la cual no tienen forma de acceder (de manera visual o sonora)[3]. Kiarostami maneja cuidadosamente los momentos de ese filme imaginario, pidiéndoles ligereza e indiferencia para las escenas iniciales (Imagen 1) o tristeza para las escenas finales (Imagen 2), dependiendo de un resultado que solo él conoce e imagina[4]. Además, va indicando a las actrices hacia dónde deben mirar, qué hacer con su expresión facial, qué tipo de postura deben adoptar, corrigiendo y adaptando, en todo momento, el comportamiento corporal y emocional de sus protagonistas. Así, Kiarostami escenifica las reacciones que todo director de cine intenta suscitar, a partir de la obra que configura, dibujando su espectador y proceso de recepción ideales. Sin embargo, el director iraní lo hace en el marco de una película que, al no existir, se alimenta de lo que cada actriz lleva dentro de sí misma, de cara a generar las imágenes necesarias para nuestra fruición de *Shirin*: aquellas que imaginamos de la historia y las expresiones de las actrices. En esta línea, Baudry (1970: 395) afirma que el cine instaura una paradoja entre el reflejo de las imágenes en la pantalla y el reflejo que adviene de esas imágenes, originarias no en la realidad entendida como mundo físico de existencia humana o el aparato físico de exhibición fílmica, sino en aquella realidad procedente del mundo interior del espectador. Durante la experiencia fílmica «no somos conscientes del vacío de la pantalla ni de la fuente de luz que la ilumina. Solamente vemos la proyección de nuestra mente fundiéndose con la fantasmagoría cinematográfica, convirtiendo la ilusión en vivencia con el concurso de las emociones a las que luego atenderemos» (Portillo, 2011: 112). Es por ello que *Shirin* mezcla de forma interesante la dirección de actrices en el marco de una ficción y la invocación de elementos reales e interiores que definen a cada una de ellas, ya no solo como artistas, sino también como espectadoras, mujeres y personas[5].

La película presenta un diálogo interesante entre imagen y sonido, incorporado en un trabajo exhaustivo sobre el fuera de campo. La idea de imagen como punto de contacto privilegiado con determinada historia enunciada se subvierte, ya que el relato de los eventos del triángulo entre Shirin, Cosroes y Farhad surgen exclusivamente a través del sonido —la imagen se dedica solo a la observación de la recepción de esa misma historia por parte de las 114 espectadoras (113 actrices iraníes y una francesa, Juliette Binoche)—. En ese sentido, surgen dos tipologías de fuera de campo. Uno, más obvio, resulta de la ausencia de la historia del cuadro fílmico. El otro, también pertinente,

Imagen 3. Diferentes reacciones de espectadoras en *Shirin* (Abbas Kiarostami, 2008)

explora el fuera de campo visual de las protagonistas: a partir de su rostro y comportamiento visible, buscamos desvelar sus movimientos interiores (racionales y afectivos), accediendo a su esfera privada a partir de lo que su apariencia pública sugiere. De este modo, la pantalla instaura una visión parcial de la narrativa, permitiendo al autor jugar con «todo el espacio del cine, incluido el espacio sonoro, incluido el espacio en *off*, el fuera de campo donde arraigan todos los equívocos, todas las inquietudes, todos los deseos que el cine alienta» (Bonitzer, 2007: 79). En *Shirin*, se cumple la idea de que «la imagen comunica solo un movimiento, el movimiento del espectador», donde «la emoción es moción» (Mondzain, 2015: 289). Participamos en un juego de adivinar ideas, afectos, deseos, miedos, frustraciones y otros aspectos caracterizadores de cada espectadora, a partir de las expresiones faciales y los gestos corporales que se producen como reacción a la historia narrada. Imaginamos la procedencia y los significados de una mirada fija o desviada, de una boca trémula o abierta, de una frente fruncida o relajada (Imagen 3). La película relata la historia trágica de Shirin, pero, sobre todo, nos va revelando quién la ve, escucha e interpreta. A lo largo de hora y media de duración —y manteniendo la estética que caracteriza muchas de sus películas (*close-ups*, inmovilidad de la cámara, montaje lento)—, Kiarostami nos proporciona el tiempo necesario para observar, intuir e imaginar los movimientos interiores de las espectadoras que retrata. Al mismo tiempo, la proximidad de la cámara a sus rostros permite nuestro acercamiento a su vida interior y contribuye a desdibujar la geografía mental de la sala de cine donde el visionado de la película tiene lugar[6]. Si «la condición del espectador es la de un sujeto que cambia incesantemente de lugar» (Mondzain, 2015: 246), en *Shirin* ese lugar es, a la vez, físico y metafísico. Las espectadoras (y los pocos espectadores) van siendo reposicionadas sin necesidad de atender a la continuidad espacial (no hay una

perspectiva general de la sala). De este modo, se amplía el espacio como campo simbólico donde caben todas las variables y variaciones de la recepción cinematográfica.

Es particularmente relevante el modo mediante el cual el director iraní utiliza y potencia el espectro sonoro de la película, único canal por donde entendemos a qué sucesos las espectadoras reaccionan. El sonido aprovecha el espacio que hay más allá de los límites de la pantalla para intervenir en la orientación de la acción y en la vivencia del mundo ficcional por parte de las protagonistas. Debemos recordar el hecho de que «poner un foco en el oído y en el sonido enfatiza directamente la espacialidad de la experiencia cinematográfica: podemos oír a través de las esquinas y de las paredes, en una oscuridad completa o en una claridad cegadora, incluso cuando no vemos nada» (Elsaesser, Hagener, 2010: 131). Si nosotros, espectadores de la película, somos ciegos relativamente a la acción narrativa a la que las espectadoras asisten, el sonido no solo hace posible la anticipación o sugerencia auditiva de las imágenes invisibles, como permite también confirmar la realidad de esas mismas imágenes, responsables de las reacciones visibles en las espectadoras. Por otra parte, los sonidos devienen símbolos de la presencia de los personajes, independientemente de que haya o no diálogo, sirviendo para reforzar la presencia de elementos narrativos en un campo visual que siempre nos está vedado[7].

La música también adquiere particular relevancia para subsanar la ausencia de imágenes de la historia trágica de Shirin. La película empieza con un conjunto de páginas de un manuscrito antiguo donde aparecen los créditos iniciales asociando palabra, pintura y música como elementos que parecen dotar de un carácter más clásico a la obra[8]. Por un lado, la estética utilizada evoca la medievalidad de la historia narrada (Imagen 4), aproximándose a las ilustraciones de Muhammed ibn Mulla Mir al-Hosseini que integran el manuscrito de 1591 (Khosrow and Shirin, 2020). Por otro, la música evidencia el carácter épico y romántico de la narrativa, con un tema que establece la tonalidad emocional y psicológica del relato, y refuerza, a su vez, lo que se muestra (o se va a mostrar) en la representación fílmica (Sánchez Viedma y Blanco Trejo, 2012: 16-19). A lo largo de la narrativa, la música asume un papel relevante en la representación de estados emocionales suscitados en las espectadoras que miramos, fomentando una

Imagen 4. El manuscrito utilizado para los créditos iniciales de *Shirin* (Abbas Kiarostami, 2008)

interpretación unívoca por su literalidad y por el hecho de que la música siempre está compaginada con lo que escuchamos de la acción narrada. Los temas musicales evocan sentimientos como el amor y emociones como el miedo o la rabia, generando sugerencias narrativas a partir de estructuras y códigos recurrentes en otras experiencias fílmicas, compartidas en el seno del bagaje cultural que nos define como espectadores. En el momento de la fruición de una película no somos *tabulae rasae* en las que la narrativa fílmica inscribe totalmente sus aportaciones racionales, sensibles y afectivas. Nuestro montaje interior del filme (visual y sonoro) siempre está condicionado por experiencias pasadas, por nuestro ambiente sociocultural y por nuestra historia de vida (Tripero, 2011: 36-37). Los espectadores «crean significados sobre los textos basándose en las suposiciones y conocimientos que ya traen cuando se produce su encuentro con ellos» (Jancovich, Faire, Stubbings, 2003: 7). Esto significa que nuestros antecedentes y nuestro contexto individual y colectivo influyen en la percepción, reconfiguración e interpretación que llevamos a cabo sobre una película, determinando decisivamente la experiencia fílmica desarrollada y la redefinición del carácter significante de la obra. No existe una comprensión innata de un filme y, por eso, sirviéndose de la apertura que una obra ofrece para una experiencia subjetiva (Eco, 1976), cada espectador crea una posible vida de la película, a través de su perspectiva e interpretación particulares, condicionadas por todo lo que le acompaña inevitablemente en el momento de la recepción y en el transcurso de su vida (Staiger, 2000: 193).

LAS ESPECTADORAS SON LA PELÍCULA

En la situación de recepción fílmica escenificada en *Shirin*, Kiarostami conduce a las espectadoras a percibir la película imaginaria como campo de aplicación de mucho de lo que las define. Por otra parte nos conduce a nosotros, espectadores, a entender la película imaginaria según los procesos de recepción que intuimos en las espectadoras-protagonistas. A ellas se les requiere que se apropien de un mundo ficcional y de creación ajena para transformarlo en un universo familiar, con resonancias e inferencias personales. Las imágenes (inexistentes) atrapan la atención de las espectadoras, no solo como simulación, imitación o duplicación, sino sobre todo como «mundo sometido a las narraciones que tenemos en nuestra cabeza, donde comprendemos los personajes confrontando su ambiente cognitivo con el nuestro, un mundo, sobre todo, que interpretamos en función de las intenciones que atribuimos al responsable de la comunicación narrativa» (Jost en Monteiro, 1996b: 88). Asimismo, la interpretación de la película establece una mediación y proporciona autocomprensión a sus protagonistas, propiciando una apropiación subjetiva del universo narrativo de acuerdo con su situación vital (Babo, 2015: 36). *Shirin* deviene, entonces, campo para una reconfiguración personal y subjetiva de relaciones, estados, intervinientes y situaciones narrativas por parte de espectadoras que utilizan el filme como espacio de reconocimiento de sí mismas. Aplican, de forma íntima, sus componentes existenciales a una exterioridad que les pide incorporación de marcas cognitivas y afectivas. En ese sentido, *Shirin* instaura un campo de participación bicéfala. Por una parte, demanda un acto de proyección que permite a las protagonistas introducirse en la película, abandonar sus fronteras caracterizadoras e incorporarse en una experiencia común y *objetivadora* de su subjetividad. Por otra parte, instaura un proceso de identificación, apuntando hacia el interior de las receptoras, que incorporan el mundo ficcional y los elementos narrativos (o algunos de ellos) y, de ese modo, asumen la posición de sujeto imaginario de la propia acción (Elsaesser, Hagener, 2010: 37).

La referida proyección del interior consciente o latente de las protagonistas sobre la historia narrada no es exclusiva de un proceso de experiencia

cinematográfica, ya que, como afirma Morin (1996: 107), todo ser humano tiende a aplicar aspiraciones, deseos, obsesiones o temores sobre todas las cosas y entes en la definición de su identidad real. La organización fílmica de eventos y elementos implica una dirección asumida (por el autor) que permite la aplicación de la subjetividad del espectador, que asume el texto como suyo y reconfigura su sentido y sus significados. No sorprende, entonces, que las espectadoras de *Shirin* experimenten una situación de recepción fílmica que proporciona unas condiciones privilegiadas para la emergencia de contenidos latentes u ocultos de su personalidad e identidad. Aunque mantengan la consciencia sobre el estatuto ficcional de la película, se sumergen y se transportan hacia una proximidad mayor con los eventos fílmicos, una posición que permite una aplicación más intensa de sus capacidades y características —conscientes o inconscientes— a los elementos de la narrativa.

NO SORPRENDE, ENTONCES, QUE LAS ESPECTADORAS DE *SHIRIN* EXPERIMENTEN UNA SITUACIÓN DE RECEPCIÓN FÍLMICA QUE PROPORCIONA UNAS CONDICIONES PRIVILEGIADAS PARA LA EMERSIÓN DE CONTENIDOS LATENTES U OCULTOS DE SU PERSONALIDAD E IDENTIDAD

Si el movimiento proyectivo se puede explicar a la luz de la necesidad de aplicar deseos, ambiciones o frustraciones que uno no ha podido resolver en la vida real, dicho potencial surge también en la identificación, aunque direccionado hacia una proximidad afectiva con algo que se aproxima a quienes somos o aquello que anhelamos. Sorlin afirma que el proceso de identificación (secundaria) implica que «los espectadores retoman por su cuenta lo que ven, se "ponen en lugar" de los personajes» (Sorlin, 1985: 123). Mitry, por su parte, agrega que «la identificación del espectador (que es como un acrecentamiento de la creencia en la realidad del film) supone una especie de renuncia a sí mismo, aunque sea por el tiempo del espectáculo, para identificarse con lo "otro"» (Mitry, 2002a: 211). Las espectadoras de *Shirin* siguen el recorrido narrativo de una princesa medieval que enfrenta problemas atemporales (amor, celos, muerte), fácilmente trasladables o reconfigurables en la vida real de las protagonistas. Eso facilita también el proceso de identificación y los movimientos afectivos entre la película y sus receptoras, desvelando o sugiriéndonos sus características interiores. No obstante, la identificación puede ocurrir, también, en la equivalencia entre la perspectiva (visual y/o sonora) del sujeto-enunciador y la del sujeto-espectador. Dicha identificación (primaria) surge asociada a un punto de vista que no es controlado ni definido por el receptor fílmico, determinando el punto de acceso a un universo presente ante sus sentidos que, sin embargo, limita su participación en el transcurso de los eventos de la historia. El sujeto-receptor se identifica a sí mismo bajo una perspectiva proyectiva y receptiva, identificándose de esa forma con el aparato de exhibición de la película (Metz, 2001: 63-65). En *Shirin*, los espectadores (nosotros) y las protagonistas son ambos testigos de la misma historia, pero con dos diferencias fundamentales: los primeros acompañan a través del sonido algo que las protagonistas también pueden mirar; las segundas dedican su mirada a observar las espectadoras y a asociar su comportamiento físico a la historia narrada. Con la estética visual de *Shirin*, Kiarostami potencia la identificación secundaria de las espectadoras con los personajes de la película imaginaria, pero también la nuestra hacia las mujeres-protagonistas. En cuanto a la identificación primaria (con la cámara), también esta se divide entre la mirada de las mujeres hacia la pantalla imaginaria y nuestra mirada hacia los rostros de las espectadoras que asisten a esa película. Así, se dan dos tipos de proyección (diegética y extradiegética) de una película en la superficie de una pantalla; dos tipos de espec-

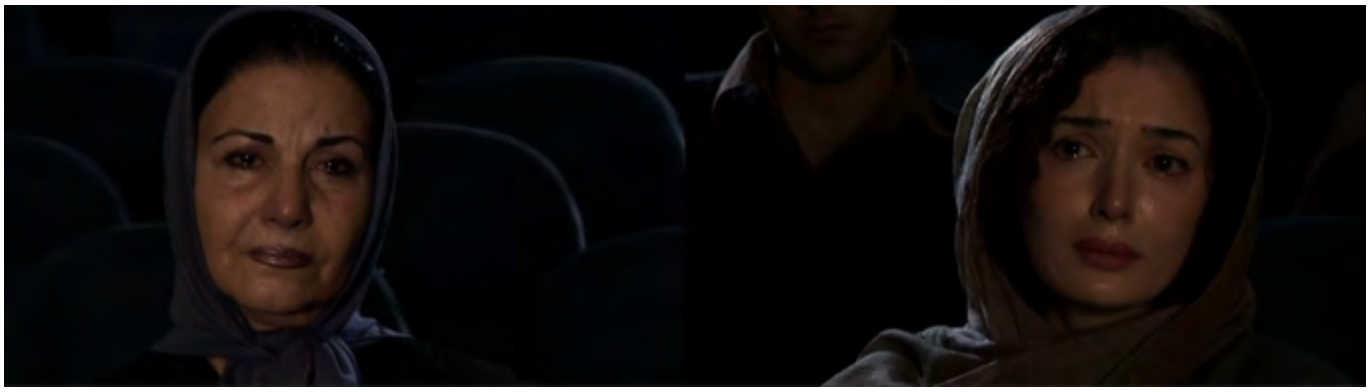


Imagen 5. Dos espectadoras llorando ante los eventos trágicos de la narración (*Shirin*, Abbas Kiarostami, 2008)

tadores clavan su mirada y proyectan sus sentidos sobre una superficie, generando las diferentes tipologías de identificación. De la misma forma que cada pantalla recibe la proyección de los eventos y elementos, que componen la historia imaginaria y el recorrido del universo fílmico, cada espectador utiliza su consciencia como superficie de recepción de todo lo que percibe, comprende e interpreta, depositando así dichos elementos en su retina y en su entendimiento y sensibilidad.

LA CATARSIS DE LO REAL EN LA FICCIÓN

Casi al final de la película, la princesa Shirin interpela directamente a las protagonistas a través de un monólogo, después de la muerte de Cosroes a las manos de su hijo (Shiroyeh) y momentos antes de su propio suicidio (el monólogo servirá, justamente, para comunicar esa decisión a «sus hermanas», las espectadoras). Shirin afirma: «Y aquí estamos, yo, Cosroes y vosotras, mis hermanas lastimeras. Observan el cadáver de Cosroes y lloran. Escuchan mi historia y lloran. Y yo miro vuestros ojos, a través del velo de lágrimas. ¿Estas lágrimas son derramadas por mí, Shirin? ¿O por la Shirin dentro de cada una de vosotras? Aquella Shirin que no ha visto de la vida ni atención, ni favor. Se enamoró y nadie retribuyó. Estaba sola y nadie creyó en su soledad. Y solo después de muerta se acordaron de una chica enamorada por el juego de la lluvia y del sol y el arcoíris en sus ojos y las lágrimas de siete colores que rodaron por su cara». Este monólogo final de Shirin es el momento donde Kiarostami parece asumir, de forma más evidente, todo el proceso de conexión identificativa entre Shirin, su historia y las mujeres que acompañan ambas en su experiencia fílmica. Sin embargo, y aunque dicha relación se asuma explícitamente en este momento, los reflejos entre espectadoras y película acompañan el desarrollo de esta última desde el principio[9].

El director iraní también parece buscar una experiencia de representación que ofrezca a la película un grado de catarsis y de saciedad afectiva procedentes de la realidad de las protagonistas. Con eso, surge la cuestión fundamental del filme: ¿Cuál es la verdadera historia de *Shirin* (película)? ¿Aquella vivida por la princesa, en búsqueda de su amor? ¿O las historias invisibles, incompletas, que las actrices y espectadoras retratadas dejan transpirar desde sus expresiones, miradas y gestos (Imagen 5)? La naturaleza del cine (y más concretamente de la experiencia subjetiva y emocional que proporciona) posee determinadas características que estimulan la emersión de aspectos recónditos del ser humano. La ausencia de los contenidos fílmicos (personajes, acciones, contextos y demás elementos presentes en la película) permite al espectador establecer distancia y seguridad relativamente al universo vivido. Sin embargo,

el filme sustituye el espectador por otras figuras que actúan y sufren en su lugar, para que él pueda disfrutar del recorrido narrativo sin consecuencias reales y sin una implicación excesiva. Eso mismo afirma Žižek: «Al delegar en el otro aquello que existe en lo más profundo de mí, incluidos mis sueños y mis ansias, abro un espacio donde puedo tener la libertad de respirar; [...] cuando el otro es sacrificado en mi lugar, tengo la libertad de proseguir con mi vida con la consciencia de haber pagado por mi culpa» (Žižek, 2006: 23). Las espectadoras de *Shirin* parecen enfrentar aspectos abstrusos, frustraciones y deseos no expresados, ganando una forma de confrontarlos y solucionarlos, aceptándolos o rechazándolos. La película, «con sus imágenes y sonidos verdaderos (exteriores), [...] contribuye a nutrir con una substancia suplementaria e importada el flujo fantasmático del sujeto, a irrigar las figuras de su deseo», deviniendo así en «una práctica de la saciedad afectiva» (Metz, 2001: 109). *Shirin* sugiere esa experiencia de asomo de elementos que forman parte de las vidas de las actrices, pero que pocas veces habrán encontrado la posibilidad o pertinencia de manifestarse. La película representaría, en ese sentido, un ejercicio de libertad y liberación donde las protagonistas asumen y experimentan con intensidad la vivencia y correspondencia emocional de aspectos relevantes de su existencia.

Este tipo de proceso de participación en la experiencia cinematográfica evoca, necesariamente, el contexto político y sociocultural de las espectadoras. Dicho contexto influye en lo que Teixeira Lopes (2000: 313) define como la «disposición afectiva» del receptor fílmico, es decir, el estado y la forma en función de los cuales el individuo recibe (subjetivamente) un filme, movilizando determinadas actitudes, convenciones, normas y perspectivas que forman parte de su identidad y que son resultado también de su inserción en un determinado ambiente colectivo. En diferentes momentos de la película, la princesa interpela (directa o indirectamente) a las espectadoras a propósito de una diversidad de

EL RELATO DE *SHIRIN*, COMO MODELO NARRATIVO Y VIGENCIA SUBYACENTE A LAS NARRATIVAS PERSONALES DE CADA ESPECTADORA, ADQUIERE RELEVANCIA COMO HERRAMIENTA PARA LA BÚSQUEDA DE SENTIDO QUE EMPRENDE CADA PROTAGONISTA EN LA RELACIÓN CON SU REALIDAD INDIVIDUAL Y SOCIAL

temas asociados a su historia: amor, esperanza, temor o inconformidad. Sus palabras e interpelaciones no se remiten exclusivamente al contexto narrativo de la película, sino que también se abren a una aplicabilidad y pertinencia relativa al ambiente político y sociocultural de las espectadoras. Varios diálogos y monólogos de la película evocan ideas y situaciones que se relacionan con el contexto de las mujeres en Irán[10], dando lugar a reflexiones sobre la cuestión patriarcal y familiar iraní (Moradiyan Rizi, 2016: 50), donde la mujer, muchas veces, se ve oprimida por relaciones de poder que conceden responsabilidades y privilegios diferentes a hombres y mujeres. Saljoughi (2012: 519) refiere que *Shirin* convoca el fracaso de la revolución iraní de 1979 en lo que concierne a salvaguardar la relevancia de la mujer dentro de una perspectiva colectiva de su sociedad y cultura. Moradiyan Rizi (2016: 49-50) añade que muchas de las representaciones de historias de amor heterosexual en la literatura persa y en el cine iraní imponen ideales femeninos como la invisibilidad, castidad y silencio de las mujeres, pero *Shirin* releva la individualidad femenina a través del aparato fílmico, aproximando a los espectadores a la subjetividad, el deseo y la identificación por detrás del rostro de cada mujer. Las mujeres que asisten a la película, con sus diferencias idiosincráticas y contextuales, parecen proyectarse hacia el mismo relato y de ese mismo relato extraen una variedad de resonancias y transferencias vitales. Acompañamos la narración sonora de los eventos, pero lo que nuestra mirada proporciona es la interpretación

de los datos sonoros transferidos hacia las vidas de las espectadoras que observamos. Por otra parte, la mirada de cada espectadora parece reflejar una lucha por sobrepasar el impedimento de tomar sus propias decisiones, basadas en sus necesidades y deseos personales (Gyenge, 2016: 138). Por eso, y en el seno de la cultura y sociedad iraní, la experiencia del relato de la princesa Shirin se ofrece para saciar afectivamente aspectos vitales por cumplir, resolver tensiones acumuladas o conferir sentido a eventos, hechos y elementos del mundo real que pueden carecer de lógica según el entendimiento apriorístico de cada espectadora. Posicionando a la mujer como protagonista expande límites culturales, sociales y políticos, cuestionando los factores de opresión femenina en Irán y proporcionando la catarsis de dicha condición.

CONCLUSIÓN

El relato de *Shirin*, como modelo narrativo y vigencia subyacente a las narrativas personales de cada espectadora, adquiere relevancia como herramienta para la búsqueda de sentido que emprende cada protagonista en la relación con su realidad individual y social. Más allá de la correspondencia directa con hechos de cada realidad personal, la historia de Shirin proporciona estructura y significación a las diferentes historias vitales de las espectadoras. Lo que escuchamos de aventuras y desventuras en el recorrido narrativo de Shirin, lo imaginamos en las situaciones y recorridos vitales de las mujeres que asisten a su historia. En ese sentido, las mujeres perpetúan y desdoblan la narrativa de la princesa en múltiples versiones de esta, tomándola como modelo para diferentes significados. Entre lo que las protagonistas observan y lo que nosotros observamos de ellas, *Shirin* instaura un diálogo entre dos superficies que definen el impacto pragmático de una película: la pantalla y el espectador. Los anhelos de autor, personajes y espectadoras cohabitan en el espacio de una experiencia que releva la propia definición y potencial de lo que es *ver una película*. En un momento determinado de *Taste of Shirin*, Kiarostami lo muestra de manera manifiesta a sus actrices, mientras las prepara para grabar: «Ahora, como espectadoras, os vais a mirar como actrices». Las historias y los elementos personales de las actrices, convocados para la escenificación del director iraní, establecen un juego entre lo personal y lo colectivo, lo público y lo privado, pero también entre la simulación ficcional y el registro documental. Ficción y realidad se combinan en un sentido que no se limita a evidenciar sus distancias ni tampoco a resaltar proximidades meramente metafóricas. *Shirin* destaca la relevancia de las narrativas compartidas y la capacidad del cine en invocar diferentes realidades bajo una misma superficie. La obra de Kiarostami contribuye, de este modo, a demostrar que todo el ejercicio de creación cinematográfica es, además y en todo momento, un lugar atribuido a los espectadores, cómplices en la construcción de los significados de una película y de nuevos trazos y sombras que la renuevan en cada nueva mirada. ■

NOTAS

* Este artículo ha sido financiado por FCT – Fundación para la Ciencia y Tecnología bajo el proyecto con referencia UIDB/00622/2020. Todas las traducciones al castellano de las citas bibliográficas han sido realizadas por el autor del artículo.

1 Ocasionalmente aparecen en el cuadro hombres espectadores, pero siempre en segundo plano. Por eso, el enfoque principal se centra claramente en el papel de las espectadoras femeninas como protagonistas de la película.

2 El presente texto se basa en la tesis doctoral inédita del autor, *La ficción 'realizada': implicaciones y transferencias entre ficción y realidad en la pragmática del cine narrativo* (2015).

3 La banda sonora que relata la historia de Shirin fue realizada en postproducción; durante el rodaje, los sonidos utilizados para la película todavía no habían sido grabados.

4 Kiarostami explora la significación interpretativa asociada al efecto Kuleshov, potenciando el hecho de que interpretemos una imagen siempre en relación a las informaciones visuales que la anteceden o suceden (y también del sonido que las acompaña). Así, es particularmente relevante el hecho de que Kiarostami dirija la representación de sus actrices defendiendo, entre otras cosas, que «la expresión de la indiferencia se adecua mejor a la película», tal y como afirma en *Taste of Shirin*.

5 La utilización de la vida interior de sus actores o actrices durante el proceso de grabación de una película es algo que caracteriza el estilo de dirección y la filmografía anterior de Kiarostami (donde se evidencia un constante intento de proximidad sobre la realidad y de búsqueda de la verdad de los entornos y situaciones que sus narrativas exploran). En *Taste of Shirin* (2008), Kiarostami confirma en varios momentos esta intencionalidad, cuando le manifiesta a sus actrices: «Depende de ti definir la película para ti misma»; «cuanto más seas tú, mejor saldrá»; «la mejor forma [de actuar] es exhibir una película personal en tu cabeza. Si la tristeza es algo interno, personal, de ti misma, algo que te hizo daño hace mucho tiempo, entonces tu actuación será más genuina».

6 Kiarostami grabó todos los planos en la sala de estar de su casa, reconfigurando el espacio y la figuración en cada plano de las actrices.

7 Cuando Farhad muere en *Shirin*, escuchamos cuervos y viento antes de la confirmación de lo que ha pasado; esos sonidos nos conducen a la intuición de su probable muerte. También el sonido de un cincel a esculpir en piedra nos sugiere la presencia de Farhad en el cuadro narrativo antes de la narración o el diálogo enunciarlo claramente.

8 Este carácter clásico, contrario a la estética habitual de Kiarostami, se define por la utilización de los códigos visuales y sonoros concordantes, que articulan sentidos unívocos y no polisémicos o dicotómicos.

9 Hasta el cuarto minuto de *Shirin*, escuchamos un conjunto de mujeres (personajes de la película imaginaria) que lloran por algo trágico sucedido en el universo de la historia. Sin embargo, observamos las expresiones neutras y todavía indiferentes de las mujeres-espectadoras, que empiezan en ese momento a adentrarse en el mundo ficcional de la película a que asisten. El diálogo entre el sonido y la imagen descritos proporciona un puente natural —diríamos, incluso, inevitable— entre los sentimientos de quien llora (narración ficcional) y de quien observamos (recepción ficcional). Si al principio dicha relación surge de la novedad de ese desfase, luego asumirá contornos de proximidad emocional constante entre las espectadoras y los personajes de la película a la que asisten.

10 En cierto momento, Shirin afirma: «Los hombres se calientan con el amor. Las mujeres se queman. Ellas son las primeras víctimas de ese fuego». Un poco más adelante, y a propósito de los actos violentos de Shiroyeh contra su padre (Cosroes) y sus hermanos para ascender al trono del reino, Shirin vuelve a interpelar las espectadoras sobre ese tema: «Vosotras, mis hermanas, conocen mejor esta historia que yo. Este es un juego más de los hombres».

REFERENCIAS

Alves, P. (2015). *La ficción 'realizada': implicaciones y transferencias entre ficción y realidad en la pragmática del cine narrativo*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: https://eprints.ucm.es/34408/

Babo, I. (2015). *Espectadores e públicos activos*. Lisboa: Nova Vega.

Barthes, R. (2006). *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Baudry, J.-L. (2008). Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base. En I. Xavier (org.). *A Experiência do Cinema* (pp. 383-399). São Paulo: Edições Graal.

Casetti, F. (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.

Del Portillo, A. (2011). Ilusión audiovisual: transfiguración del concepto de realidad ante los discursos cinematográficos. En F. García García, M. Rajas (coord.), *Narrativas Audiovisuales – Vol.1: El relato* (pp. 105-133). Madrid: ICONO14.

Eco, U. (1976). *A Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Elsaesser, T., Hagener, M. (2010). *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. Nueva York: Routledge.

Grilo, J.M. (2006). *O Homem Imaginado*. Lisboa: Livros Horizonte.

Gronstad, A. (2013). Abbas Kiarostami's *Shirin* and the Aesthetics of Ethical Intimacy. *Film Criticism, 37*(2), 22-37.

Gutiérrez San Miguel, B. (2011). De lo lineal a lo simbólico a través de la interpretación simbólica. En F. García García; M. Rajas (coord.), *Narrativas Audiovisuales – Vol.1: El relato* (pp. 157-175). Madrid: ICONO14.

Gyenge, Z. (2016). Subjects and Objects of the Embodied Gaze: Abbas Kiarostami and the Real of the Individual Perspective. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 13 (2016), 127-141.

Jancovich, M., Faire, L., Stubbings, S. (2003). *The place of the audience: cultural geographies of film consumption*. Londres: British Film Institute.

Jauss, H.-R. (1982). *Towards an Aesthetic of Reception*. Carlow: The Harvest Press.

Khosrow and Shirin (2020). Calouste Gulbenkian Museum. Recuperado de https://gulbenkian.pt/museu/en/collection-of-stories/khusraw-e-shirin/

Metz, C. (2001). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Mitry, J. (2002). *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI.

Mondzain, M.-J. (2015). *Homo spectator: ver, fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro.

Monteiro, P.F. (1996a). *Os Outros da Arte*. Oeiras: Celta Editora.

Monteiro, P.F. (1996b). Fenomenologias do cinema. *Revista de Comunicação e Linguagens, 23*, 61-112.

Moradiyan Rizi, N. (2016). The Acoustic Screen: The Dynamics of the Female Look and Voice in Abbas Kiarostami's Shirin. *Synoptique, 5*(1), 44-56.

Morin, E. (1996). *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio D'Água.

Saljoughi, S. (2012). Women and Collective Vision in Abbas Kiarostami's Shirin. *Iranian Studies, 45*(4), 519-535.

Sánchez Viedma, R.; Blanco Trejo, F. (2012). La elaboración retórica de los afectos en la música de cine y un apunte sobre el proceso de composición de la banda sonora de *El orfanato*. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, 7*(2), 11-42.

Sorlin, P. (1985). *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Staiger, J. (2000). *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. Nueva York: New York University Press.

Teixeira Lopes, J. (2000). *A Cidade e a Cultura: um estudo sobre práticas culturais urbanas*. Oporto: Edições Afrontamento e Câmara Municipal do Porto.

Tripero, T. A. (2011). Análisis de la narrativa audiovisual desde nuevos presupuestos interpretativos de la psicología de la Gestalt. En F. García García; M. Rajas (coord.), *Narrativas Audiovisuales – Vol.1: El relato* (pp. 35-59). Madrid: ICONO14.

Žižek, S. (2006). *A Subjectividade por Vir – Ensaios Críticos sobre a Voz Obscena*. Lisboa: Relógio D'Água.

SUPERFICIES DEL ANHELO: UN RETRATO DE LA EXPERIENCIA CINEMATOGRÁFICA A PARTIR DE *SHIRIN*

Resumen

Una película evidencia marcas de la intencionalidad de su director, determinando lo que el espectador puede ver y escuchar, pero también lo que permanece escondido de sus sentidos. Eso presupone idealizar la recepción fílmica a partir de esas decisiones, influyendo decisivamente en la relación del receptor con el filme y los grados de su envolvimiento con él. Convocar deseos, frustraciones y tensiones procedentes de la vida individual y colectiva del espectador conlleva la emersión de una oportunidad de manejar, confrontar o, incluso, solucionar cuestiones reales a través de la experiencia cinematográfica. Así, una obra fílmica encierra, en su carácter significante, la polisemia necesaria para que, en cada visionado, nuevos caminos se revelen para la película y para quien la vivencia. *Shirin* (Abbas Kiarostami, 2008) constituye una obra paradigmática en lo que concierne a esta indagación de los procesos e impactos inherentes a la recepción fílmica. Mezclando la escenificación sonora de un cuento mitológico y la performance de espectadoras (actrices) que se relacionan emocionalmente con la narrativa, *Shirin* entabla un trayecto abierto por los fantasmas de las realidades implícitas y explícitas de sus protagonistas. A partir del análisis de la película de Kiarostami, este artículo pretende identificar y relacionar diferentes aspectos, proximidades y distancias que conforman la complejidad e implicación vital de ver un filme, indagando la pantalla y los espectadores como superficies sensibles donde asoman los códigos-clave para desvelar anhelos por cumplir.

Palabras clave

Cine; Espectador; Recepción; Experiencia; Rostro; Pantalla; Shirin; Kiarostami.

Autor

Pedro Alves (Porto, 1984) es profesor auxiliar invitado en Escola das Artes – Universidad Católica Portuguesa, donde imparte clases de guion y producción audiovisual. Es también investigador de CITAR —Centro de Investigación en Ciencia y Tecnología de los Artes. Ha publicado diversos artículos sobre cine, narrativa, creatividad y educación y es coautor de los libros *Aprender del cine: narrativa y didáctica* y *Oficios del cine: manual para prácticas cinematográficas*. Contacto: pmalves@porto.ucp.pt

Referencia de este artículo

Alves, P. (2021). Superficies del anhelo: un retrato de la experiencia cinematográfica a partir de *Shirin*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *32*, 163-176.

SURFACES OF DESIRE: A PORTRAIT OF THE CINEMATIC EXPERIENCE BASED ON *SHIRIN*

Abstract

A film contains signs of its director's intentionality, determining what spectators can see and hear, but also what is kept hidden from their senses. This entails an idealised conception of the film's reception based on those decisions, decisively influencing the viewer's relationship with the film and the level of engagement with it. The evocation of desires, frustrations and tensions in the individual and collective lives of spectators creates an opportunity to deal with, confront or even resolve real-life issues through the cinematic experience. Thus, in its signifying nature, a film contains the polysemy necessary for new pathways to be revealed for the film and for those who experience it with each viewing. *Shirin* (Abbas Kiarostami, 2008) is a paradigmatic work for this inquiry into the processes and impacts inherent in film reception. Combining the soundtrack of a mythological tale and the performance of spectators (actresses) who relate emotionally to the narrative, *Shirin* offers an open journey through the ghosts of the implicit and explicit realities of its protagonists. Based on an analysis of Kiarostami's film, this article aims to identify and relate different aspects, proximities and distances that comprise the complexity and personal involvement of watching a film, exploring the film screen and spectators as sensory surfaces where the codes for unveiling unfulfilled desires emerge.

Key words

Film: Spectator; Reception; Experience; Face; Screen; Shirin; Kiarostami.

Author

Pedro Alves is an invited assistant professor at Escola das Artes (Universidade Católica Portuguesa, Porto), where he teaches screenwriting and film production. He is also a researcher at CITAR (Research Centre for Science and Technology of the Arts). He has published several articles on film, narrative and education and is the co-author of *Aprender del cine: narrativa y didáctica* and *Oficios del cine: manual para prácticas cinematográficas*. Contact: pmalves@porto.ucp.pt

Article reference

Alves, P. (2021). Surfaces of desire: a portrait of film experience based on *Shirin*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *32*, 163-176.

Edita / Published by

associació cinefòrum L'ATALANTE — EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons

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

ESTÉTICA Y DEPRESIÓN EN EL CINE DE LARS VON TRIER

CARLOS RUIZ CARMONA
MARCO PEREIRA CAMPOS

DEL ARTE Y LA DEPRESIÓN A LA EXPERIENCIA Y LOS MOTIVOS DE LARS VON TRIER

Según Alain Ehrenberg (2009: 8), la depresión es una enfermedad médica muy grave que afecta negativamente a la forma de sentir, pensar y actuar. Provoca sentimientos de tristeza y dolor, así como una pérdida general de interés o placer en las actividades que antes se disfrutaban. También puede generar una sensación de inutilidad o de culpa, motivar una tendencia al autocastigo y ser la fuente de pensamientos suicidas. Durante las décadas de los años sesenta y setenta, la emancipación del yo cobró fuerza dentro de movimientos contraculturales y es en este periodo cuando empieza a difundirse cierta conciencia social en torno a la depresión y otras enfermedades mentales. Tras la década de 1960, el psicoanálisis muestra un crecimiento exponencial de su popularidad y la depresión es reconocida entonces como parte de una lucha constante del hombre moderno por comprenderse a sí mismo (Callahan y Berrios, 2004). La sociedad moderna ofrece al individuo libertad de elección; sin embargo, «la inseguridad interna fue el precio de esta liberación» (Ehrenberg, 2009: 12). Hoy en día, la depresión representa una de las enfermedades más importantes de este milenio, que afecta a millones de personas de todas las edades y géneros en todo el mundo.

La depresión se ha convertido en un tema esencial en muchas obras de arte, desde pinturas de autores de renombre como Francis Bacon o Paula Rego hasta música como el *Preludio en mi menor (Op. 28, nº 4, I)* de Chopin o literatura como *La náusea* (1938) de Jean Paul Sartre. En los últimos años, han proliferado las obras de arte que tratan, exploran o motivan la depresión. La estética de la depresión ha sido asimismo explorada por numerosos investigadores. Christine Ross, en *The Aesthetics of Disengagement*, señala la *perfor-*

mance y el videoarte en los que «los sujetos están presos en el tiempo; incapaces de aprender de sus fracasos, ensimismados y desvinculados del otro» (Ross, 2006: xvi), y analiza obras de artistas como Ken Lum, Ugo Rondinone, Vanessa Beecroft o Douglas Gordon. El cine no es una excepción y la representación cinematográfica de la enfermedad ha variado según la percepción y la evolución de esta en el campo psiquiátrico. Tras el final de la Segunda Guerra Mundial en 1945, la necesidad de mejores diagnósticos y tratamientos deviene urgente, debido al aumento exponencial de pacientes que sufren depresión (Callahan y Berrios, 2004). El trauma de la posguerra muestra una Europa devastada por la contienda y una sociedad sumida en una crisis existencial pesimista. Esta experiencia traumática posbélica es, de hecho, un tema clave en las primeras películas de von Trier, cortos realizados en el ámbito académico en los que el despreciable nazi aparece como un recurrente motivo.

CON FRECUENCIA, LARS VON TRIER HA HABLADO ABIERTAMENTE DE VARIOS EPISODIOS TRAUMÁTICOS POR LOS QUE PASÓ Y QUE INFLUYERON EN SU TENDENCIA A LA DEPRESIÓN

Con frecuencia, Lars von Trier ha hablado abiertamente de varios episodios traumáticos por los que pasó a lo largo de su vida y que influyeron en su interés por la depresión. No es un secreto que el director ha lidiado con ansiedad, fobias y episodios depresivos desde muy joven. En varias entrevistas ha culpado a su madre, una mujer socialista, por una falta de orientación parental que le habría obligado a tomar sus propias decisiones y crear sus propias reglas (Björkman, 2005). El antiguo profesor de von Trier Peter Schepelern (2015) sugiere en una entrevista que, del mismo modo que Flaubert *era* Madame Bovary, podría decirse que von Trier se identifica con sus personajes femeninos. Por ejemplo, la vulnerabilidad y la depresión de Justine en *Melancolía* (Melancholia, Lars von Trier, 2011) son claramente un reflejo de los conflictos del propio cineasta. En la misma entrevista, el director comparte que durante toda su infancia creyó que, cuando se hiciera adulto, todos sus miedos desaparecerían, pero se equivocó: «Explotó aún más», explica. «Fue una gran decepción. Una enorme decepción» (Schepelern, 2015). Tras esta constatación, el director pasó por muchos años de terapia y medicación para tratar su ansiedad y depresión, pero en 2007 cayó de nuevo en una profunda depresión. «Estuve tirado, llorando, durante una semana, solo mirando a la pared, no podía levantarme. Tenía mucho miedo. El miedo es un infierno. Es realmente un infierno. Lo peor» (Heath, 2011). Tras una lenta recuperación y, estando aún muy frágil, realizó la película *Anticristo* (Antichrist, Lars von Trier, 2009). Para combatir la ansiedad y la depresión, el director ha recurrido a menudo a la psicoterapia y la medicación, una relación íntima que se traslada en sus películas tanto en la narrativa como en la estética; las escenas de hipnosis en *Epidemia* (Epidemic, Lars von Trier, 1987) y *Anticristo* o *Melancolía* representan algunas de esas proyecciones de su experiencia depresiva.

El trauma es un motivo recurrente en las películas de Lars von Trier y, aunque la relación entre este y la depresión no es lineal, podemos concluir que el acontecimiento traumático es un catalizador de los episodios depresivos del personaje. Eso le ocurre a She en *Anticristo*, tras la muerte de su hijo; en *Melancolía*, en cambio, Justine sufre una depresión, pero no hay una referencia específica a un acontecimiento traumático concreto. La depresión reactiva de She contrasta así con la depresión existencial de Justine.

Las películas de von Trier trastocan las convenciones del género del melodrama, con una carga emocional siempre al borde del colapso mental. En *Anticristo*, se sugiere una ruptura psicológica

con la realidad a través de los episodios psicóticos y violentos de She. De un modo similar, se deconstruyen las convenciones sociales y culturales, invitando a cuestionarlas y, sobre todo, interrogando nuestra percepción del mundo. Von Trier sitúa a sus personajes en un juego entre los que nacen adaptados al sufrimiento —el objetivo inmediato de sus vidas— y aquellos que sufren existencialmente, alejados del mundo cotidiano.

LA ESTÉTICA DE LA DEPRESIÓN EN EL CINE DE LARS VON TRIER

La depresión como tema central y transversal en la carrera de von Trier ha sido estudiada y analizada no desde un punto de vista estético, sino desde una perspectiva filosófica, centrándose en cuestiones éticas y morales, y desde un punto de vista narrativo a través de una contextualización cultural y social de la enfermedad. Es por ello que debemos entender cómo Lars von Trier representa la depresión a través del discurso cinematográfico. ¿Podemos suponer que la experiencia personal de von Trier con la depresión influye en la estética de sus películas? ¿Es posible identificar un estilo específico para representar la depresión? ¿Varía este tratamiento audiovisual en cada película o se mantiene constante a lo largo de su carrera?

Aunque en realidad hemos efectuado una revisión estilística y temática de su filmografía completa, para el propósito de este trabajo hemos seleccionado tres películas, y nos hemos centrado específicamente en dos escenas de cada una de ellas, para argumentar cómo el discurso cinematográfico de von Trier se caracteriza por el modo en que representa la depresión. Las tres películas elegidas son *Rompiendo las olas* (Breaking the Waves, Lars von Trier, 1996), *Anticristo* y *Dogville* (Lars von Trier, 2003). Según nuestro análisis, *Anticristo* y *Rompiendo las olas* son las dos películas que reúnen la mayor parte de los elementos cinematográficos esenciales de von Trier con respecto a la representación de la depresión. En relación con estos, *Dogville* representa en cambio una excepción ya que, incluyendo elementos recurrentes de las películas anteriores, introduce nuevos rasgos de estilo nunca vistos en su filmografía. Esta excepción refuerza nuestra sugerencia en torno a la existencia de un patrón estilístico particular en la carrera cinematográfica de von Trier.

Nuestro estudio incluye un detallado análisis del modo en que el cineasta utiliza la luz, la composición, el color, el sonido (diegético y no diegético) y el montaje para representar la depresión. Las escenas analizadas resaltan los momentos de fragilidad de un personaje enfrentado a un contexto opresivo y, sobre todo, incomprensible. En este sentido, cada escena evoca en ocasiones un fracaso psicológico del personaje que lidia con la situación dentro de los límites de sus fuerzas y, otras veces, un sentimiento de revuelta exasperada contra el mundo circundante. El análisis de las escenas se realiza contextualizando su lugar en la narración, identificando los elementos de la puesta en escena y examinando la actuación emocional de los personajes.

ROMPIENDO LAS OLAS: LA CERCANÍA EMOCIONAL DE LA DEPRESIÓN

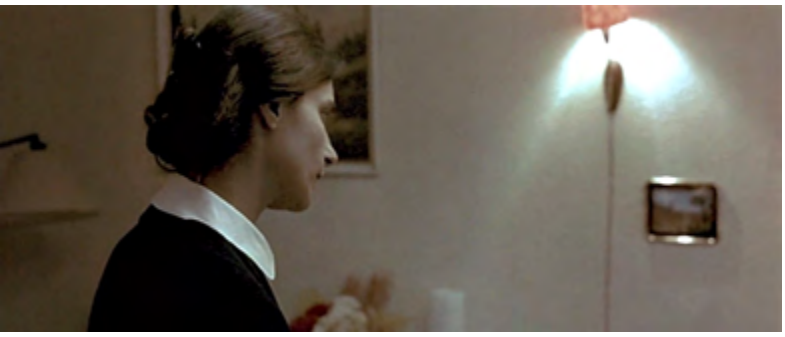
La primera escena analizada, la partida de Jan (de 00:34:20 a 00:37:30), cierra el segundo capítulo de *Rompiendo las olas*. Muestra la primera despedida de la pareja, el momento en que Jan se marcha en helicóptero para trabajar en una plataforma petrolífera en altamar. La escena señala la fragilidad emocional de Bess, que entra en pánico y se desploma en los brazos de su cuñada Dodo. Su reacción revela algo que Bess parece saber ya: sin Jan, su vida no volverá a ser feliz. La marcha de este motiva a Bess a usar un calendario en el que marca la fecha de su regreso; un calendario que constituye el tema de la segunda escena analizada del film, que se ubica en el tercer capítulo, entre los minutos 00:46:20 y 00:48:20. La depresión de Bess, que se agrava con el tiempo, la conduce

Figura 1. Fotograma de la escena de la partida de Jan en *Rompiendo las olas* (Breaking the Waves, Lars von Trier, 1996). © Zentropa

a otra reacción impulsiva: el pánico a la marcha de Jan da paso a la revuelta como reacción ante la incomprensión de quienes la rodean. Bess está en casa de su madre cuando Dodo llega del trabajo y se encuentra, de repente, con la desaparición de su calendario. La partida de Jan tiene lugar en el exterior, a plena luz del día, desde donde despega el helicóptero. En este amplio espacio, desprovisto de otros elementos, destacan los coches de otras personas que, como Bess, se despiden de los trabajadores. La escena utiliza la iluminación natural, acentuando la tonalidad grisácea del día, que se funde en la puesta en escena con colores neutros y desaturados que oscilan entre el marrón, el *beige* y el negro. Las imágenes tienen un bajo contraste, lo que les confiere un aspecto descolorido. Hay un amplio uso de medios y primeros planos, que varían entre la visión subjetiva y objetiva de la acción, y una ausencia absoluta de planos estáticos, ya que la escena está rodada en su totalidad con cámara en mano. El montaje de esta escena utiliza cortes secos, que intensifican la confusión psicológica de Bess y transmiten una sensación de extrema inquietud. La escena utiliza únicamente sonido diegético y es importante destacar la intensidad creciente de los rotores del helicóptero, que acompañan el pánico de Bess; la partida de Jan adquiere así una especial significación (Figura 1).

La escena del calendario de Bess, en cambio, se desarrolla casi por completo en interiores, en la casa de Bess, donde vive con su madre y Dodo. La puesta en escena muestra una sensación de malestar y falta de armonía, como metáfora de su estado depresivo. La limitada luz natural de la escena que entra por la ventana del salón requiere de una iluminación artificial, que es proporcionada por unas pequeñas lámparas; a pesar de estas, sin embargo, la casa permanece casi a oscuras. Predominan los tonos neutros, como el *beige*, el marrón y el negro, a pesar de algunos elementos rojos, como la lámpara o las flores artificiales del alféizar que destacan en la imagen. Sin embargo, al igual que en la

Figura 2. Fotograma de la escena del calendario de Bess en *Rompiendo las olas* (Breaking the Waves, Lars von Trier, 1996). © Zentropa



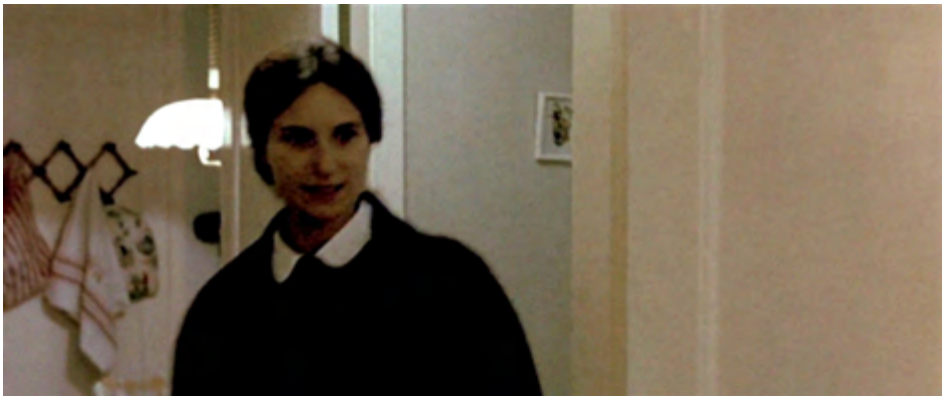
LA APARENTE FALTA DE PREOCUPACIÓN ESTÉTICA PRESENTA EN SU DESNUDEZ EL MUNDO FÍLMICO DE VON TRIER Y ACERCA AL ESPECTADOR A LA FRAGILIDAD HUMANA

escena anterior, esta presenta una baja saturación del color. Los contrastes, por su parte, muestran un mayor equilibrio, a pesar de la escasa claridad de la imagen. La secuencia refuerza tanto la atmósfera claustrofóbica como la falta de confort y color que promueve la dirección artística (Figura 2).

Tanto en la escena de la partida de Jan como en la del calendario de Bess, la austera puesta en escena sugiere autenticidad y es un reflejo de la calidad estética naturalista y documental de la película, en oposición a los fotogramas que introducen cada capítulo mostrando paisajes que presentan colores extremadamente saturados y un alto contraste. La estética documental también resulta evidente en el uso de la luz natural, transmitiendo la idea de un mundo gris y apagado a través de la manipulación de las cualidades de la imagen. Como se observa en la partida de Jan, el día es brumoso, por lo que el propio entorno exterior remite a la neutralidad. Los focos interiores son discretos y acentúan la apariencia realista de lugares como la casa de la madre de Bess o el hospital del pueblo. Los colores están prácticamente desprovistos de saturación y cuentan con matices poco contrastados que, combinados con la falta de definición de la imagen y el exceso de grano, crean un efecto pastel de tonos neutros difuminados que van del marrón al *beige* y el negro. Esto puede verse tanto en las escenas exteriores como en las interiores: en las primeras, las chaquetas *beige* y negras tanto de Jan como de Bess dominan el conjunto y, en las segundas, la chaqueta negra de Dodo destaca en las pálidas y casi vacías paredes *beige* (Figura 3).

La aparente falta de preocupación estética presenta en su desnudez el mundo fílmico de von Trier y acerca al espectador a la fragilidad humana, centrándose por completo en las emociones de los personajes. Los medios y primeros planos transmiten una sensación de encierro, una expresión literal de lo que no es traducible en palabras, sobre todo en las escenas interiores. Por el contrario, la constante variación en los planos de arranque de la escena y el continuo movimiento de la cámara en mano permiten seguir de cerca la actuación de cada personaje, por lo que las acciones de uno llevan a la reacción del otro. Como se observa en am-

Figura 3. Comparación de las escenas de la partida de Jan y el calendario de Bess en *Rompiendo las olas* (Breaking the Waves, Lars von Trier, 1996). © Zentropa



bas escenas, von Trier construye la narración mediante cortes abruptos, y es a través de este cambio entre acción continua y discontinua como se deconstruye constantemente la idea de ilusión. Paradójicamente, ello facilita una mayor inmersión del espectador en el universo emocional de los personajes, especialmente en el de Bess. En la partida de Jan, el *crescendo* creado por el sonido ensordecedor de las hélices se ve bruscamente cortado por la vibrante música que acompaña a cada capítulo. La música contrasta con la intensidad dramática de cada escena y evoca un mundo lejano e incluso prohibido para Bess. La intimidad y dureza estética establecen un nuevo contexto representativo de la depresión al resaltar la humanidad de los personajes, unas cualidades estéticas que ejemplifican cómo von Trier representa su sufrimiento.

ANTICRISTO: LA REPRESENTACIÓN EXPRESIONISTA DE LA DEPRESIÓN

La estética de la depresión en *Anticristo* es sustancialmente diferente de la de *Rompiendo las olas*, y estas diferencias son bastante evidentes en el estilizado «Prólogo», presentado en blanco y negro y a cámara lenta. La primera escena analizada (de 00:06:28 a 00:11:16) se ubica en el primer capítulo, titulado «Duelo», y sigue a la trágica muerte del hijo de She, que está en la cama del hospital psiquiátrico recuperándose del traumático suceso. Su lentitud y dificultades para hablar muestran que está bajo la influencia de fuertes sedantes mientras discute los detalles de su tratamiento con su marido, He, quien subraya su posición de autoridad al decidir que la tratará fuera del hospital. Así, se establecen dos puntos importantes sobre la depresión: el impacto traumático en She, expresado por la quiebra física y mental, y su sentimiento de culpabilidad por lo ocurrido. Esta idea de culpa es llevada al extremo en el relato, especialmente en la segunda escena analizada, que presenta una automutilación (entre 01:27:33 y 01:29:07) durante el cuarto capítulo, «Los tres mendigos». En una cabaña situada en el Edén, donde She había trabajado en su tesis doctoral, He está inconsciente; She coge unas tijeras y se secciona el clítoris, una forma visceral de representar su depresión, transformando la angustia psicológica en dolor físico autoinfligido.

En el hospital, el escenario consiste en una habitación ocupada por una única cama con sábanas blancas y una pequeña mesa de apoyo. El minimalismo de la dirección artística permite destacar los frascos de pastillas, el vaso de agua y el jarrón de flores. La iluminación es artificial, y combina la luz cálida de la lámpara con la fría que proviene del techo. La intensidad de la iluminación realza

Figura 4. Comparación de las escenas de la cama del hospital en *Anticristo* (Antichrist, Lars von Trier, 2009) y la partida de Jan en *Rompiendo las olas* (Breaking the Waves, Lars von Trier, 1996). © Zentropa

el alto contraste de la imagen, así como la elevada saturación de los colores, a diferencia del aspecto apagado de *Rompiendo las olas*. La imagen presenta tonos azules y grises, lo que aporta una apariencia más intensa al color negro que representa la oscuridad de la depresión. La figura 4 contrapone dos escenas de sufrimiento extremo para los personajes femeninos de *Anticristo* y *Rompiendo las olas* y destaca, al yuxtaponerlas, las diferencias en la representación visual de la depresión descrita anteriormente. Puede compararse, así, el dolor de She con la experiencia traumática de Bess al ver partir a su marido (Figura 4). Al igual que en *Rompiendo las olas*, von Trier se centra en las emociones de los personajes, utilizando primeros y medios planos y una cámara en mano. La única excepción se encuentra en el lento y estable plano de seguimiento que muestra los tallos de las plantas en el agua, y que transmite un aura sobrenatural de sufrimiento. Asimismo, los cortes abruptos comprimen la acción limitando nuestra visión de las reacciones emocionales de los personajes. La secuencia final destaca por la superposición de imágenes: las raíces de las plantas se mezclan con la carta y todo ello va acompañado de un sonido grave no diegético, semejante al zumbido, que se impone al ruidoso ambiente diegético de la estancia.

En la escena de la automutilación, el escenario resulta ser el suelo de la cabaña, despojado —al igual que en la escena del hospital— de cualquier elemento decorativo, lo que realza el aspecto vacío del espacio. La iluminación artificial está caracterizada por el predominio de los tonos cálidos y la baja saturación del color. Los *flashbacks* monocromáticos del «Prólogo», que se intercalan con escenas del presente de la película, tienen un alto contraste. Los primeros planos de la expresión de She se intercalan con su acción en un plano recortado. La cámara en mano se mueve intensamente, desenfocando la imagen en múltiples *zooms* de acercamiento y alejamiento; en cambio, los primeros planos a cámara lenta de los *flashbacks* son completamente estables. Reunidos por el montaje,

Figura 5. Fotogramas de la escena de la automultilación en *Anticristo* (Antichrist, Lars von Trier, 2009). © Zentropa

los cortes rápidos y bruscos de la acción caótica del presente contrastan con la lentitud del pasado en blanco y negro, que transmite cierta quietud (Figura 5). El sonido diegético de la escena realza la dureza de algunos objetos, como las tijeras o la madera de la cabaña, e intensifica los gritos del personaje. Sin embargo, es sobre todo el silencio

MÁS QUE UNA REALIDAD FICTICIA, *ANTICRISTO* ES UNA METÁFORA REAL: EL BRILLO DEL COLOR HACE DE ESTE MUNDO UNA FÁBULA PESIMISTA EN LA QUE LA DEPRESIÓN SE EXPRESA LÍRICAMENTE

y, de nuevo, los zumbidos graves que se escuchan como sonido no diegético los que transmiten la atmósfera oscura y abstracta del sufrimiento inherente a la depresión.

Mientras que, en *Rompiendo las olas*, von Trier abordaba la depresión a través del realismo escénico, en *Anticristo* recurre a un tratamiento metafórico y expresionista. Como se ha señalado anteriormente, los objetos colocados en la mesa auxiliar en la escena del hospital evocan los temas centrales del relato: la depresión y la naturaleza. Del mismo modo, la cabaña del Edén donde tiene lugar la automutilación está prácticamente desprovista de objetos, un vacío que, combinado con el alto contraste y la saturación del color, resalta el simbolismo del clímax de la escena. El «Prólogo» de la película destaca por su estilizada imaginería, con el uso de planos fijos en blanco y negro y la ralentización de la imagen, y contrasta con los capítulos siguientes, que muestran rasgos de la estética naturalista adoptada en *Rompiendo las olas*.

El aura depresiva es construida mediante el uso de tonos azules y verdes sumergidos en un espectro negro envolvente. Los colores se presentan bastante saturados, en contraste con el efecto pastel de *Rompiendo las olas*, y evocan una característica expresionista que recuerda a la trilogía de Europa —*El elemento del crimen* (Forbrydelsens element, Lars von Trier, 1984), *Epidemia y Europa* (Lars von Trier, 1991)— o a la miniserie *El reino* (Riget, Lars von Trier, 1994).

Más que una realidad ficticia, *Anticristo* es una metáfora: el uso del color hace de este mundo una fábula pesimista en la que la depresión se expresa líricamente. La fascinación de von Trier por la hipnosis cinematográfica vuelve a ponerse de manifiesto en una importante transición de *Anticristo*: He somete a She a un estado de trance como preparación para el viaje a la cabaña. Esta técnica nos recuerda a películas como *El elemento del crimen*, donde el protagonista está bajo hipnosis, o *Europa*, en la que una voz en *off* «hipnotiza» al protagonista y al público. En *Anticristo*, von Trier recurre a la hipnosis para conducirnos a un mundo que choca con la realidad. Los primeros planos y la cámara en mano expresan la ansiedad del personaje, mientras que las imágenes estáticas saturadas transmiten una sensación onírica, especialmente durante las secuencias a cámara lenta. Esta naturaleza cercana al sueño de la imagen evoca un elemento sensorial del inconsciente; von Trier ha declarado que «soñó» varias imágenes en la película, muchas de las cuales surgieron durante trances chamánicos (von Trier, 2009).

La fluctuación cromática de la escena de la automutilación, en la que tonos cálidos dominados por el marrón y el *beige* mutan hacia el sepia, contrasta con los fríos y grisáceos tonos azules de la escena que transcurre en la cama del hospital. Los *flashbacks* de la escena en la que el niño se cae por la ventana en el «Prólogo» perpetúan el recuerdo de ese suceso con la intensidad del blanco y negro. Esta dualidad cromática impone una sensación de profunda tristeza que acompaña a la narración. Los movimientos irregulares de la cámara en mano, combinados con los desorientadores cortes secos, opciones técnicas adoptadas en *Rompiendo las olas*, reflejan un acercamiento que contrasta con el estilo abstracto de *Anticristo*: la hipnosis de los planos estáticos plasma la depresión como una realidad más allá de lo comprensible.

El humanismo inherente a *Rompiendo las olas*, así como a *Bailando en la oscuridad* (Dancer in the Dark, Lars von Trier, 2000) o incluso *Dogville*, parece ensombrecido en el mundo hostil de *Anticristo*, donde los personajes se convierten en marionetas de su propio destino. La ralentización de la

Figura 6. El pueblo en *Dogville* (Lars von Trier, 2003). © Zentropa

acción rompe el tiempo real de la imagen y obliga al espectador a experimentar el sufrimiento de la muerte del hijo de She en un agonizante *slow motion*. Hay imágenes todavía metafóricas, casi congeladas, que destacan por la luz artificial y los colores muy saturados y contrastados que, combinados con zumbidos, crean una atmósfera deprimente. El sonido de la película hace referencia a la naturaleza y las funciones orgánicas del cuerpo humano, y también a fenómenos terrenales, como el viento o la caída de las bellotas, sonidos que son intensificados a propósito para expresar preocupación y hostilidad. Del mismo modo, los tonos graves transmiten urgencia y ansiedad, otorgando un aura sobrenatural a *Anticristo*.

DOGVILLE: LA ESTÉTICA DE LA ILUSIÓN EN EL ESCENARIO DE LA DEPRESIÓN

Dogville es la primera película de la trilogía incompleta en torno a los EE. UU. como tierra de oportunidades, que también incluye *Manderlay* (Lars von Trier, 2005). Con el personaje femenino principal, Grace, von Trier rompe con el patrón de la protagonista mártir para dar paso a una figura con corazón de oro puesta a prueba en situaciones extremas de abuso, que culminan con su sádica venganza. A lo largo de la narración, Grace aparece como un personaje sacrificado, más bien ingenuo e inocente. Por el contrario, el sádico final vengativo demuestra el placer que Grace encuentra al ver el sufrimiento de otras personas, así como el orgullo de formar parte de una especie de justicia espiritual primigenia. Así, los motivos del sacrificio, la culpa y la experiencia traumática del personaje femenino, como en los relatos anteriores, siguen bien presentes en esta película.

Grace encuentra refugio en el pueblo de Dogville, un espacio irreal, anacrónico y arquetípico representado en forma de escenario teatral. Rodeado de cortinas negras para simular la noche y de telas blancas para el día, se asienta sobre un suelo negro, cuyas zonas están delimitadas por gruesas líneas blancas en sustitución de las paredes, lo que permite al espectador ver todas las acciones (Figura 6). La idea de una comunidad carente de privacidad crea un ambiente claustrofóbico en el que Grace, que había buscado la libertad lejos de los abusos de su padre, se enfrenta a su debilidad psicológica. Su amabilidad y voluntad de ayudar a la comunidad, junto con su actitud de autore-

proche, posponen el abuso psicológico y físico que finalmente le será infligido por parte de la gente aparentemente buena y honesta del pueblo. Así, cuando Grace sea confundida con una criminal, el pueblo se volverá vengativo y se aprovechará de su frágil situación. Esta vulnerabilidad contrasta con la presentada en los relatos de las películas anteriormente analizadas ya que, en *Dogville*, la mujer se resigna a la opresión social.

De este modo, la depresión se expresa mediante la pasividad del personaje como respuesta ante un mundo hostil, como se ve en la primera escena analizada, la que narra la violación de Grace (entre 01:31:58 y 01:36:33) y que forma parte del «Capítulo 6: En el que Dogville enseña los dientes». La protagonista es agredida sexualmente por un conciudadano, Chuck, mientras la policía indaga sobre el paradero de Grace en Dogville. Por miedo a ser arrestada, Grace evita gritar, y su miedo le da a Chuck fuerza y poder. El espacio de acción se compone de pocos objetos relacionados con la habitación, como las camas y la cuna (Figura 7). La segunda escena analizada (entre 02:04:46 y 02:06:44), perteneciente al capítulo 8, representa la depresión del personaje como resultado del sufrimiento físico y mental causado a la protagonista por el maltrato al que la ha sometido la comunidad. La impotencia de Grace se traduce en una rutina de acoso, agresiones sexuales, torturas físicas y psicológicas que culminan en la construcción de un mecanismo antifuga por parte de los habitantes del pueblo, una rueda de hierro con elementos propios de cada uno de ellos, como el timbre de la tienda, las cadenas del jardín o el pequeño collar de hierro del perro. Bajo una clara influencia de Bertolt Brecht, los escenarios de *Dogville* adquieren un aspecto extremadamente teatral en su retrato de un pueblo estadounidense de los años veinte. El mundo físico de esta narración se construye en un estudio, un lugar que es aceptado como normal por los personajes, pero que resulta extraño para el espectador. El mismo escenario sirve de interior y exterior y son las líneas dibujadas en el suelo las que nos proporcionan esta información. Elementos como el perro y las plantas, ambos no racionales, están simplemente dibujados, pero adquieren cierta importancia en determinados momentos del relato. El perro, cuyo

Figura 7. Fotograma de la escena de la violación de Grace en *Dogville* (Lars von Trier, 2003). © Zentropa

nombre es su propio sustantivo común —DOG—, es el que da la alarma cuando Grace llega al pueblo. En un acontecimiento simbólico al final del relato, el animal se convierte en un ser físicamente real, como simbolizando el renacimiento de la propia Grace. La estética de la película nos remite al naturalismo de *Rompiendo las olas*, similar en propósito y concepto pero completamente distinta en términos formales. Despojada de toda espectacularidad cinematográfica, también busca centrar la atención del espectador en los personajes y sus emociones. Mientras que, en *Rompiendo las olas*, la ausencia de *atrezzo* en la puesta en escena realza la interpretación de los actores, *Dogville* lleva este propósito a un extremo más radical. En el mundo interior de Bess, el director encontró una esfera fácilmente adversa que divergía de sus propios ideales; por el contrario, en el pequeño y recóndito mundo de *Dogville* acecha un secreto más grande e inquietante, el del verdadero carácter de los seres humanos, sus perversas inclinaciones y retorcidos pensamientos, ocultos tras muros invisibles. Esta es la gran metáfora visual de *Dogville*. La linealidad dramática característica de *Rompiendo las olas* y *Anticristo* da paso a la ironía y el sarcasmo irreverente de esta narrativa, que nos confronta con la verdadera esencia del ser humano a ojos de von Trier.

En un entorno totalmente controlado, la iluminación artificial se utiliza de forma literal y objetiva: los focos iluminan la acción simulando la luz eléctrica del pueblo o la luz del sol. La gama cromática, que va del marrón al *beige* y el blanco, está ligeramente más contrastada que en *Rompiendo las olas*, pero presenta un mayor equilibrio si se compara con el alto contraste de *Anticristo*. En oposición a los interludios de la primera y los momentos hipnóticos y ralentizados de la segunda, la saturación de imágenes de *Dogville* es baja. De hecho, los capítulos que la componen reflejan la falta de armonización cromática en su tratamiento estético. La cámara en mano alterna entre medios y primeros planos e incluye planos generales con ocasionales acercamientos y alejamientos. La construcción estética y narrativa de la película conduce al espectador a una experiencia sensorial con elementos naturales presentes a través de la manipulación del sonido o de la imagen, como en el caso de la niebla. La influencia del movimiento Dogma 95 sigue siendo evidente en el modo de captar la acción y en el montaje narrativo. El tratamiento estético de la depresión varía específicamente en *Dogville*, pero las mismas experiencias traumáticas, como el dolor físico y el sufrimiento del cuerpo femenino, siguen constituyendo un tema recurrente en la filmografía de Lars von Trier. Es decir, su cine se caracteriza por una tendencia a representar narrativamente una causa o una consecuencia de la depresión, pero con variaciones estéticas. La figura 8 ofrece una comparación entre dos imágenes: por un lado, una de Grace tumbada tras ser violada; por otro, una

Figura 8. Comparación de fotogramas de *Dogville* (Lars von Trier, 2003) y *Anticristo* (Antichrist, Lars von Trier, 2009). © Zentropa

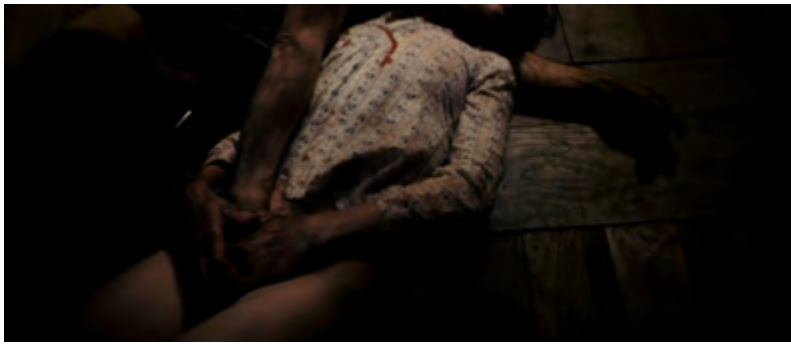


Figura 9. Comparación de fotogramas de *Dogville* (Lars von Trier, 2003) y *Rompiendo las olas* (Breaking the Waves, Lars von Trier, 1996). © Zentropa

de She, también tumbada, momentos antes de amputarse el clítoris en *Anticristo*.

Al igual que en *Rompiendo las olas* y *Anticristo*, los constantes cortes secos del montaje evocan la atracción de Lars von Trier por las emociones de sus personajes, exacerbando la incomodidad emocional y la violencia de las acciones, y subrayando la realidad fragmentada de *Dogville*. La sensación de naturalismo y realismo que proporciona la cámara en mano y el uso del enfoque y el desenfoque coinciden con los principios estéticos de Dogma 95. Puede argumentarse que la cámara refleja la confusión emocional de los personajes a través de la técnica del desenfoque, como se nos muestra en la siguiente comparación de fotogramas: el pánico y la estupefacción de Grace ante las imprevisibles intenciones maléficas de los ciudadanos de *Dogville* contrastan con el momento del primer encuentro sexual entre Bess y Jan en *Rompiendo las olas* (Figura 9).

Como en el caso de la iluminación, el sonido también se utiliza para hacer presentes los elementos no visibles del pueblo. El propósito de la estética realista y naturalista es sin embargo puesto en cuestión cuando se utiliza el sonido no diegético como narración para resaltar la hipocresía de la gente del pueblo. La ambientación de la película se vuelve aún más confusa y perturbadora —con el sonido de los portazos, las bisagras de las puertas o los ladridos del perro— cuando entra en conflicto con las nociones de verdad y mentira que guían las acciones de los personajes en este relato. El espectador se debate entre lo que ve, el sufrimiento de Grace, y lo que oye, una narración que desmonta los valores morales de sus habitantes. La violencia física y emocional gana en impacto con la intensidad de la música clásica. La dicotomía entre lo real y lo imaginado es evidente, pero es la verdad de los hechos y el fiel retrato de una sociedad sádica y depravada lo que acerca al espectador a este mundo. Lars von Trier subvierte su propio pesimismo simplificando gráficamente la representación de la depresión: las líneas que delimitan los espacios son la representación visual de las fronteras de la bondad, la verdad, la explotación o la justicia, cambiantes y adaptables a la comprensión literal y metafórica. La singularidad de *Dogville* radica en su constante alusión a la falsedad del cine gracias a la elección del propio estudio cinematográfico como único escenario para la historia por parte de von Trier.

EL ÍNTIMO ENFOQUE ARTÍSTICO DE LARS VON TRIER SOBRE LA DEPRESIÓN

La transgresora filmografía de von Trier presenta una serie de personajes condenados al ostracismo por la tiranía o la incomprensión del mundo que les rodea, lo que en cierto modo perfila su visión

pesimista del mundo, una representación que toma forma en un discurso nihilista que explora nuevas formas de objetivar lo subjetivo.

Rompiendo las olas abandona la forma expresionista de las películas anteriores e introduce una estética naturalista que responde a la pureza del cine defendida en el Manifiesto Dogma 95 (1995). Este estilo documental presenta en su desnudez el mundo cinematográfico de la narración y resalta las emociones de sus personajes, favoreciendo la improvisación de los actores. Von Trier promueve una noción de descuido técnico al explorar el lado más humano de sus personajes, lo que potencia su fragilidad y consigue acercarlos al espectador. Es, sin embargo, una representación más positiva y quizás más empática por parte del autor. En *Anticristo*, donde los personajes se convierten casi en marionetas del destino ante la hostilidad de su mundo, la representación de la depresión se eleva a un nuevo nivel de pesimismo y, como resultado, depara una de sus obras más oscuras y violentas. *Anticristo* plantea cuestiones metafísicas que desafían nuestra comprensión de la relación entre la enfermedad mental y un universo hostil, y refleja una aparente inadecuación del personaje a las circunstancias socioculturales y al sufrimiento. La estética expresionista, que consiste en el uso de tonos negros, colores saturados e imágenes metafóricas y surrealistas, construye un contexto simbólico para mostrar la propia realidad deprimente de los personajes. Esta estética acerca los rasgos visuales de la trilogía de Europa a los de la serie de televisión *El reino* o incluso a los de sus primeros cortometrajes, *Nocturno* (Nyhterino, Lars von Trier, 1980) e *Imagen de alivio* (Befrielsesbilleder, Lars von Trier, 1982), en los que la sobresaturación y el uso de filtros de color, así como los altos contrastes y las imágenes metafóricas, ensalzan el lirismo de la representación de la depresión. La vuelta al expresionismo de *Anticristo* demuestra una fluctuación en la estética de la depresión a lo largo de la filmografía de von Trier, lo que apoya la idea de que su representación en pantalla está directamente influenciada por la experiencia personal de Lars von Trier con esta. Tanto en *Anticristo* como en *Melancolía*, la acción aparece marcada por escenas de tono naturalista, aunque empapadas de una estética claramente expresionista, un estado híbrido que está presente en sus siguientes películas —*Nymphomaniac: Vol. I* (Lars von Trier, 2013) y *Nymphomaniac: Vol. II* (Lars von Trier, 2013), y más recientemente en *La casa de Jack* (The House that Jack Built, Lars von Trier, 2018)— a pesar de la introducción de nuevos enfoques estilísticos, como las imágenes de archivo o las animaciones digitales. Por tanto, la representación de la depresión en el cine de von Trier se basa en dos estéticas primordiales, que se desarrollan de forma independiente o híbrida. *Dogville* y *Manderlay* destacan por su singularidad estética, la excepción que confirma la regla. En un escenario hipotético, realizado sin divisiones entre espacios ni horizonte, Lars von Trier representa la depresión asumiendo la ilusión del cine, desafiando a los espectadores a sumergirse en la falsedad del mundo fílmico.

LAS AMBIVALENCIAS IDEOLÓGICAS EXPLORADAS EN LAS TRILOGÍAS DE VON TRIER FUNCIONAN NO SOLO COMO REFLEJO DE SUS PROPIOS TRAUMAS, SINO TAMBIÉN COMO INDICADORES DE SU ESTADO EMOCIONAL

Las ambivalencias ideológicas exploradas en las trilogías de von Trier funcionan no solo como reflejo de sus propios traumas, sino también como indicadores de su estado emocional. Los dos polos estéticos de la representación de la depresión ofrecen diferentes interpretaciones del impacto de la enfermedad en el director, como expresión artística personal, y en el espectador, como parte integrante de la experiencia cinematográfica. La estética naturalista ofrece un lado más positivo, un

optimismo por parte del autor que tal vez sugiera esperanza; en cambio, la estética expresionista representa la inevitabilidad del sufrimiento, la vana lucha de la bondad pura que se ve desbordada por la crueldad inherente, el cinismo y la futilidad humana: presenta un retrato oscuro de la existencia del ser humano y una condena de la humanidad.

Lars von Trier, nacido en 1956, es uno de los grandes artistas cuyo trabajo representa en cierto modo una herencia del caos y el sufrimiento provocados por la Segunda Guerra Mundial. Este trágico acontecimiento influyó y dio forma a la visión pesimista del mundo de pintores, escritores y, tal vez de forma más notable, cineastas, cuya obra expresa el impacto social, económico e individual de tales horrores. Von Trier ha mantenido una representación consistente de la depresión a lo largo de su carrera y su enfoque único de la depresión constituye una expresión coherente de su experiencia con la enfermedad que parece reflejar muchos acontecimientos traumáticos de su vida. Esta estrecha relación con la enfermedad mental y la expresión cinematográfica de la depresión hacen de Lars von Trier uno de los directores contemporáneos más relevantes en la estética de la depresión en el cine y en el arte, que destaca por su profundo y visceral análisis de la psique humana. ■

REFERENCIAS

Björkman, S. (2005). *Trier on von Trier*. Londres: Faber & Faber.

Callahan, C. M., Berrios, G. E. (2004). *Reinventing Depression: a History of the Treatment of Depression in Primary Care, 1940-2004*. Oxford: Oxford University Press.

Ehrenberg, A. (2009). *The Weariness of the Self: Diagnosing the History of Depression in the Contemporary age*. Montreal: University of McGill-Queen.

Heath, C. (2011, 19 de septiembre). Lars Attacks! *GQ*. Recuperado de https://www.gq.com/story/lars-von-trier-gq-interview-october-2011?currentPage=1.

Ross, C. (2006). *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Schepelern, P. (2015, 22 de abril). *Lars von Trier temadag*. Copenhague: Kobenhavns Universitet. Recuperado de https://video.ku.dk/video/11501436/lars-von-trier-temadag.

Von Trier, L. (2009, 22 de julio). Comunicación personal.

ESTÉTICA Y DEPRESIÓN EN EL CINE DE LARS VON TRIER

Resumen

La depresión en el cine de Lars von Trier se ha estudiado desde una perspectiva filosófica, centrándose en cuestiones éticas y morales, y desde un punto de vista narrativo a través de una contextualización cultural y social de la enfermedad. Este trabajo pretende analizar cómo von Trier representa la depresión a través de su discurso fílmico. ¿Es posible identificar un patrón específico en su estilo cinematográfico para representar la depresión? ¿Varía su tratamiento en cada película o se mantiene constante a lo largo de su carrera? ¿Podemos suponer que la experiencia personal de Trier con la depresión influye en la estética de sus películas?

Palabras clave

Lars von Trier; Arte y Depresión; Cine y Estética; Naturalismo; Expresionismo.

Autores

Carlos Ruiz Carmona (Barcelona, 1968) es realizador, investigador y profesor. Doctor en Ciencias y Tecnología de las Artes, con especialización en Cine y Audiovisual (documental). Profesor Auxiliar de la Universidad Católica Portuguesa, Escola das Artes do Porto e investigador integrado de CITAR (Centro de Investigación en Ciencia y Tecnología de las Artes), coordina en AIM el grupo Cine, Música, Sonido y Lenguaje. Contacto: ccarmona@porto.ucp.pt.

Marco Pereira Campos (Viseu, 1989) es un cineasta e investigador portugués, licenciado en Lenguas y Culturas Extranjeras por la Escuela de Educación del Politécnico de Oporto, Máster en Imagen y Sonido de la Escuela de Artes de la Universidad Católica Portuguesa de Oporto. Contacto: marcoapereiracampos@gmail.com.

Referencia de este artículo

Ruiz Carmona, C., Pereira Campos, M. (2021). Título. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *32*, 177-192.

AESTHETICS AND DEPRESSION IN LARS VON TRIER'S CINEMA

Abstract

Depression in Lars von Trier's cinema has been studied from a philosophical perspective, focusing on ethical and moral issues, and from a narrative point of view through a cultural and social contextualisation of the disease. This paper explores how von Trier represents depression through his filmic discourse. Is it possible to identify a specific stylistic pattern in his representation of depression? Is his treatment of the theme different in each film or has it remained consistent throughout his career? Can we assume that von Trier's personal experience with depression informs his films' aesthetics?

Key words

Lars von Trier; Art and Depression; Cinema and Aesthetics; Naturalism; Expressionism.

Authors

Carlos Ruiz Carmona is a filmmaker, researcher and professor, with a PhD in Science and Technology of the Arts, specializing in Cinema and Audiovisual (documentary). He is an assistant Professor at Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes do Porto, a researcher for CITAR (Centre for Research in Science and Technology of the Arts), and AIM Coordinator of the group Cinema, Música, Som e Linguagem. Contact: ccarmona@porto.ucp.pt.

Marco Pereira Campos is a Portuguese filmmaker and researcher, with a BA Hons. in Foreign Language and Culture from the School of Education at Politécnico de Oporto, and a Masters in Sound and Image from Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes do Porto. Contact: marcoapereiracampos@gmail.com.

Article reference

Ruiz Carmona, C., Pereira Campos, M. (2021). Título. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *32*, 177-192.

Edita / Published by

associació cinefòrum L'ATALANTE — EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons

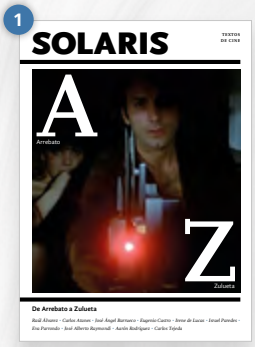
ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

SOLARIS,
Textos de cine

Los secretos que intuimos en el cine que nos fascina sin remedio.

Una publicación sobre CINE y PENSAMIENTO con textos de ensayo, comentario fílmico, análisis textual, filosofía, psicoanálisis, ¡y mucho más!

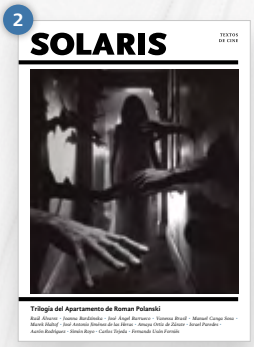
1



De Arrebato a Zulueta

244 páginas, color.
21€ PVP

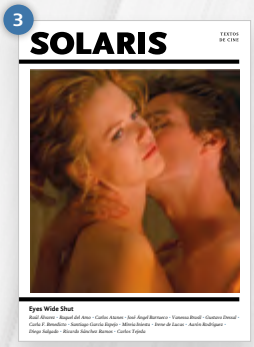
2



Trilogía del Apartamento de Roman Polanski

320 páginas, color.
21€ PVP

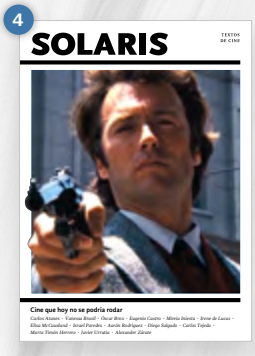
3



Eyes Wide Shut

244 páginas, color.
21€ PVP

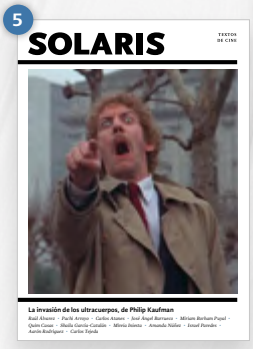
4



Cine que hoy no se podría rodar

244 páginas, color.
21€ PVP

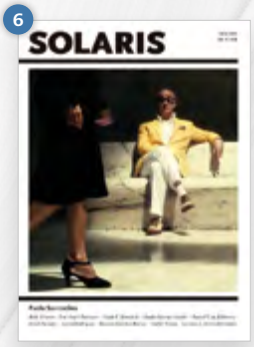
5



La invasión de los ultracuerpos, de Philip Kaufman

216 páginas, color.
21€ PVP

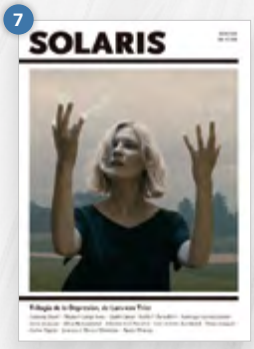
6



Paolo Sorrentino

PRÓXIMAMENTE

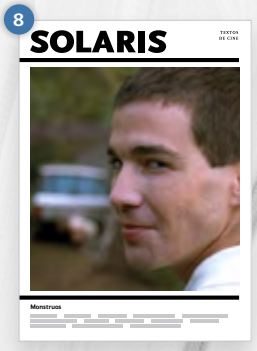
7



Trilogía de la depresión, de Lars von Trier

PRÓXIMAMENTE

8



Monstruos

PRÓXIMAMENTE

Consigue los números que desees en:
www.solaristextosdecine.com *y* ***www.tramaeditorial.es.***

Gastos de envío GRATIS en España.

trama EDITORIAL.ES

SOLARIS

GUÍA DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Recepción y aceptación de originales

Los autores han de certificar que el texto presentado es original e inédito. De no ser así, se comunicará esta circunstancia al Consejo de Redacción en el momento del envío. Salvo excepciones justificadas y por decisión del Consejo de Redacción, no se aceptará bajo ningún concepto que los artículos recibidos incluyan contenido publicado anteriormente en otros soportes. Esto significa que no se aceptarán textos que repitan sin aportar elementos novedosos ideas ya desarrolladas en libros, páginas web, artículos divulgativos o cualquier otro formato escrito u oral, vinculado o no con la esfera académica. En el caso de tesis doctorales se ha de indicar la procedencia de dicho texto en una nota al pie. *L'Atalante* considera que la originalidad es un requisito clave de la actividad académica. En el caso de que este tipo de prácticas se detecten en cualquier momento del proceso de evaluación o de publicación, el Consejo de Redacción se reserva el derecho de retirar el texto en cuestión.

Los artículos seleccionados serán publicados en edición bilingüe (castellano e inglés). Los autores/as de los textos aceptados para su publicación deberán asumir los costes que se deriven de la traducción de su artículo o de la revisión en el caso de facilitar, junto al original, una versión traducida. En todos los casos, y con el fin de garantizar la calidad de las traducciones y la unidad de criterios lingüísticos, el texto deberá pasar por el traductor de confianza de la revista (al que se le abona su servicio por adelantado y a través de Paypal) y el coste derivado de su trabajo será asumido por los autores/as de los artículos.

Formato y maquetación de los textos

A continuación se refiere un extracto de las normas de publicación. Los interesados pueden consultar la versión íntegra en español e inglés, y descargarse una plantilla de presentación de originales en la página web www.revistaatalante.com.

- La extensión de los originales oscilará entre 5000 y 7000 palabras (incluyendo notas, referencias y textos complementarios).
- Los textos deberán enviarse a través de la página web de la revista (www.revistaatalante.com), siempre guardados como archivo .rtf, .odt,o .docx, utilizando la plantilla proporcionada para dicho fin. Los archivos de la declaración del autor (.pdf) y de las imágenes (.psd, .png o .jpg), si las hubiere, deberán subirse a la web como ficheros complementarios (paso 4 del proceso de envío).
- Los textos se presentarán en formato Times New Roman, tamaño 11 y alineación justificada.

GUIDE FOR THE SUBMISSION OF ORIGINAL PAPERS

Receipt and approval of original papers

Authors must certify that the submitted paper is original and unpublished. If it isn't, the Executive Editorial Board must be informed. Except for exceptional cases justified and decided by the Executive Editorial Board, the journal will not accept papers with content previously published in other media. The journal will not accept papers that repeat or reiterate ideas already featured in books, websites, educational texts or any other format. In the case of dissertations, the source of the paper must be properly explained in a footnote. *L'Atalante* believes that originality is a key requirement of academic activity. The Executive Editorial Board reserves the right to retire any text at any given time of the evaluation and publication process because of this reason.

The selected articles will be published in a bilingual edition (Spanish and English). The authors of the texts accepted for publication must pay the costs that result from the translation or proofreading - in the case of providing, along with the original, a translated version - of their article. In all cases, and in order to guarantee the quality of the translations and the unity of linguistic criteria, the text must be translated or proofread by the translator recommended by the journal. His work will be paid in advance and via Paypal by the authors.

Text format and layout

What follows is an excerpt of the publishing guidelines. Those interested in them may visit the complete version in Spanish and English, and download the template for the submission of original papers at the website www.revistaatalante.com.

- The length of the article must be between 5,000 and 7,000 words (including notes, references and complementary texts).
- Articles must be submitted via the website of the journal (www.revistaatalante.com), as an .rtf, .odt or .docx file, using the template provided for this purpose. The files of the author's statement (.pdf) and images (.psd, .png or .jpg), if any, must be uploaded to the web as complementary files (step 4 of the submission process).
- Articles must be formatted in Times New Roman, size 11 and justified.
- The text must be single spaced, with no indentation whatsoever (including at the beginning of the paragraph) and no space between paragraphs.
- The title and subheadings (section titles) must be written in bold.

El interlineado será sencillo, sin sangría en ningún caso (tampoco a principio de párrafo) y sin separación adicional entre párrafos.

El título y los ladillos (los títulos de los epígrafes) se pondrán en negrita.

En el texto no se utilizarán los siguientes recursos propios de los procesadores de textos: tablas, numeración y viñetas, columnas, hipervínculos, cuadros de texto, etc. Cualquier enumeración se hará manualmente.

L'Atalante no ofrece remuneración alguna por la colaboraciones publicadas.

Con el fin de facilitar el cumplimiento de estas normas, todos los materiales necesarios están disponibles para su descarga en el apartado de Documentos para autores de la página web de la revista.

In the text, the following word processor functions must not be used: tables, bullets and numbering, columns, hyperlinks, footnotes, text boxes, etc.; any numbering must be handwritten.

L'Atalante does not offer any compensation for the published articles.

In order to facilitate compliance with these rules, all required materials are available for download at the Documents for Authors section of the journal's website.

EDITA

associació cinefòrum
L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES