

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



**LAS ACTRICES EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS
CUARENTA**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Carmen Rodríguez Fuentes

Bajo la dirección del Doctor:

Emilio García Fernández

Madrid, 2001

ISBN: 84-669-2224-5

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD I

LAS ACTRICES EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS CUARENTA

TESIS DOCTORAL

MADRID 2001

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD I

TESIS DOCTORAL

Realizada por CARMEN RODRÍGUEZ FUENTES
Bajo la dirección del Doctor D. Emilio C. García Fernández

AGRADECIMIENTOS

La realización de esta tesis doctoral ha resultado ser un estudio concienzudo e interesante pero que, también ha supuesto mucho trabajo y esfuerzo, robando tiempo al tiempo. Tras casi seis años de trabajo, por fin ha llegado ese momento tan deseado de escribir la última página de esta investigación. Justo es el agradecer las ayudas recibidas para la consecución de esta tesis doctoral, tanto familiares -mi esposo estuvo a mi lado apuntando correcciones al texto-, como profesionales. En estas últimas me detendré especialmente en la figura de mi director de tesis, Emilio C. García Fernández, sin cuya dirección habría sido imposible llevar a buen fin dicha tesis. Mi suerte ha sido tenerle siempre que le he necesitado, ha sido un apoyo continuo del que nunca me sentiré lo suficientemente agradecida. Por otro lado agradecer también a aquellos funcionarios que hicieron más fácil mi tarea: los de la Biblioteca Nacional, en especial a M^a Dolores Rodríguez Fuentes, Paloma López Martín y Ana Carril García; los de la Filmoteca Española -Margarita Lobo y Trini del Río- que fueron tan extremadamente amables en todo momento conmigo y por último los del sótano segundo del Ministerio de Cultura -principalmente Ángel-.

Punto y aparte para aquellas actrices que aceptaron la invitación de una entrevista: Maruchi Fresno, Susana Canales y Maruja Asquerino.

Todos ellos son parte de esta tesis doctoral y presente está mi más eterno agradecimiento.

| | |
|--|------------|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| CAPÍTULO I. EL CINE ESPAÑOL DE LOS CUARENTA. | 5 |
| 1. El cine español de los años cuarenta. | 5 |
| 1.1 Primer objetivo social de los cuarenta: la reconstrucción del país. | 6 |
| 1.2. Una nueva política cinematográfica | 8 |
| 1.3. Reconstrucción de la industria cinematográfica. | 10 |
| 1.3.1. La producción. | 16 |
| 1.3.2. Cine de directores, cine de géneros..... | 32 |
| 1.3.3. Actores principales y secundarios..... | 34 |
| 1.3.4. La Distribución. | 40 |
| 1.3.5. La Exhibición. | 41 |
| 1.3.6. El equipamiento industrial. | 42 |
| 1.4. Punto y final. | 43 |
| CAPÍTULO II. EL CINE Y LA CENSURA | 45 |
| 1. La censura | 45 |
| 1.1. ¿Qué es la censura?. | 45 |
| 1.2. ¿Cuándo y por qué aparece?..... | 47 |
| 2. La censura cinematográfica en los años cuarenta..... | 50 |
| 2.1. Aplicaciones legales. | 50 |
| 2.1.1. Censura religiosa. | 55 |
| 2.1.2. Censura moral..... | 57 |
| 2.1.3. Censura social..... | 63 |
| 2.1.4. Censura política. | 64 |
| 2.2. Autocensura..... | 66 |
| CAPÍTULO III. LA CRÍTICA Y EL CINE. | 69 |
| 1. La crítica. | 69 |
| 1.1. ¿Qué es la crítica?..... | 69 |
| 1.2. ¿Por qué existe la crítica? | 72 |
| 1.3. ¿Es necesaria la crítica?..... | 72 |
| 1.4. El público y la crítica..... | 73 |
| 2. ¿Crítica o censura?..... | 74 |
| 3. Diferentes caminos que toma la crítica en los años cuarenta. | 76 |
| 3.1. Lo que dicen los críticos del momento. | 76 |
| 3.2. Exaltación del cine español. | 77 |
| 3.3. Consejos sobre cómo debe ser el cine que se haga en España..... | 84 |
| 3.4. Otros críticos. | 90 |
| 4. Valoración de nuestras estrellas. | 93 |
| 5. Premios..... | 104 |
| CAPÍTULO IV. LA ESTRELLA, CREACIÓN Y SIGNIFICADO | 109 |
| 1. Introducción. | 109 |
| 2. Concepto de actor..... | 111 |
| 2.1 Escuela de actores. | 119 |

| | |
|---|-----|
| 3. Concepto de estrella..... | 124 |
| 3.1 La estrella donde nace..... | 124 |
| 3.2. La estrella en el cine español..... | 134 |
| 3.3. El divismo..... | 136 |
| 3.4. La vampiresa..... | 144 |
| 3.5. El galán..... | 147 |
| 3.6. Parejas ideales..... | 149 |
| 3.7. Dificultades para llegar a estrella..... | 151 |
| 3.7.1. Concurso futuras estrellas..... | 153 |
| 3.7.2. Secundarios..... | 154 |
| 3.7.3. Extras..... | 154 |
| 3.8. El director y la estrella..... | 159 |
| 4. Comercio de autógrafos..... | 165 |
| 5. Índice de popularidad..... | 166 |
| 6. Relación con otros campos..... | 176 |
| 6.1. Cine y Teatro..... | 176 |
| 6.1.1. El teatro, su definición..... | 178 |
| 6.1.2. Diferencias y afinidades entre el teatro y el cine..... | 179 |
| 6.1.3. Pugna teatro-cine..... | 181 |
| 6.1.4. Artistas que colaboran tanto con el teatro como con el cine..... | 183 |
| 6.2. Cine y sociedad..... | 187 |
| 6.4. Cine y toros..... | 198 |
| 6.4.1. Sangre española..... | 198 |
| 6.4.2. El mundo taurino es cinematográfico..... | 201 |
| 6.4.2.1. El tema taurino, el ideal..... | 202 |
| 6.4.2.2. Película ideal, no española..... | 204 |
| 6.4.2.3. Manolete..... | 207 |
| 6.4.2.4. Currito de la Cruz..... | 208 |
| 6.4.3 El cine busca a los toreros para obtener más realismo..... | 210 |
| 6.4.3.1. Toreros actores..... | 210 |
| 6.4.3.2. Mario Cabré..... | 211 |
| 6.4.4. Los actores quieren ser toreros..... | 212 |
| 6.5. Cine y moda..... | 213 |
| 6.5.1. La moda, y su papel en la sociedad..... | 213 |
| 6.5.1.1 Un poco de historia..... | 215 |
| 6.5.2. El cine y la moda..... | 218 |
| 6.5.2.1 El cine modelador de moda..... | 218 |
| 6.5.2.2 Estilo de mujer..... | 219 |
| 6.5.2.3 Vestuario..... | 220 |
| 6.5.3. El cine de los cuarenta revaloriza épocas anteriores..... | 221 |
| 6.6. Cine y publicidad..... | 221 |
| 6.7. Relaciones de la estrella con la prensa..... | 226 |

CAPÍTULO V. LAS ACTRICES EN LAS DÉCADAS ANTERIORES..... 229

| | |
|-----------------------------------|-----|
| 1. Un poco de historia..... | 229 |
| 1.1. Década de los años diez..... | 229 |
| 1.2. Década de los veinte..... | 233 |
| 1.3. Década de los treinta..... | 235 |
| 1.3.1. Actrices o estrellas..... | 236 |
| 1.3.2. Estrellas..... | 237 |
| 1.3.2.1. Raquel Meller..... | 238 |
| 1.3.2.2. Carmen Viance..... | 240 |
| 1.3.2.3. Imperio Argentina..... | 244 |

CAPÍTULO VI. CINE Y FOLCLORE 249

| | |
|---|-----|
| 1. La españolada..... | 249 |
| 1.1. Origen del concepto..... | 249 |
| 1.2. Como se extiende..... | 250 |
| 1.3. ¿Quién la aplaude?..... | 251 |
| 1.4. ¿Quién la critica?..... | 253 |
| 2. Concepto del folclore..... | 255 |
| 2.1. La copla, nacimiento y desarrollo..... | 255 |
| 2.2. El cine y el folclore..... | 260 |
| 2.3. El interés de lo folclórico fuera de nuestras fronteras..... | 262 |
| 3. Artistas, cómicas y estrellas..... | 264 |
| 3.1. Definición de estos tres conceptos..... | 264 |
| 3.2. Imperio Argentina, modelo de estrella..... | 266 |
| 4. Las folclóricas antes de los años cuarenta..... | 267 |
| 4.1. Cine folclórico del momento..... | 267 |
| 4.2. Cine folclórico y público..... | 269 |
| 4.3. Cine folclórico y crítica..... | 269 |
| 4.4. Las folclóricas que hacen cine..... | 270 |
| 5. Las folclóricas en los años cuarenta..... | 274 |
| 5.1. La folclórica, tipo de mujer en la vida real y en la pantalla..... | 274 |
| 5.2. Cine folclórico y público..... | 278 |
| 5.3. Cine folclórico y crítica..... | 279 |
| 5.4. Pastora Imperio..... | 282 |
| 5.5. Imperio Argentina..... | 283 |
| 5.6. Concha Piquer..... | 285 |
| 5.7. Juanita Reina..... | 290 |
| 5.8. Estrellita Castro..... | 293 |
| 5.9. Antoñita Colomé..... | 296 |
| 5.10. Nati Mistral..... | 300 |
| 5.11. Lola Flores..... | 302 |
| 5.12. Carmen Sevilla, Paquita Rico y Marujita Díaz..... | 304 |

CAPÍTULO VII. IMPERIO ARGENTINA..... 307

| | |
|------------------------------------|-----|
| 1. Biografía..... | 307 |
| 2. Personalidad de la actriz..... | 307 |
| 3. Inicios de su carrera..... | 309 |
| 4. El teatro como escuela..... | 309 |
| 5. Relación con la productora..... | 310 |
| 6. Relación con otros actores..... | 312 |
| 7. Relación director-estrella..... | 313 |
| 8. Relación con el público..... | 314 |
| 9. Películas..... | 316 |
| 10. Valoración de la crítica..... | 320 |

| | |
|---|------------|
| 11. El cine de la década de los cuarenta..... | 321 |
| CAPÍTULO VIII. AMPARITO RIVELLES..... | 323 |
| 1. Biografía..... | 323 |
| 2. Personalidad de la actriz..... | 324 |
| 3. Inicios de su carrera..... | 327 |
| 4. El teatro como escuela..... | 329 |
| 5. Relación con la productora..... | 330 |
| 6. Relación con otros actores..... | 333 |
| 7. Relación director-estrella..... | 334 |
| 8. Relación con el público..... | 335 |
| 9. Películas..... | 336 |
| 10. Valoración de la crítica..... | 351 |
| 11. El cine de la década de los cuarenta..... | 352 |
| CAPÍTULO IX. ANA MARISCAL..... | 353 |
| 1. Biografía..... | 353 |
| 2. Personalidad de la actriz..... | 354 |
| 3. Inicios de su carrera..... | 359 |
| 4. El teatro como escuela..... | 360 |
| 5. Relación con la productora..... | 364 |
| 6. Relación con otros actores..... | 366 |
| 7. Relación director-estrella..... | 367 |
| 8. Relación con el público..... | 369 |
| 9. Películas..... | 370 |
| 10. Valoración de la crítica..... | 379 |
| 11. El cine de la década de los cuarenta..... | 381 |
| CAPÍTULO X. CONCHITA MONTES..... | 383 |
| 1. Biografía..... | 383 |
| 2. Personalidad de la actriz..... | 383 |
| 3. Inicios de su carrera..... | 388 |

| | |
|---|------------|
| 4. El teatro como escuela..... | 390 |
| 5. Relación con la productora..... | 391 |
| 6. Relación con otros actores..... | 393 |
| 7. Relación director-estrella..... | 393 |
| 8. Relación con el público..... | 396 |
| 9. Películas..... | 396 |
| 10. Valoración de la crítica..... | 405 |
| CAPÍTULO XI. CONCHITA MONTENEGRO..... | 407 |
| 1. Biografía..... | 407 |
| 2. Personalidad de la actriz..... | 408 |
| 3. Inicios de su carrera..... | 409 |
| 4. El teatro como escuela..... | 411 |
| 5. Relación con la productora..... | 412 |
| 6. Relación con otros actores..... | 414 |
| 7. Relación director-estrella..... | 415 |
| 8. Relación con el público..... | 418 |
| 9. Películas..... | 418 |
| 10. Valoración de la crítica..... | 426 |
| 11. El cine de la década de los cuarenta..... | 427 |
| CAPÍTULO XII. MARUCHI FRESNO..... | 429 |
| 1. Biografía..... | 429 |
| 2. Personalidad de la actriz..... | 430 |
| 3. Inicios de su carrera..... | 434 |
| 4. El teatro como escuela..... | 435 |
| 5. Relación con la productora..... | 437 |
| 6. Relación con otros actores..... | 439 |
| 7. Relación director-estrella..... | 440 |
| 8. Relación con el público..... | 444 |
| 9. Películas..... | 444 |

| | |
|---|------------|
| 10. Valoración de la crítica..... | 447 |
| 11. El cine de la década de los cuarenta..... | 449 |
| CAPÍTULO XIII. JOSITA HERNÁN..... | 453 |
| 1. Biografía..... | 453 |
| 2. Personalidad de la actriz..... | 453 |
| 3. Inicios de su carrera..... | 458 |
| 4. El teatro como escuela..... | 460 |
| 5. Relación con la productora..... | 462 |
| 6. Relación con otros actores..... | 463 |
| 7. Relación director-estrella..... | 464 |
| 8. Relación con el público..... | 466 |
| 9. Películas..... | 467 |
| 10. Valoración de la crítica..... | 471 |
| CAPÍTULO XIV. AURORA BAUTISTA..... | 473 |
| 1. Biografía..... | 473 |
| 2. Personalidad de la actriz..... | 474 |
| 3. Inicios de su carrera..... | 476 |
| 4. El teatro como escuela..... | 478 |
| 5. Relación con la productora..... | 480 |
| 6. Relación con otros actores..... | 482 |
| 7. Relación director-estrella..... | 483 |
| 8. Relación con el público..... | 483 |
| 9. Películas..... | 483 |
| 10. Valoración de la crítica..... | 485 |
| CAPÍTULO XV. OTRAS ACTRICES DE LOS CUARENTA..... | 487 |
| 1. Mary Delgado..... | 487 |
| 2. Mary Carrillo..... | 490 |
| 3. Sara Montiel..... | 492 |
| 4. Mercedes Vecino..... | 496 |

| | |
|---|------------|
| 5. Mery Martín..... | 499 |
| 6. Luchy Soto..... | 502 |
| 7. Lina Yegros..... | 504 |
| 8. Isabel de Pomés..... | 506 |
| 9. Blanca de Silos..... | 508 |
| 10. Alicia Romay..... | 509 |
| 11. Rosita Yarza..... | 511 |
| 12. Maruja Asquerino..... | 513 |
| 13. Pastora Peña..... | 515 |
| 14. María Fernanda Ladrón de Guevara..... | 515 |
| 15. Marta Santaolalla..... | 516 |
| 16. Trayectorias de menor impacto social..... | 517 |
| 17. Algunas actrices que son más que secundarias..... | 519 |
| CAPÍTULO XVI. LOS PAPELES DE LA MUJER EN EL CINE | 521 |
| 1. La sociedad y el cine..... | 521 |
| 2. Los papeles de la mujer en el cine..... | 522 |
| CONCLUSIONES | 539 |
| BIBLIOGRAFIA GENERAL..... | 543 |
| BIBLIOGRAFÍA SOBRE CINE..... | 545 |
| HEMEROGRAFÍA..... | 549 |
| PELÍCULAS Y EXPEDIENTES ADMINISTRATIVOS..... | 551 |

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación surge tras nuestro deseo de conocer mejor el cine de nuestra postguerra. El cine de los cuarenta ha sido durante décadas olvidado, silenciado, visto tan solo como el producto de diseño de un régimen autárquico y dictatorial, que buscó en el cine su mejor arma de propaganda para sus consignas políticas. Sin embargo, a pesar de la censura, de la protección y del intervencionismo del Estado, existían verdaderos profesionales, artistas y técnicos que luchaban por hacer un cine aceptable con los pocos medios que tenían a su alcance. Los años cuarenta son años de precariedad económica del país debido a la guerra civil, y también es etapa de inicios, de ilusiones por crear algo nuevo, aunque fuese con pocos medios. La industria cinematográfica, que en la década anterior empezó a dar algunos síntomas de buena salud, tras la guerra lo perdió todo, lo que supuso empezar de nuevo, conseguir crear un cine netamente español. Para conseguir este objetivo hubo que crear una industria que sustentara al cine, de ahí que se promoviese por parte del Estado una serie de disposiciones que fomentaran la producción de películas bajo su atenta mirada. Aparte de los promulgados Estatales, existe una inquietud en seguir los pasos que marca Hollywood industrialmente, de ahí la creación de estrellas para nuestro consumo y disfrute personal, sin salir de nuestras fronteras.

Mucho hay que hablar sobre este cine y desde otra perspectiva diferente a la hasta ahora utilizada. Yo me centraré en el star-system femenino español. Primero porque existió y se consolidó realmente en esta década. Segundo porque ya es tiempo de que se valore a estas mujeres que fueron estrellas y, en la mayoría de los casos, grandes actrices. Y tercero, por reconocer también la labor social de estas figuras.

Al querer conocer el sistema de estrellas español de los años cuarenta, nos encontramos con que, a pesar de que el país vive una etapa militarista y de que el hombre pesa más en la sociedad que el nuevo régimen desea instaurar -no en vano, los actores disponen de muchos más papeles que las actrices para poder intervenir en una película y además se desea hacer un cine dirigido al varón-, es mayor el número de estrellas femeninas que masculinas y, por ello, nuestra investigación se centra en conocer a fondo estas estrellas femeninas. Y, para ello,

la necesidad de hacer un estudio de todo aquello que engloba su entorno: sociedad, arte, cultura, deporte, costumbres, modas, etc.

Los años cuarenta aún no han sido ampliamente estudiados y la labor de estas mujeres tampoco ha sido reconocida en su justa medida. Intuitivamente nos acercamos a conocer los papeles que desempeñaron en su generación o etapa cinematográfica, y poco a poco descubrimos un gran mundo muy interesante y sorprendente.

La industria cinematográfica estadounidense es la que ilumina a las demás indicando el camino. Esta industria en ese momento basa sus cimientos en el sistema de estrellas, o star-system. Las estrellas tienen una gran importancia para la industria, pero su influencia no queda sólo aquí, sino que socialmente hacen una labor muy considerable. El estrellato es un reflejo de un tipo de mujer moderna con el que sueñan muchas jóvenes; supondrá una dependencia del público hacia las salas de cine, pero también es la vía de escape que muchas mujeres ven hacia una vida independiente.

Para adentrarnos en el sistema de estrellas del cine español consideramos fundamental conocer el concepto de estrella de una forma global. El fenómeno de la estrella aparece en Hollywood, por lo que nos vemos obligados a continuas referencias a su cine, principalmente en el capítulo cuarto en el que se define a la estrella. El cine español desde el punto de vista de la estrella se desarrolla con un retraso de veinte años por detrás del estadounidense. Una vez que se establece el cine sonoro y comienza a despegar un poco la industria cinematográfica, aparece la primera gran estrella del firmamento cinematográfico español. Estamos hablando de una mujer, Imperio Argentina. En España, sin embargo, en la década de los treinta las estrellas aparecen de forma inesperada la mayoría de las veces. Porque aún no existe por parte de las productoras un claro y consciente interés de antemano para fabricar estrellas. El esplendor que comenzaba a ganar nuestra industria cinematográfica a final de los treinta, quedó truncado con la guerra civil española. La década de los cuarenta comienza como un renacer, acaba de terminar una guerra y toda la sociedad sufre sus consecuencias; el cine también está dañado, con estudios y material destruidos, técnicos y artistas emigrados, etc. Hay que empezar de nuevo y el cine español busca la estela del estadounidense, su estructura, su concepción y el brillo de sus estrellas cinematográficas.

Al terminar la década de los cuarenta y con la llegada de nuevos aires renovadores cargados de neorrealismo, se cierne un mal futuro para nuestras estrellas. Muchas desaparecen del mundo cinematográfico, y otras tantas pasan a desempeñar papeles secundarios.

Para poder llegar a conocer en profundidad el papel de estas mujeres primero nos hemos adentrado, cinematográficamente hablando, en esta etapa de la historia -valiéndonos de una amplia bibliografía general-, conociendo el cine que se hacía -valiéndonos de una bibliografía del cine de la época-, y recurriendo a otras fuentes como son las mismas películas, los informes de producción de éstas, una amplísima hemerografía que abarca tanto a revistas especializadas en cine como otras de interés general publicadas en estos años; carteles de publicidad cinematográfica de esta etapa, entrevistando a actrices que trabajaron en esos años, leyendo y estudiando todo aquello que caía en nuestras manos sobre estos años de posguerra.

En esa amplia bibliografía hemos tomado datos para adentrarnos y situarnos históricamente en el momento en que se produce ese cine, pero sin mucha extensión por no ser éste el objeto de estudio de este trabajo.

Con respecto a la bibliografía del cine de esta etapa de nuestra historia, apenas hay estudios de las estrellas de los cuarenta. Los que hay van más dirigidos a la labor que desempeñan algunos directores de cine; pero en general encontramos poco material para una época tan interesante y tan denostada en tantas ocasiones.

He realizado un estudio de las revistas de esta década, tanto las de gran tirada de cine como las culturales que abarcan otros temas, como el teatro o la literatura. De todas ellas, aquellos números cuya publicación corresponde a los años cuarenta.

Otras fuentes que hemos utilizado han sido el visionado exhaustivo de películas en las que intervienen estas actrices. En total han sido unas doscientas películas.

Los informes de producción de las películas que se encuentran en el sótano del Ministerio. Algunos informes de incalculable importancia faltaban del depósito por pérdidas o préstamos a personas o instituciones que no lo han devuelto aún al Archivo, como es el caso de los expedientes de *Raza*, *El escándalo* o *Locura de amor*. Algunos expedientes de producción de las películas

están muy completos, en ellos se encuentran generalmente estos documentos: licencias de exhibición, licencias de doblaje, cartones de rodaje, informes de después de la proyección pertenecientes a las Delegaciones Provinciales, ficha técnica y artística, los metros y rollos de que consta la película, fecha de comienzo y de terminación de la película, presupuesto y retribuciones, informe de censura, informe del avance de la película, informe de inspección de rodaje, guión literario, gacetilla para la prensa, etc., en otros informes tan sólo aparece el permiso de rodaje. Dentro de las limitaciones existentes, sobre todo por la desaparición de documentos, los datos recogidos los hemos utilizado buenamente en beneficio del mejor desarrollo de esta investigación.

Los carteles propagandísticos que hemos estudiado corresponden a todas las películas estudiadas y alguno más. En total han sido alrededor de unos doscientos carteles.

Tras un estudio bibliográfico y hemerográfico se ha tomado como fuente principal las películas donde intervienen nuestras estrellas. Consideramos que ha sido un número suficiente y razonable de cintas como para llegar a las conclusiones a que hemos llegado y que al final de este trabajo aparecen. También es verdad que habríamos visto más si hubiésemos podido tener acceso a otras películas -la filмотeca o no las conserva o las está reparando en ese momento- a otras películas. Hago un inciso para, desde aquí, hacer un llamamiento a productoras, distribuidoras o particulares que posean copias. Éstas son de una importancia capital para nuestro legado cultural y por ello es necesaria su conservación y su difusión. De aquí el llamamiento para que hagan llegar esas copias a la Filмотeca Nacional, ya que ésta, desde hace poco, desempeña una labor de recuperación muy estimable.

Y por último, entrevistamos a las actrices como fuente más directa de aquellos años. Muchas no escucharon la llamada, disculparemos su falta de fe en los investigadores. A otras -Maruchi Fresno, Susana Canales, Maruja Asquerino-, insisto en mi agradecimiento por el tiempo dedicado y su amabilidad. Otras, por motivos de salud, no me pudieron recibir, como era el caso de Josita Hernán. En general a todas, muchas gracias.

Capítulo I. EL CINE ESPAÑOL DE LOS CUARENTA.

1. El cine español de los años cuarenta.

Son muchas las cuestiones que se pueden plantear a la hora de abordar una síntesis de esta década del cine español. En nuestro ánimo está referirnos solamente a aquellas cuestiones que ayuden a comprender el lugar que ocuparon las actrices de cine en el proceso creativo e industrial de la producción de la época.

Salvo en publicaciones que recogieron en sus páginas las líneas generales de la España de la postguerra desde perspectivas históricas, políticas, económicas, culturales y sociales, en algunas publicaciones se destacó la presencia social del cine, actores y actrices; en otras publicaciones se abordaron algunas semblanzas biográficas¹; y, por último, algunos textos se refirieron a la trayectoria artística de una actriz² con ocasión de algún homenaje particular. Podemos decir que pocas veces se ha hablado de las actrices con una dimensión integradora, intentado reflejar su lugar y protagonismo dentro de la industria cinematográfica española.

Pocas son las historias que se detienen a analizar el trabajo del cuadro artístico de las películas españolas de los cuarenta. Quizá uno de los pocos autores³ que han hablado con más detenimiento de los actores y actrices del cine español sea Emilio García Fernández⁴, quien en sus trabajos ha intentado despejar territorios para que otros investigadores o estudiosos pudiésemos profundizar más selectivamente.

¹ En la Editorial Astros de Madrid aparece publicada en 1943 la semblanza biográfica de varios de los rostros cinematográficos más populares de los años cuarenta. En breves folletos hablan de su carrera actores como Armando Calvo, Antonio Casal, Estrellita Castro, Rafael Durán, María Fernanda Ladrón de Guevara, Ana Mariscal, José Nieto, Julio Peña, Luis Prendes, Roberto Rey y Amparo Rivelles.

² Sobre los actores de este momento encontramos otros textos de Aurora Bautista (1992), Armando Calvo (1945), José Crespo (1986,1995), Rafael Durán (1944), Fernando Fernán-Gómez (1981, 1984, 1985, 1990, 1993), José Isbert (1969, 1984), José Luis López Vázquez (1988,1989), Manuel Luna (1942), Alfredo Mayo (1942), Sara Montiel (1944, 1971), José Nieto (1944), Francisco Rabal (1985, 1992, 1994), Fernando Rey (1986, 1992, 1995) y Amparo Rivelles (1990), además del trabajo de Carlos Aguilar y Jaume Genover (*Las estrellas de nuestro cine*. Madrid Alianza Editorial. 1996) y los textos de Manuel Román (*Los cómicos*. Barcelona. Royal Books. 1995. Vols. I, II y III).

³ Román Gubern, Juan Miguel Company, Santos Zunzunegui o Daniel Pineda Novo.

⁴ Nos referimos a los textos que dedica a los actores y actrices del cine español en su obra *Historia ilustrada del cine español* (Madrid. Planeta. 1985) y a la obra colectiva *Memoria viva del cine español* (Madrid. Academia de las Artes y la Ciencias Cinematográficas de España. 1998).

Más allá, pues, de estas consideraciones generales, creemos oportuno apuntar algunos aspectos que permitan comprender mejor el texto que desarrollamos en los capítulos siguientes, entendiendo que no es objeto de nuestro estudio ir más allá de lo que aquí exponemos.

1.1 Primer objetivo social de los cuarenta: la reconstrucción del país.

Sin duda, tras el fin de la Guerra Civil, los españoles se encontraron con un grave problema: el país no estaba en condiciones de mantener unas mínimas condiciones de habitabilidad. Se hacía necesario, inevitablemente, levantar al país de la ruina en la que había quedado tras el conflicto.

Los años cuarenta fueron, sin duda unos años difíciles. La mente y el espíritu del ciudadano de a pie habían quedado marcados y, por ello, no sólo había que levantar físicamente las ciudades y los campos españoles, sino que también, y con más fuerza, se debía revitalizar al español dolido y desengañado. Los vencedores mostraron siempre su orgullo, al tiempo que los vencidos no tenían muy claro cómo afrontar su inmediato futuro. Un aparente espacio de convivencia surgía ante todos los españoles; pero no todos estaban de acuerdo con la propuesta: mientras unos mostraban su fidelidad, otros comprendían la necesidad de supervivencia.

Así pues, en aquel momento el país comienza a recuperarse con la reconstrucción de los espacios urbanos al tiempo que los arados roturan el suelo de los campos. Poco a poco se asume la postura autárquica que adopta el Gobierno, una decisión que supone vivir en la estrechez, dependiendo de los cupones de las cartillas de racionamiento, sobre un modelo económico obligado por el aislamiento internacional en el que vivirá España durante unos largos años.

La España de los años cuarenta vive sumida en una constante preocupación: evitar el hambre como sea. De ahí que los innumerables problemas que vivían los habitantes de zonas rurales se proyecten sobre la vida cotidiana de las grandes ciudades. Aquellos dependen del trueque, del intercambio de los pocos bienes de que disponen; los que han decidido vivir hacinados en las estrechas y oscuras calles del centro de las ciudades no saben cómo podrán llegar hasta el día siguiente.

Con todo esto, junto con la imagen social que se proyecta sobre España y que atiende a estas razones fundamentales, cabe señalar que la actitud política concentra otros intereses que, sorprendentemente, resultan antagónicos en sí mismos. Por un lado se entendió la supervivencia del país a partir del control de todos los sectores económicos. De entrada, la administración franquista retiene militarizada a una buena porción de la posible mano de obra: cuatro quintas de soldados permanecieron en los cuarteles por si era necesario su servicio ⁵. Por otro, se aprecia un estancamiento del sector agrícola, una lentísima evolución del sector servicios y una evidente mejora del sector industrial; también, y consecuentemente, un aumento de la inflación, una pérdida de la producción (debido a las horas que había que guardar cola para el racionamiento). Como señala Manuel Jesús González, *“en estos años de hambruna, la política económica cambió bienestar a corto plazo por industrialización. En vez de importar alimentos se gastaban las exiguas divisas conseguidas en un ambicioso, aunque contradictorio, esfuerzo industrializador”* ⁶. Estas iniciativas e intereses generaron, inevitablemente, una economía sumergida que dio origen a actuaciones generalizadas que fueron perseguidas por situarse al margen de la ley (estraperlo, mercado negro, contrabando...). Hay que recordar que había que pedir permiso tanto para el desplazamiento de personas –el salvoconducto- como para las mercancías –que tenían que pagar unas tasas municipales que incrementaban el costo de las mismas-.

En igual medida, cabe valorar hasta qué punto el intercambio de productos con los mercados extranjeros permitió un desarrollo de ciertos sectores, y cómo el racionamiento de divisas favoreció o perjudicó la consolidación del marco empresarial.

En líneas generales, se puede decir que el ciudadano español en la década de los cuarenta no mantiene unos niveles mínimos de bienestar y que, debido a la inestabilidad generalizada, las decisiones políticas de industrialización del país se vieron superadas por un proceso de agrarización evidente ⁷. Estas circunstancias,

⁵ Cfr. González, Jesús Manuel: *“La economía española (1939-1959)”*, en Anes, Gonzalo (Ed.): *Historia económica de España. Siglos XIX-XX*. Barcelona. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. 1999. Págs. 631-36.

⁶ Idem, pág. 638. La creación del Instituto Nacional de Industria en 1941, no vino a mejorar la situación; más bien burocratizó el sector económico generando toda una serie de actuaciones de favoritismo personal y político que deterioró su imagen entre el sector agrícola e industrial.

⁷ Idem. Págs. 650-53.

de alguna manera, deben ser tenidas en cuenta a la hora de estudiar el cine español de esta década: la consolidación de una industria (infraestructura, producción, equipos técnico y artístico), la importación y exportación de películas, la comercialización de películas en el mercado interior y la recepción de las mismas por el público de la época.

1.2. Una nueva política cinematográfica ⁸.

Hemos de apuntar que la preocupación cinematográfica del gobierno de Franco se engloba, en primera instancia, dentro de los medios de “difusión”. Su importancia quizás viene refrendada por todo el complejo entramado legal que se elabora pensando tanto en su control como en el impulso de su industria.

La orientación que debe seguir el cine español se establece con anterioridad al fin de la Guerra Civil. El Jefe Nacional de Cinematografía, Manuel Augusto García Viñolas manifestaba, a mediados de 1938, la visión cinematográfica que se tiene desde el Estado:

“La labor del Estado no es de limitación sino de ordenación. El Estado no puede monopolizar, sino favorecer, y nunca tampoco podrá ser productor con las características que mueven a la empresa privada: el afán de lucro. Su producción oficial tiene fines concretos: el documental, de índole política, y el noticiario, de noticia política también. El control no sería lo bastante para ello; hay que producir. Y el Estado Nacional sindicalista creará premios con el fin de estimular y depurar nuestra producción. El artista gozará de la mayor libertad dentro de las normas sindicales. La producción nacional procurará retenerlo, pero por sus propios medios, por sus posibilidades, por el ofrecimiento. El artista disfrutará de libertad para incorporarse a una empresa. Esta justa e imprescindible libertad proporcionará estímulo a nuestra obra. Nos auxiliaremos del personal extranjero, cubriendo de una manera mínima aquello que no pueden cumplir los elementos nacionales; y en

⁸ Deseamos indicar que para elaborar estos epígrafes sobre el cine español de los cuarenta hemos seguido los textos del historiador Emilio C. García Fernández, así como otros artículos y conferencias inéditas impartidas en estos últimos años. Agradecemos la amabilidad que ha tenido al facilitarnos unos cuadros estadísticos inéditos y otras informaciones fruto de su dilatada trayectoria investigadora sobre el cine español.

tanto esto no perjudique nuestra política de desarrollo de la producción nacional.

El doblaje será obligatorio para todos los films que entren en nuestro territorio. Motiva esta exigencia la extensión de nuestro idioma e intereses muy importantes. Sin embargo se reservará a algunos locales de proyección el derecho a ser representados estos films en su idioma original. De esta manera conciliamos la defensa a nuestro idioma y salvamos la belleza de algunos films que reclaman el ser representados precisamente en el idioma en que fueron obtenidos.

La censura será comprensiva, pero auténtica, conforme a toda la espiritualidad puesta en el Alzamiento. Cuidaremos la censura gramatical, por la purificación del idioma. Crearemos la censura de argumentos -por vez primera- y evitaremos así los perjuicios que otra censura supone para los films ya realizados, y evitaremos también una producción excesiva y peligrosa de films sobre nuestra guerra. (...)

La Cinematografía del Estado producirá Documentales, como medio de difusión y de propaganda. (...) Atenderemos a los dos grandes aspectos del Cinema: el aspecto formativo y el informativo. Para ello fijamos un sistema de producción a base de la noticia y el documento. Orientamos exclusivamente nuestra obra hacia un fin de interés nacional y ello distinguirá la producción del Estado de la producción de empresa, que tiene otros fines, lícitos, que cumplir.”⁹.

El prolijo aparato legal que se genera desde enero de 1937 hasta octubre de 1948 se complica en sí mismo con las sucesivas derogaciones de textos ya promulgados y reestructuraciones de los organigramas ministeriales de los que va dependiendo sucesivamente la Prensa y Propaganda del Estado. Con esta legislación se intenta organizar todo el aparato administrativo, se busca *”una intervención celosa y constante del Estado en orden a la educación política y moral de los españoles, como exigencia que surge de nuestra guerra y de la*

⁹ Declaraciones efectuadas a Felipe Adán en “Radio y Cinema”, n° 4, 15-5-38.

Revolución Nacional” (tal y como se leía en el preámbulo de la Orden de 15 de julio de 1939) y se establecen las medidas de fomento del cine español¹⁰.

Es así como ya en 1940 se produce una “*censura de los planes industriales de la empresas; la censura de guiones; la censura de las películas ya rodadas,*”¹¹ como ésta se aplica en 1943 a partir de la clasificación de películas que suponía una gratificación que recibían los productores españoles a través de las licencias de importación -las películas *non gratas* simplemente se quedaban sin material virgen para ser rodadas- y como la “*exaltación de valores raciales o de enseñanza de nuestros principios morales y políticos*” es gratificada con el “Interés Nacional” y, además, tenía rango de “preferente” en su exhibición nacional -una obligación para los exhibidores-¹². Como señala González Ballesteros¹³ la censura “*recae en estos años sobre las películas de contenido político y aquellas que rozan la moral sexual*”.

Así pues, estas líneas confirman la claridad que el Estado parecía tener en materia cinematográfica, a partir de este conjunto de textos legales que delimitarán el espacio ideológico y económico, o lo que es lo mismo, la vida industrial del cine español. Si en un principio se pensó en que estas medidas iban a favorecer al cine español, muy pronto se pudo comprobar que quienes se situaban al frente de la producción encontraron muchas puertas abiertas, las cuales le van a permitir aventurarse en una estructura económica favorecedora de aventuras personales de escasa eficacia para la industria en general, pero efectivas hacia la posición personal.

1.3. Reconstrucción de la industria cinematográfica.

Desde mediados de 1938, se leen en las páginas de las revistas especializadas numerosas “sugerencias” ofrecidas por firmas muy diversas, con el deseo de que el cine español que tiene que surgir tras la guerra se abra a nuevos horizontes y tenga presente los “defectos” de la producción habida hasta la fecha,

¹⁰ Se pueden ampliar más estos datos en Vallés Copeiro del Villar, Antonio: *Historia de la política de fomento del cine español*. Valencia. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. 1992.

¹¹ Cfr. González Ballesteros, T.: *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*. Madrid. Editorial Complutense. 1981. Pág. 131.

¹² Resulta esclarecedor cómo se van recogiendo estas disposiciones en la prensa especializada de la época (“Primer Plano”, “Radio y Cinema”, “Cámara”, etc.).

¹³ Ídem. Pág. 157.

pues, como también otros muchos señalan, hasta 1939-1940 no ha habido cine en España ¹⁴.

El joven director Antonio Román, señala que

“Ante esta inminencia (se refiere al fin de la guerra) es de enorme interés insistir mucho con sugerencias que encaucen el porvenir de nuestro cinema por derroteros más altos y más dignos que los que hasta el momento ha seguido. (...)

Se impone ante todo crear argumentos pensados expresamente para el cine, y huir de las adaptaciones teatrales. (...)

Conviene tener presente el saber alternar en la producción películas ligeras e intrascendentes con las que aborden valientemente un asunto palpitante y hondo. (...)

Recomendamos pues a los cineastas, abandonen un poco la idea fija del lucro, e intenten en cambio obras de positivo mérito, que si lo consiguen, el resto lo tendrán por añadidura.

Hay que hacer un cinema racial, espejo de nuestras preocupaciones y problemas. Un cinema netamente español, para nosotros y para los de más allá de nuestras fronteras. Un cinema, en fin, que pueda concurrir y ganar premios en certámenes internacionales; como la Patria Grande que hombro con hombro vamos a aupar lo requiere.” ¹⁵.

El resultado de la guerra civil provoca reacciones determinantes entre los miembros de la industria cinematográfica. Todos aquellos que habían simpatizado con la causa republicana entienden que poco hueco les queda en la reconstrucción

¹⁴ A este respecto resulta interesante el texto que publica “Radiocinema” (nº 30; 15-6-1939) de la Conferencia sobre cine titulada “Cinematografía Nacional” que ofreció Antonio de Obregón, Secretario del Departamento Nacional de Cinematografía, en Radio Nacional de Madrid. Con anterioridad había dicho José Sanz y Díaz en su artículo “Hacia un Cinema Nacional” (“Radio y Cinema”, nº 7; 30-6-1938) que: “El cine español no fue mejor en la ante-guerra, porque muchas de aquellas producciones eran ensayos pelicularos, y nuestros filmes han de ser arte de afirmaciones rotundas, basadas modularmente en nuestra especial idiosincrasia, en nuestro ambiente, paisaje, psicología, costumbres, ritos y leyendas. Alma, naturaleza y folklore en una palabra. Debe ser la expresión genuina de nuestro carácter heroico y religioso, generoso y soñador, exponiendo sobre el lienzo de plata nuestra Historia y nuestros valores morales. Nada de españoladas, ni de tergiversaciones, ni de costumbrismo huero y sin meollo. Nuestro Cinema ha de ser la expresión y justificación artística de la gloriosa Raza española. Hay que filmar valores totales y situaciones plenas, escenarios naturales y procesos psicológicos humanos, huyendo como el diablo, de todo lo fácil y todo lo huero. Los cucos, los amanerados y los tontos no deben tener cabida en el Nuevo Estado”.

¹⁵ Román, Antonio: “Cuando en España se vuelva a hacer cinema”, en “Radiocinema”, nº 9; 30-7-1938.

del cine español, por lo que deciden emigrar hacia otros países, especialmente americanos, con el fin de iniciar una nueva vida y trabajar, si le es posible, en la cinematografía local.

No hay duda de que son numerosos los exiliados y, con ellos, los sectores que se ven afectados¹⁶. No obstante, en España se quedan importantes nombres veteranos, otros más jóvenes y nuevas promesas, sobre los que indiscutiblemente se va a construir el aparato industrial del nuevo régimen¹⁷.

El primer paso que da la industria va a ser recuperar todos aquellos proyectos inacabados y, al mismo tiempo, dar entrada de nuevo en las salas a los éxitos que dominaron la pantalla antes de la contienda. Así junto con la reposición de sonados títulos como *Morena Clara* (1936) o *La verbena de la Paloma* (1934), se exhiben nuevas películas de Francisco Elías (*María de la O*, 1936) y Eduardo García Maroto (*Los cuatro robinsones*, 1939). No obstante, la expectación en este sentido, está en la mente de todos; nadie sabe por dónde caminará el cine español, si recuperará su etapa floreciente o, por el contrario, pasará a depender de la postura caritativa de las multinacionales norteamericanas, siempre dispuestas a echar una mano con tal de abrir nuevas puertas y conquistar el mercado.

El “sentido nacional de nuestra cinematografía” lo va a dejar muy claro Manuel Augusto García Viñolas en su *Manifiesto a la cinematografía española. Breve noticia de su situación actual y análisis de alguna esperanza*¹⁸. El Jefe de los Servicios de Cinematografía escribe que:

“ (...) por primera vez tenemos fe en la renovación de la Cinematografía española (...) creemos en la renovación total de España. (...) Pues la Cinematografía de un pueblo ha sido siempre la más clara expresión de la vida que ese pueblo hace. Y es acaso por esto que nos sentimos todos aludidos en el cine nacional y reaccionamos ante sus torpezas como afectados personalmente. (...)

Hoy, acuciados por la prisa que cada tarde nos impone la competencia extranjera, algunos hombres fustigan con su crítica nuestro cine,

¹⁶ Cfr. Gubern, Román: *Cine español en el exilio (1936-1939)*. Barcelona. Lumen. 1976.

¹⁷ Cfr. García Fernández, Emilio C.: *Cine español: una propuesta didáctica*. Barcelona. Cilhe. 1992.

¹⁸ Este “Manifiesto” va a aparecer en los primeros cinco números (1940) de la revista “Primer Plano”, y reunido en su conjunto en el *Índice cinematográfico de España. Para guía y orientación de productores, distribuidores y empresarios*. Madrid. 1941.

pidiéndole holguras de tono universal. Olvidan éstos que no puede improvisarse una cultura cinematográfica colectiva. (...)”.

Más adelante indica que las causas fundamentales del atraso del cine español se encuentran en la empresa privada, en la Administración y en “el temperamento español”. Dice que “*cada temporada se formaban empresas productoras de una sola película*” y que se trabajaba sin coordinación: todo se hacía de prisa y corriendo.

“Cada película española es todavía un campo abierto a la improvisación. (...) Hoy sabemos que no es posible improvisar una industria. Por desconocer esta verdad no es todavía cosa hecha nuestro cine después de cuarenta y cinco años de cine; por no tener montado el sistema que no puede trampear con ese golpecito cariñoso que nos da en la espalda la simpatía española”. (...)

*Aun cuando nos parezca elemental, la experiencia me aconseja decir que lo primero que ha de procurar un Estado en política cinematográfica es poder disponer de una buena cinematografía; de forjar, por así decirlo, esta lanza de su expresión, a base de dotar la industria y adelantar con créditos alegres la marcha lenta del esfuerzo privado. Por eso es torpe entretenerse ahora en reclamar que nuestro cine sea “español” o deje de serlo cuando todavía no tenemos hecho **nuestro cine**, o, mejor aún, nuestro clima cinematográfico. “Lo español” vendrá luego, inexorablemente; hoy nos urge “lo bueno” con apremio mayor”. (...)*

Y es ahora cuando por primera vez se detiene la mirada oficial en el cine y se adivina que, pese a todas las vacilaciones que la propia normalidad exige, la intervención oficial en la industria cinematográfica va siendo un hecho positivo. (...)

Pocos oficios exigen, como el cine, la unidad de un criterio rector que sepa regular totalmente sus actividades sensibles. Sería funesto tratar al cine en su aspecto económico con criterio aislado de su misión política, especialmente hoy en que todo lo que no es economía política es política económica. Puede ser grave considerar al cine como a una industria más, una fabricación, cuando existen en él tantos elementos sensibles que llegan a tocar el espíritu de las gentes. (...)

Sobre la “necesidad y límite de las subvenciones” apunta, entre otras cosas, que *“la penuria, la casi paralización en que vivía nuestro cine cuando llegamos a él con una mirada inédita para conocer sus problemas, hacía necesaria la intervención oficial en forma de ayuda directa y cifrada que animase con créditos, e incluso con subvenciones, la cansada naturaleza de nuestra producción. Pero esta misión, por no ser un sistema permanente, necesita de otra simultánea: la búsqueda por todos los lugares del mundo de las posibilidades de entrada que tenga la Cinematografía española”*. Una mirada a otros mercados es, pues, uno de los objetivos que también se proponen desde el Estado.

No podemos, en esta breve introducción, olvidarnos de la presencia de la Iglesia. En su importante trabajo, Juan Antonio Martínez Bretón¹⁹ señala 1945 como el año más importante en las relaciones Iglesia-Estado, porque el Fuero de los Españoles recoge que *“Nadie será molestado por sus creencias religiosas ni el ejercicio privado de su culto. No se permitirán otras ceremonias ni manifestaciones externas que las de la Religión Católica”*. En el nuevo gobierno de Franco, que surge tras la promulgación de esta carta constitucional, se aprecia un evidente interés por abandonar las posiciones ideológicas promovidas desde la Falange a favor de un acercamiento paulatino a Iglesia, como referente más adecuado para preservar los valores que se pretendían en la sociedad de la época. La posición del Jefe del Estado quedará justificada un año más tarde en las Cortes (14 de mayo de 1946) cuando diga que *“El Estado perfecto para nosotros es el Estado Católico. No nos basta que un pueblo sea cristiano para que se cumplan los preceptos de una moral de este orden: son necesarias las leyes que mantengan el principio y que corrijan el abuso”*. Este ideario le irá abriendo las puertas del exterior hasta llegar al Concordato que firma con la Santa Sede en 1953.

No obstante, la posición de la Iglesia en los órganos de censura arranca de 1940, aunque su papel preponderante lo conseguirá con la Orden de 23 de noviembre de 1942, que es la que reorganiza los organismos de censura. Su privilegiada posición se concreta en el veto eclesiástico en muchas decisiones.

En palabras de Martínez-Bretón, la confianza Iglesia-Estado es total desde el primer momento, avalando la primera la “legitimidad” del cine español. No obstante, *“la Iglesia siempre mantuvo una actitud expectante. Una cosa es que se*

¹⁹ Martínez-Bretón, Juan Antonio: *Influencia de la Iglesia católica en la cinematografía española*. Madrid. Eurofarma. 1987. Págs. 23 y ss.

apoyen las iniciativas censoras de la política del Estado, y otras, hacer acto de sumisión a las mismas”²⁰. *Escuadrilla* (1941), *Raza* (1941) y hasta *El escándalo* (1943) confirmaron esta postura. Sólo el caso de *Rojo y negro* (1942) enfrentó a las dos partes, pues mientras el Estado prohibía y destruía la película, la revista “Ecclesia” (de Acción Católica) la consideró muy interesante.

El mismo autor indica que, este caminar bien avenido sufre un gran altercado con el estreno de la película italiana *El rey se divierte* (1943), de Mario Bonnard, en la que, como recoge “Ecclesia”, todo es “*vicio y ofende la moral cristiana, además que desdice altamente del periodo de reconstrucción espiritual por el que atraviesa nuestra Patria. No debe verse*”. La polémica generalizada se vio avivada por cartas pastorales de algunos representantes de la Iglesia. Esta situación llegará años más tarde a confirmar la disparidad de criterios que existen entre ambos. El estreno de *La fe* (1947), de Rafael Gil, y, especialmente, el de *Gilda* (1947), de Charles Vidor, dieron pie a todo tipo de textos y cartas pastorales.

La Iglesia, además de estar presente en estos órganos de censura, ejerció por su parte, y a través de distintos medios, un servicio de orientación sobre los espectáculos en general y el cine en particular. Todo arranca de la revista mariana “Estrella del Mar” que en 1928 emitía una clasificación en las siguientes categorías:

Blanca: Moralidad intachable. Para todos.

Azul: Algunos inconvenientes. Para jóvenes.

Rosa: Para personas formadas.

Roja: Inmoralidad de forma. Peligrosa para todos.

Verde: Inmoralidad de forma. Pornográfica.

Negra: Impía, atentatoria contra la religión. Rechazable en absoluto.

El C.E.F.I. (Contra el Film Inmoral) adoptó inmediatamente la anterior clasificación, aunque tras la Guerra Civil modificaría la tabla de colores, dejándola en:

Blanca: Para todos.

Azul: Para jóvenes y mayores.

²⁰ Idem, Pags. 29 y 32.

Rosa: Sólo para mayores.

Grana: Peligrosa.

El C.E.F.I. desaparece dejando paso, en cuanto al mantenimiento de las clasificaciones, al S.I.P.E. (Servicio Informativo de Publicaciones y Espectáculos). Son años en que también está presente “Filmor” un servicio de los Padres de Familia. Estos dos medios muy pronto plantean grandes desconciertos en la sociedad que los sigue, por la disparidad de criterios en sus valoraciones. Finalmente todo se unifica en 1945, y es la Junta Técnica de Acción Católica quien decide implantar una nueva escala de valores:

1. Para todos.
2. Para jóvenes y mayores.
3. Para mayores.
4. Peligrosa.

Esta escala terminará consolidándose al final de los años cuarenta, hasta que el 17 de febrero de 1950 la Dirección Central de Acción Católica aprueba las “Instrucciones y Normas para la Censura Moral de Espectáculos”, configurando una nueva calificación:

1. Todos, incluso niños.
2. Jóvenes.
3. Mayores.
- 3R. Mayores, con reparos.
4. Gravemente peligrosa.

A partir de la fecha, el “para” desaparece porque suponía una recomendación, dejando este nuevo criterio el enfoque de orientación.

1.3.1. La producción²¹.

Joaquín Romero-Marchent, director de *Radio y Cinema*, señaló en el primer número de la revista, y de cuyos interrogantes van a salir una larga lista de artículos que tendrán su complemento en colaboraciones muy diversas, que:

²¹ Tomamos como punto de partida el trabajo inédito del historiador Emilio C. García Fernández presentado en dos sesiones en el VI Curso de Postgrado en Historia y Estética de la Cinematografía bajo el título “*El cine español de los cuarenta*” (Valladolid. Abril de 1997). Agradecemos, una vez más sus aportaciones, resultados y sugerencias.

“(…) El buen cantante, el buen actor, el buen autor, el buen fotógrafo, pueden ser materias cinematográficas precisamente por sus profesiones; pero son sus profesiones, precisamente, las que nos obligan a darles un sentido cinematográfico del que carecen.

Para esta misión educadora precisamos tres elementos esenciales: dirección, laboratorio y sonido. Y como suma de todo ello: Dinero. Capitalistas que vengan a la industria a algo más que a ganar dinero. Y que lo ganen, en buena hora, construyendo la industria sobre sólidas bases del arte y del buen gusto. En pie, capitalistas auténticamente capitalistas y auténticamente españoles. Capitalistas de España para España y para su Imperio.

*¿Los tenemos? ¿Hay necesidad de crearlos? ¿Contamos con estrellas? ¿Tenemos escenaristas? ¿Disponemos de conjuntos? ¿Existe un sentido nacional del cinema en España?*²².

La posición inicial que adoptan las productoras puede estar reflejada en algunos de los textos que Cifesa recoge en su “*Noticiero Cifesa*”, folleto elaborado para difundir sus producciones. Entre otras cosas rechaza “la incompatibilidad del teatro con el cine” -aspecto que muchos profesionales y críticos de la época señalan como problemático en nuestro cine-, pues entiende que la adaptación no implica “teatralización”, esto es, que el cine se sujete al estatismo de la puesta en escena teatral. No obstante, se lamenta de que los muchos autores que escriben “*argumentos, asuntos, y hasta trazan guiones no se cuidan, de manera especial que las imágenes han de expresar a través del tema cinematográfico el desarrollo de una acción, a fin de que el diálogo sea lo más breve posible, no siembre la confusión y quiebre el ritmo de la película*”. Por eso justifica que se recurra a la adaptación de novelas y obras de teatro “*al no encontrar los directores y productores los argumentos realizables, por falta de psicología, carácter y vida en los personajes*”, adaptación y no copia dado que estas fuentes que “*aisladamente consideradas en su origen, no son adecuadas a la producción cinematográfica*” deben “*ser sometidas antes al aligeramiento, al retoque, a la ampliación, a la adaptación en una palabra*”.

²² “Radio y Cinema”, nº 1, 30-5-38.

También hace mención a otros problemas que marcaban la dinámica industrial y comercial del cine español:

a) La influencia y presencia extranjera

“nuestra producción (...) llevará el sello de lo español, sí; pero irá vestida con los gallardetes de un entusiasmo y de un optimismo que hasta ahora no pudimos libremente expresar porque lo sofocaban, lo retenían la molicie y el veneno del extranjerismo adormecedor de nuestros músculos y nuestro ingenio”;

b) La situación económica del país

“El régimen de autarquía económica impone, y nosotros aceptamos como buenos españoles, el máximo esfuerzo. Es decir, que si la cinematografía española va a gozar de mayores cuidados y vigilancias por parte del Estado, la producción ha de cuidarse en la elección de temas y ejecución técnica, que Cifesa ni escatimó nunca ni regateará ahora que su esfuerzo cuenta con la garantía del Estado” (...) pero como la buena voluntad no nos falta y la recta intención nos guía, tenemos la seguridad de acertar al elegir y realizar films que respondan al sentimiento español; exentos, desde luego, de toda chabacanería, frivolidad y garrulería, a que muchas veces estuvo sujeto el cine español para contrarrestar, llegando así al alma popular, los snobismos y dislocaciones tan propias de las producciones extranjeras”;

c) La “españolidad” del cine producido en España

“La falsa interpretación, rayana casi siempre en lo ridículo, de los asuntos españoles hechos por cineastas extranjeros dio lugar a la ”españolada” cinematográfica. La desvirtuación de tipos y costumbres llega las más de las veces a lo inverosímil. (...) No queremos decir con esto que nuestro cinema vaya a ser una cosa local, chabacana y menguada, nada de eso; pero sí que nuestras películas, ya sean inspiradas en novelas, comedias, dramas, sainetes o escritas exprofeso, lleven la nota propia, local, que sea como el regusto y signo de su españolidad”.

Por otro lado, define los caminos por donde quieren llevar a sus producciones -y por extensión por donde debe ir toda la producción del cine español-:

El caudal de nuestra gloriosa historia, la riqueza incomparable de nuestra literatura clásica y contemporánea, el valioso tesoro folklórico de nuestras canciones populares y la singular e inagotable cantera de nuestras costumbres y modos de vida, son los motivos acuciadores a la vez que anchos y dilatados caminales por donde llevamos y hemos de seguir llevando toda nuestra producción. Conocedores de la naturaleza de nuestro país, rica en incomparables lugares, paisajes varios y encantadores, monumentos y perspectivas plenas de recuerdos, color y poesía, ella es el adecuado escenario de nuestros films españoles y originales siempre.(...) producimos y produciremos películas substantivamente españolas que abarquen múltiples aspectos, recojan diversidad de matices y enfoquen debidamente los asuntos que brinda nuestro vario temperamento racial, así como nuestra constitución geográfica y política, sabiendo que para conquistar el título de productores nacionales, hay que salvar los obstáculos que ofrece el camino, con la seguridad de que aún llegando al logro de una amplia y jugosa producción nuestra, ni habremos abarcado la total variedad de temas y fisionomías, ni mucho menos podremos haberlos realizado con aquella perfección que los propios asuntos cinematografiados españoles reclaman para sí y es nuestra más legítima y humana aspiración. Pero poseerán todos los recursos del cine y toda la posible inteligencia de que es capaz el no menguado ingenio español”²³.

Lo que sí queda muy claro es que, en estos primeros años de la década de los cuarenta, cuando se obliga (Orden de 10 de diciembre de 1941) a proyectar siete días de cine español por cada seis semanas de películas extranjeras, en el preámbulo de la citada Orden se lee que “*Los laudables esfuerzos que vienen realizando las empresas productoras no se corresponde con sus resultados prácticos, por el complejo de las circunstancias que hacen difícil la explotación*

²³ Consúltese la sección “Primer Plano” del folleto *Noticario Cifesa* publicado entre 1936 y 1939.

de nuestras películas. Aliviadas estas dificultades, es de esperar que esta industria alcance rápidamente el grado de esplendor que le corresponde”, reforzando la posibilidad de presencia del cine español con la obligatoriedad de completar el programa de cada una de las sesiones con una película corta nacional de las llamadas de complemento.

La inversión que en los años cuarenta se hace en el cine deviene del apoyo del Estado, pues las productoras encontraron en las licencias de importación y en los créditos y premios sindicales, el banco más asequible para sus negocios. Nos encontramos que, lejos de importarle los resultados comerciales de su película, su objetivo prioritario era el abordar temas que resultaran atractivos para la Junta de Clasificación correspondiente, pues de las licencias obtenidas dependía el "negocio" que ellos pudieran hacer con las películas extranjeras, que eran las que mayor demanda tenían en la exhibición, y por lo tanto las que más dinero dejaban en las salas. Resultaba evidente que la cuota de pantalla poco importaba; con la norma establecida, a los empresarios de la época les permitía acallar las voces que reclamaban una mayor defensa del cine patrio, como ocurriera dos décadas antes. El trabajar pensando en las licencias de importación lleva a una proliferación indiscriminada de empresas de producción, muchas de vida efímera, y levantar el edificio de la industria del cine español sobre pilares poco sólidos.

Nada mejor para conocer la evolución de la producción en esta década, que reflejar los datos que nos orienten en su explicación ²⁴:

| <i>Año</i> | <i>1939</i> | <i>1940</i> | <i>1941</i> | <i>1942</i> | <i>1943</i> | <i>1944</i> | <i>1945</i> | <i>1946</i> | <i>1947</i> | <i>1948</i> | <i>1949</i> |
|---------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| Largos | 10 | 24 | 31 | 52 | 49 | 34 | 32 | 38 | 49 | 44 | 36 |
| Cortos | 26 | 18 | 46 | 187 | 139 | 132 | 100 | 123 | 129 | 158 | 94 |

En este volumen de producción, podemos contemplar algunos datos parciales que pueden aclarar mejor la influencias de la política de fomento diseñada por el Estado.

²⁴ Los cuadros que se recogen en este epígrafe han sido elaborados por Emilio C. García Fernández.

En primer lugar los *largometrajes premiados* por el Sindicato Nacional del Espectáculo (cuadro 1) y los *cortometrajes* (cuadro 2) (con asterisco aquellos títulos que también fueron declarados de “Interés Nacional”). De estos datos se extrae unos resultados muy concretos: que entre 1939 y 1949 se produjeron 399 películas largas y 1152 cortometrajes, y que en el periodo que va de 1942 a 1949, de las 334 películas producidas, se acogieron al crédito cinematográfico 200, con un importe total de 108.735.294 millones (ver cuadro siguiente).

| Años | Películas acogidas | Importe créditos |
|-------|--------------------|------------------|
| 1942 | 11 | 2.635.359 |
| 1943 | 5 | 2.596.342 |
| 1944 | 14 | 6.328.849 |
| 1945 | 20 | 6.589.959 |
| 1946 | 34 | 9.885.280 |
| 1947 | 47 | 26.447.910 |
| 1948 | 38 | 30.333.395 |
| 1949 | 31 | 23.918.200 |
| Total | 200 | 108.735.294 |

CUADRO 1

| | | |
|------|---|---|
| 1941 | Escuadrilla Fortunato Raza | P. Asociados S.A. P.B. Films Consejo de la Hispanidad |
| 1942 | Boda en el infierno Goyescas Huella de luz Intriga La aldea maldita La rueda de la vida Un marido a precio fijo Viaje sin destino | Hércules Films U.I.Americana Cifesa Tomás Botas-Hércules Films Manuel del Castillo Suevia Films Cifesa Cifesa |
| 1943 | Doce lunas de miel Dora, la espía El abanderado El escándalo Fiebre Forja de almas La casa de la lluvia Orosia Una herencia en París | H. Artis Films Safe Suevia Films Ballesteros Ufisa Lais S.A. Hércules Films Iberia Films Hércules Films |
| 1944 | El clavo* El fantasma y doña Juanita* Eugenia de Montijo* Inés de Castro* Lola Montes* | Cifesa Cifesa CEA-Manuel del Castillo Edic. Cinematográficas Faro Alhambra |
| 1945 | Bambú* Domingo de carnaval El destino se disculpa* El obstáculo Espronceda Garbancito de la Mancha* Los últimos de Filipinas* Tierra sedienta* | Suevia Films Edgar Neville Ballesteros E.C. Kinefón E.C. Kinefón Balet y Blay CEA-Alhambra Films Goya Producciones |
| 1946 | Aquel viejo molino* El crimen de la calle Bordadores La pródiga* Misión blanca* Un drama nuevo* | Emisora Films Manuel del Castillo Suevia Films Colonial Aje Producciones Orduña |
| 1947 | Botón de ancla* Confidencia Don Quijote de la Mancha* La Fe* Mariona Rebull* Nada Noche sin cielo* Reina Santa* | Suevia Films Peña Films Cifesa Suevia Films Edgar Neville A. Campa-Morán Prod. Horizonte Films Suevia Films |
| 1948 | Don Juan de Serrallonga En un rincón de España La calle sin sol Las aguas bajan negras Locura de amor | Pecsa Films Emisora Films Suevia Films Colonial Aje Cifesa |
| 1949 | La niña Luzmela Mi adorado Juan Neutralidad Una mujer cualquiera | Pecsa Films Emisora Films Valencia Films Suevia Films |

CUADRO 2

| | | |
|------|--|---|
| 1941 | Verbena | Ufisa |
| 1942 | Fandangillo Madrid, castillo famoso Molde de héroe Vidrio artístico | Cepicsa Arturo Pérez Camarero Cine-Bética CEA Producciones |
| 1943 | Alicante Civilón y el pirata aguarrás Don Cleque de los monos Fallas en Valencia La locomotora Santa Fe Rutas nuevas | Ultra Films Chamartín (Dibujos animados) Chamartín (Dibujos animados) Cifesa Producción Ernesto González Ernesto González |
| 1944 | Academia Isabel la Católica Algodón en España Arcos de la Frontera El arroz Creando riqueza* Desde Bermeo a El Abra Maragatos Museo naval Oasis Tiros y pistolas Yeguas y potros | NO-DO Ministerio de Agricultura NO-DO Cifesa S.N.I.A.C.E. NO-DO Cifesa Cifesa NO-DO Hermic Films Cifesa |
| 1945 | La circulación de la sangre Un día en Santiago* Don Cleque y los indios El emperador del mundo* Los gigantes del bosque* El hombre y el carro Industria lácteas* Infancia recobrada Museo Cerralbo Rapto en palacio La santa misa* | Hermic Films NO-DO Chamartín (Dibujos animados) Magister S.A. Hermic Films P.A.C.E. S.L. Cifesa Serv. Sind. Seguro de Enfermedad NO-DO Hermic Films Magister S.A. |
| 1946 | Al pie de las banderas* Danzas de España Fiebre amarilla La gran cosecha* Hombres ibéricos (El amor, el trabajo y la muerte) Lucha en la nieve Montes y valles de Lérida Por la Costa Brava Por tierras de Don Quijote Los sacramentos: orden y matrimonio | Hermic Films Suevia Films-Antonio Fraguas Hermic Films Hermic Films Domingo Viladomat Ministerio del Ejército Prod. Pérez Camarero Ernesto González P.C. Aladino Magister S.A. |
| 1947 | La Alhambra de Washington Irving Benlliure, escultor inmortal Ciencia y caridad En las playas de Eureka Fisiología de la audición Invertebrados (Los pobladores del mar) La montaña Las palmeras y el agua Un poblado y un zoco Quinito, sangre torera Reconstrucción nacional nº 2. Un monumento vivo a los héroes* Sierra de Gredos Vía Dolorosa | Hermic Films Cifesa Producción Asilo Hospital de San Rafael Hermic Films Baguña Hermanos S.L. (Dibujos) Hermic Films Prod. Cinem. Aladino Hermic Films Cifesa Producción Passa S.L. (Dibujos) Ministerio de Gobernación NO-DO NO-DO |
| 1948 | Alcalá de Henares La capilla del Espíritu Santo* Cervantes, genio hispánico* | Prod. Pérez Camarero Universitas Films Prod. Pérez Camarero |
| 1949 | Aventuras de esparadrapo La Legión La transplatación de córnea en España Reliquias españolas en el norte de Marruecos Sinfonía madrileña | Grupo de Producción Hermic Films Prod. Rosal Hermic Films Giralda Films |

En cuanto a la apreciación de las películas, en la Orden de 23 de noviembre de 1942, en la que se contemplaba la reorganización de los servicios de censura, se observaban dos resoluciones: *Tolerada*, películas para menores de dieciséis años, y *Autorizada*, en la que entraban todas las películas para los mayores de esa edad. Los resultados que se pueden ofrecer son los siguientes: de un total de 397 películas, 206 fueron *toleradas* y 189 *autorizadas*. (véase cuadro siguiente)

CLASIFICACIÓN CENSURA

| Años | 1939 | 1940 | 1941 | 1942 | 1943 | 1944 | 1945 | 1946 | 1947 | 1948 | 1949 | Total |
|--------------------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|-------|
| Tolerada | 8 | 9 | 16 | 23 | 31 | 14 | 16 | 18 | 19 | 30 | 22 | 206 |
| Autorizadas | 1 | 14 | 15 | 29 | 16 | 20 | 16 | 20 | 30 | 14 | 14 | 189 |
| Sin datos | 1 | 1 | | | | | | | | | | 2 |

La clasificación económica va modificándose a lo largo de la década, contemplándose dos etapas: la primera, entre 1942 y 1947; la segunda, con una más amplia y compleja división a partir de 1948. Esta parcelación deja a las claras que la “calidad” del cine español, a tenor de la Comisión correspondiente, no estaba a la altura de la circunstancias, situando entre la Segunda (119), Tercera (49) y Primera (48) la máxima valoración durante el primer periodo; y Segunda (25), Primera (24), Tercera (11) e Interés Nacional (9), la máxima en el segundo periodo. (ver cuadro siguiente)

CLASIFICACIÓN ECONÓMICA

| Años / Clasificación | 1942 | 1943 | 1944 | 1945 | 1946 | 1947 | 1948 | 1949 | Total |
|-------------------------|------|------|------|------|------|------|------|------|-------|
| Interés Nacional | | | 6 | 5 | 6 | 9 | 7 | 2 | 35 |
| Primera | 8 | 8 | 3 | 7 | 8 | 14 | 14 | 10 | 72 |
| Primera A | | | | | | | 2 | 2 | 4 |
| Primera B | | | | | | | 1 | 1 | 2 |
| Segunda | 26 | 34 | 18 | 14 | 13 | 14 | 10 | 15 | 144 |
| Segunda A | | | | | | | 1 | 2 | 3 |
| Segunda B | | | | | | | | 2 | 2 |
| Tercera | 11 | 3 | 7 | 6 | 10 | 12 | 9 | 2 | 60 |
| Sin clasificar | 7 | 2 | | | 1 | | | | 10 |

Por otro lado, aunque ya en las normas de 28 de octubre de 1941 el Ministerio de Industria y Comercio intentaron ordenar la importación de películas (*“siempre que se produjesen películas enteramente nacionales de una categoría decorosa y de un coste no inferior a 750.000 pesetas”*), *“dieron como consecuencia un aumento en la cantidad de las producciones españolas, las cuales servían como medio y no como fin, dando lugar a gran número de películas de baja calidad”*²⁵, y por tanto se hizo necesaria la Orden de 24 de mayo de 1943 para que se aplicara un criterio más efectivo y acorde con la realidad de la producción española.

En este sentido, será la Comisión Clasificadora la encargada de aplicar los criterios que se recogen en la citada Orden, que en líneas generales destaca que serán clasificadas las películas dentro de tres categorías:

1. Aquellas que supongan un avance considerable en cualquier aspecto de la producción...

²⁵ “Cine Experimental”, nº 2, enero de 1945, pág. 65.

2. Aquellas que sean en su conjunto de una calidad suficientemente buena como para poder traspasar nuestras fronteras...
3. Aquellas que por su calidad artística o técnica supongan un descrédito de nuestra industria, no siendo merecedoras de apoyo alguno.

Según la categoría de la producción y su valoración, los beneficios de importación que concede el Ministerio se ajustarán al siguiente reparto, por cada millón de pesetas aprobado:

1ª Categoría: de tres a cinco películas, según el valor de explotación.

2ª Categoría: de dos a cuatro películas, según el valor de explotación.

3ª Categoría: ningún derecho.

A valores de producción superiores o inferiores al millón de pesetas corresponderá la parte proporcional de importaciones.

Señala el articulado que, en casos especiales, y si los contingentes de importación lo permiten, se podrá conceder algún aumento en el número de permisos...

En este sentido podemos recoger, a modo de ejemplo, lo sucedido en 1943 (cuadro 3), año de aplicación de esta disposición. Se acogieron 22 productoras, presentando 32 películas, siendo las más destacadas: Cifesa (con 5), Emisora Films (3), A.Campa-Morán (3), Hércules Films (2) y Helios Films (2), y con una el resto. Estas 32 películas obtuvieron un resultado global, en términos reales, de 136 películas a importar, a partir de un valor global aprobado por la Junta Clasificadora de 39.000.000 de pesetas.

CUADRO 3

| Título | Categoría | Valor aprobado | Nº licencias import. |
|--|-----------|----------------|----------------------|
| El clavo (Cifesa) | 1ª A | 3.000.000 | 15 |
| El escándalo (Ballesteros) | 1ª A | 2.750.000 | 15 |
| Dora, la espía (Safe) | 1ª B | 2.000.000 | 8 |
| Doce lunas de miel (Hispania Artis) | 1ª C | 2.000.000 | 8 |
| Orosia (Iberia Films) | 1ª B | 1.500.000 | 6 |
| La maja del capote (Mercurio Films) | 2ª A | 2.000.000 | 6 |
| Una herencia en París (Hércules Films) | 1ª C | 1.500.000 | 6 |

Además de estas consideraciones, también podemos indicar que el modelo aplicado para la concesión de licencias de importación hizo que se incrementara *“considerablemente, en los últimos años, el presupuesto de las películas, la mayoría de las veces sin beneficio para la calidad de la obra terminada, buscándose su amortización, no en los ingresos de taquilla, sino en la explotación o venta de los títulos extranjeros: es decir, de sus competidores”*²⁶. Como bien señala Victoriano López, *“La aplicación de un criterio más restringido en la concesión de dichos permisos motivó la baja general en el coste medio de las películas”*. En el cuadro que se ofrece a continuación Victoriano López recoge esa progresión, indicando que la inestabilidad del sector y la crisis que padece en este primer lustro se debe, básicamente a que se habló de restricción de importaciones, lo que supuso una reducción de los presupuestos y del número de películas²⁷:

| Año | 1939 | 1940 | 1941 | 1942 | 1943 | 1944 | 1945 |
|-------|---------|---------|---------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| Ptas. | 620.000 | 800.000 | 900.000 | 1.250.000 | 1.500.000 | 1.900.000 | 1.100.000 |

²⁶ López García, Victoriano: *“Economía y legislación. Crisis de producción”*, en *“Cine Experimental”*, nº 8, abril de 1946, pág. 89 y ss.

²⁷ López García, Victoriano: *La industria cinematográfica española*. Madrid. A.N.I.I. 1945. pág.11.

Está claro que el incremento de los costes hacía difícil la amortización de la película en España y, además, el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial impedía la posibilidad de salir a mercados exteriores.

Por último, debemos tener en cuenta la Orden de 15 de junio de 1944, en la que se contempla las *Películas de Interés Nacional*. En su preámbulo se intenta dejar bien claro el objetivo de “premio” que suponía un trato privilegiado en materia de exhibición; el texto dice lo siguiente:

“Importaría muy poco elevar el contenido técnico y artístico de nuestras producciones cinematográficas e imprimir en ellas un sello inconfundible de personalidad española, si no se lograra simultáneamente amparar con visión amplia y equitativa las aportaciones materiales puestas al servicio de tan noble finalidad. (...)

La construcción legislativa actual no ampara suficientemente los esfuerzos nobilísimos hechos en favor de nuestra cinematografía, y son muchas las películas españolas que pudiendo alcanzar una riqueza técnica y artística mayor, no la logran a causa de la imposibilidad de obtener posteriormente un trato de igualdad con respecto a las producciones extranjeras. (...)”.

El intervencionismo queda plasmado cuando la Orden señala que “*se considerará fundamental para la expedición de dicho título, que la película contenga muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o en enseñanza de nuestros principios morales y políticos*” (art. 3). El más desprotegido por esta normativa va a ser el exhibidor, que tendrá que asumir las ventajas que la misma ofrece para el productor, pues el trato privilegiado se fundamentaba en que toda película considerada de Interés Nacional debía:

- a) Ser estrenada en la época más conveniente de la temporada cinematográfica.
- b) Condiciones mínimas, iguales a las que se hallen establecidas normalmente en el mercado cinematográfico.
- c) Tener prioridad en los reestrenos con las condiciones establecidas en el inciso anterior.

d) Ser obligatoriamente proyectada mientras la película alcance el mínimo del 50% del aforo total del cine; se considerará no alcanzado este aforo si al realizar el cómputo de una semana, los ingresos diarios no llegan a dicho porcentaje.

Esta Orden será completada con la de 31 de diciembre de 1946, en la que las películas de Interés Nacional obtendrían unos beneficios centrados en la obtención de permisos de doblaje (hasta un máximo de cinco, aunque después se iría modificando, hasta ser de tres en 1948).

A lo largo de la década, las películas consideradas de Interés Nacional fueron 32 (ver cuadro 4), siendo las productoras más favorecidas: Suevia Films (con 6), Cifesa (4), Emisora Films (4), CEA (3 en coproducción), Alhambra Films (3, dos en coproducción), Prod. Horizonte Films (2), Producciones Orduña (2) y otras diez productoras una película. En cuanto a los cortometrajes, fueron 37 los títulos destacados, la mitad producciones estatales y el resto pertenecientes a la productora de Pérez Camarero.

CUADRO 4

| Año | Título | Productora |
|------------|---|---|
| 1944 | Cabeza de hierro El clavo* Eugenia de Montijo* Inés de Castro* Lola Montes* | Emisora Films Cifesa CEA-Manuel del Castillo Edic. Cinematográficas Faro Alhambra Films |
| 1945 | Bambú* El destino se disculpa* Garbancito de la Mancha* Los últimos de Filipinas* Tierra sedienta* | Suevia Films Ballesteros Balet y Blay CEA-Alhambra Films Goya Producciones |
| 1946 | Aquel viejo molino* Dulcinea La pródiga* Las inquietudes de Shanti Andía Misión Blanca* Un drama nuevo* | Emisora Films Galatea Films Suevia Films Prod. Horizonte Films Colonial Aje Producciones Orduña |
| 1947 | Angustia Botón de ancla* Don Quijote de la Mancha* Fuenteovejuna La Fe* La Lola se va a los puertos Mariona Rebull* Noche sin cielo* Reina Santa* | Constelación Films Suevia Films Cifesa Alhambra Films-CEA Suevia Films Producciones Orduña Edgar Neville Prod. Horizonte Films Suevia Films |
| 1948 | Currito de la Cruz Don Juan de Serrallonga* El tambor del Bruch En un rincón de España* La calle sin sol* Locura de amor* | Pecsa Films Cifesa Emisora Films Emisora Films Suevia Films Cifesa |
| 1949 | El santuario no se rinde | Valencia Films |

CUADRO 5

| Año | Título | Productora |
|------|--|--|
| 1944 | Artesanía marroquí Creando riqueza* España mauritana El jardín de las Hespérides Plazas de soberanía Tánger y Marruecos en la cruzada Tetuán la blanca Tierras de morería Xauén la andaluza | Prod. Días Amado-Pérez Camarero S.N.I.A.C.E. Prod. Días Amado-Pérez Camarero Prod. Días Amado-Pérez Camarero |
| 1945 | Audacia en la montaña Buzos y peces Colegio Mayor Jiménez de Cisneros Un día en Santiago* Diario de un guardiamarina El emperador del mundo* Los gigantes del bosque* Industria lácteas* Maderas de España Realidades Redes La Santa Misa* La Virgen, capitana de nuestra historia Viviendas protegidas | Estado Mayor del Ejército NO-DO Minerva Films NO-DO Ministerio de Marina Magister S.A. Hermic Films Cifesa Patrimonio Forestal del Estado Parque Móvil de los Ministerios Civiles C.D.R. (S.V. Pesca) Magister S.A. Magister S.A. Ministerio de Trabajo |
| 1946 | Al pie de las banderas* La gran cosecha* | Hermic Films Hermic Films |
| 1947 | Reconstrucción nacional nº1. Aurora de paz. Reconstrucción nacional nº2. Un monumento vivo a los héroes* | Ministerio de la Gobernación (D.G. de Regiones Devastadas) Ministerio de la Gobernación (D.G. de Regiones Devastadas) |
| 1948 | La capilla del Espíritu Santo* Cervantes en la Corte Cervantes, genio hispánico* Cervantes, gloria universal La hora de Cervantes Lugares del Quijote La Mancha de Don Quijote La patria de Cervantes Sevilla Toledo | Universitas Films Prod. Pérez Camarero Prod. Pérez Camarero |

Si bien es cierto que la abundancia de firmas productoras hacen imposible la valoración creativa de la mayor parte de ellas, también es verdad que algunas

mantuvieron una cierta continuidad en su trabajo, aportando algunas de las películas más representativas de la década.

Entre las principales, por su continuidad y aportación diversificada, hemos de señalar a Cifesa y Suevia Films-Cesáreo González. Junto con estas productoras, otras como Emisora Films, Ballesteros, Hércules Films, Aureliano Campa, Cinematográfica Española Americana (CEA), Levante Films, Manuel del Castillo, Ufisa, Ediciones Cinematográficas Faro, etc. trabajan tanto independientemente como asociadas a las grandes de la época, siempre ofreciendo películas en las que existe una garantía de calidad y comercialidad.

Por todas ellas pasan los más activos e importantes directores de la década, confirmado que son ellos -y los actores- quienes en principio "garantizan" la comercialidad de la película, aunque los sellos Cifesa y Suevia Films confirmasen durante mucho tiempo el éxito de una historia.

1.3.2. Cine de directores, cine de géneros.

Es un hecho que las nuevas épocas traen consigo un cambio generacional que marca ese nuevo momento que se puede estar viviendo. Esto es lo que pasa entre los directores españoles de los cuarenta, en donde se aprecia una convivencia entre aquellos que mantienen su trayectoria profesional desde el período mudo y aquellos otros que surgen impulsados por una juventud creativa renovadora. A su vez, y partiendo de las propuestas ideológicas que se intentan imprimir desde los ámbitos políticos, la temática cinematográfica se enmarca en unos patrones que, con cierta flexibilidad -más bien, a partir del enfoque que cada director confiere a su trabajo-, van apareciendo de continuo en el cine español.

Es así que, si analizamos la producción de los cuarenta, nos encontramos con un amplio abanico de películas de trasfondo histórico-político, con propuestas en las que se habla de la historia reciente (*El frente de Moscú*, 1940), se muestran todo tipo de héroes e ideales (*El crucero Baleares*; *Sin novedad en el Alcázar*, 1940, entre otras), se insiste en hechos históricos de todo tipo con el fin de resaltar la raza, el valor, el espíritu religioso, el imperio (*Correo de Indias*, 1942; *Inés de Castro*, 1944; *La nao capitana*, 1946, a modo de referencia), un cine de "levita" -defendido por Rafael Gil y J.L. Sáenz de Heredia, especialmente-, adaptación de textos literarios clásicos y más actuales (*Marianela*, 1941; *Fuenteovejuna*, 1946,

entre otras), abundantes zarzuelas (*La alegría de la huerta*, 1940; *La patria chica*, 1943, por ejemplo), españoladas resaltando el más puro tipismo regional -cine populista y folklórico- (*La Dolores*, 1940; *Alma baturra*, 1947, etc.), un cine cosmopolita del que participan casi todos los directores y, por último, la comedia que en todas sus variantes es la línea más explotada durante la década, pero que si la analizamos detenidamente no le dedican tanto esfuerzo como debieran, pues parece un estilo menor y, sin embargo, las muestras que hay son de lo más sugerente del periodo.

La oferta, pues, es lo suficientemente amplia como para entender que en la reconstrucción de la industria cinematográfica española han de intervenir muchos factores que delimitarán el espacio temático y las pretensiones de productoras y directores, siendo éstos los que se convertirán en dinamizadores de la producción de la época.

Nos encontramos, por ejemplo, con un Florián Rey que insiste con una nueva versión de *La aldea maldita* (1942) y *La luna vale un millón* (1945), y un Benito Perojo que vuelve a la comedia con *Héroe a la fuerza* (1941), y a la producción costosa con *Goyescas* (1942), antes de partir para Argentina, de donde regresará para realizar otros proyectos como *Yo no soy la Mata-Hari* (1949). También Luis Marquina mantiene su línea en *Malvaloca* (1942) y *Doña María la Brava* (1948) o *Filigrana* (1949); Fernando Delgado en *Fortunato* (1941) o *La maja del capote* (1943); Eduardo G. Maroto en *Mi fantástica esposa* (1943); José M^a Castellví en *Cuarenta y ocho horas* (1942) y *El hombre que las enamora* (1944), entre otros directores.

Es un hecho que la década va a estar dominada por el trabajo de un Ignacio F. Iquino (*El hombre de los muñecos*, 1943; *Una sombra en la ventana*, 1944; *El tambor del Bruch*, 1947), Antonio Román (*Escuadrilla*, 1941; *Boda en el infierno*, 1942; *La casa de la lluvia*, 1943; *Los últimos de Filipinas*, 1945), Rafael Gil (*Huella de luz*, 1942; *El clavo*, 1944; *La pródiga*, 1946; *Reina Santa*, 1947), Edgar Neville (*La torre de los siete jorobados*, 1944; *Domingo de Carnaval*, 1945; *La vida en un hilo* 1945), Juan de Orduña (*A mí la Legión*, 1942; *Misión blanca*, 1945; *Locura de amor*, 1947), Luis Lucia (*El 13-13*, 1943; *Dos cuentos para dos*, 1947; *La duquesa de Benamejé*, 1949), José Luis Sáenz de Heredia (*Raza*, 1941; *El escándalo*, 1943; *Mariona Rebull*, 1947; *Las aguas bajan negras*,

1948), Jerónimo Mihura, Carlos Serrano de Osma, Gonzalo Delgrás o Ricardo Gascón, entre otros.

Muchos nombres para una cinematografía que deseaba ir más allá, asentada sobre unos principios de calidad muy notables no sólo en el pulso de la narración, sino también -y especialmente- en la calidad de la fotografía (los Goldberger, Guerner, Barreyre, Fraile, Paniagua, Fernández Aguayo, Berenguer) y en los decorados (los de Schildneck, Burmann o Alarcón), parcelas en las que técnicos españoles han sabido crear escuela y ofrecer resultados de muy elevado nivel.

1.3.3. Actores principales y secundarios.

Quizás las circunstancias sociales de la España de posguerra, en la que por exigencia había que pasar los días de la mejor manera posible, el encanto surgido de la pantalla, los rostros que ininterrumpidamente llegaron a los espectadores de la época, determinaron que se estableciera un contacto especial entre unos y otros. Los primeros se convirtieron en héroes, amantes y galanes, que hacían suspirar a sus amadas anónimas, o jóvenes deseosos de pasiones insospechadas; los asiduos a la sala de cine decidieron vibrar con sus hazañas, sentir sus sentimientos y dejarse atrapar por el encanto de unos personajes que les permitían vivir emociones intensas.

La fascinación producida, alcanza unas cotas de convivencia que permiten hablar de un grupo de estrellas que brillaron con luz propia en el neón de los cines de la España en reconstrucción, que sonrieron desde las portadas de las revistas más variadas y que, en definitiva, animaron populismos no recordados. Eran los pequeños-grandes mitos de una industria que deseaba abrirse camino, animando el patio con unos sueldos sorprendentes que no se correspondían con el momento y con unas historias epopéyicas y domésticas, en las que se evolucionaba desde el drama a la comedia, desde el folletín a lo cómico, sin importar la ambientación y el escenario.

A lo largo de esta investigación nos vamos a centrar en la dimensión femenina del cuadro artístico, entendiendo que las actrices han ocupado un lugar especial en la recuperación del cine a lo largo de la década. Y eso lo demuestran la

importancia que tenían en los repartos. Porque sí importaba y mucho ver a Amparo Rivelles, una encantadora mujer, “la cara más bonita del cine español”, a la que se necesitaba para que la historia pudiera funcionar. Los ojos de los espectadores la seguían por todos los rincones del decorado, dominaba la escena como nadie y pronto demostró que además de una cara bonita también era una actriz, que el tiempo situó a nivel de las grandes. Amparo confirmó muy pronto que puede dominar todos los géneros, desde el drama hasta la comedia, en una amplia carrera plagada de éxitos compartidos con otras figuras masculinas. Josita Hernán, Conchita Montes, Ana Mariscal, Luchy Soto, Maruchi Fresno, Juanita Reina, Mery Martín o Mercedes Vecino, son parte de ese ramillete de mujeres que necesariamente hay que contar con ellas para que los diversos cuadros artísticos alcancen el protagonismo que demanda el público español de la década.

Todas las actrices mencionadas fueron, sin duda alguna, las que más resplandecieron de cara al público. Sin embargo, el cine español de los cuarenta se sostuvo, funcionó y pudo construir esas historias disparatadas, vivas, alegres e ingeniosas, gracias a uno de los más selectos cuadros artísticos: el formado por actrices (y actores) de segunda fila, característicos que la historia ha confirmado en el puesto que les correspondía de principales, pues fueron fundamentales e insustituibles no sólo en la década de los cuarenta, sino también en otros momentos de posteriores.

En cualquier caso, y como referencia a la presencia de rostros femeninos y masculinos en el cine de la década estudiada, creemos oportuno recoger algunos datos que nos pueden ofrecer un mínimo de claridad para comprender algunas cuestiones que serán tratadas más adelante.

Dado que es difícil establecer un censo preciso de todas las actrices (y actores) que trabajaron a lo largo de estos años, hemos considerado oportuno valernos de las 500 referencias recogidas por Carlos Aguilar y Jaume Genover²⁸ para establecer unos cuadros de referencia que abundan en el protagonismo que unas y otros han tenido en la composición de los repartos de las películas españolas.

²⁸ Cfr. Aguilar, Carlos y Genover, Jaume: *Las estrellas de nuestro cine*. Madrid. Alianza Editorial. 1999.

Encontramos que durante este periodo han trabajado 70 actrices (cinco de ellas nacidas en el extranjero) y 114 actores (seis de ellos extranjeros). En cuanto al volumen de participación podemos establecer el cuadro siguiente ²⁹:

| Películas | Actrices | Actores |
|------------------|-----------------|----------------|
| Con más de 50 | | 4 |
| Entre 30-49 | 2 | 17 |
| Entre 10-29 | 30 | 46 |
| Entre 5-9 | 15 | 18 |
| Entre 1-4 | 23 | 29 |

En cuanto a las actrices destacan, especialmente, Julia Lajos (con 35 películas) y Julia Pachelo Millanes (con 30). Las otras 68 censadas, ofrecen un nivel de participación muy variado que intentamos recoger en los siguientes cuadros (el estudio se realiza entre 1940 y 1949).

²⁹ Una vez más agradecemos al investigador Emilio C. García Fernández el que haya puesto a nuestro alcance los cuadros estadísticos y los resultados que nos permiten despejar las dudas que al respecto teníamos. La elaboración de los mismos le pertenece.

| Entre 10-29 películas | |
|-----------------------|----|
| Julia Caba Alba | 29 |
| Isabel de Pomés | 26 |
| María Martín | 24 |
| Ana Mariscal | 23 |
| Irene Caba Alba | 19 |
| Mary Delgado | 19 |
| G. Muñoz Sampedro | 19 |
| Amparo Rivelles | 19 |
| Ana María Campoy | 17 |
| Alicia Romay | 17 |
| María Bru | 16 |
| Maruchi Fresno | 15 |
| María Isbert | 15 |
| Alicia Palacios | 15 |
| María Asquerino | 14 |
| Mary Santpere | 14 |
| Josita Hernán | 13 |
| Sara Montiel | 13 |
| Marta Santaolalla | 13 |
| Luchy Soto | 13 |
| Mercedes Vecino | 13 |
| Rosita Yarza | 13 |
| Paola Bárbara | 12 |
| Antonia Colomé | 12 |
| Milagros Leal | 12 |
| Blanca de Silos | 12 |
| Carlota Bilbao | 11 |
| Antonia Plana | 11 |
| María Dolores Pradera | 11 |
| Lina Yegros | 10 |

| Entre 5-9 películas | |
|-----------------------|---|
| Margarita Andrey | 9 |
| Conchita Montes | 9 |
| Pastora Peña Illescas | 9 |
| Silvia Morgan | 8 |
| M. Muñoz Sampedro | 8 |
| Florencia Bécker | 7 |
| Nati Mistral | 7 |
| Conchita Montenegro | 7 |
| Imperio Argentina | 6 |
| Marisa de Leza | 6 |
| Juanita Reina | 6 |
| Porfiria Sanchiz | 6 |
| Estrellita Castro | 5 |
| Encarna Paso | 5 |
| Carmen Sevilla | 5 |

| Entre 1-4 películas | |
|---------------------------------------|---|
| Mary Carrillo | 4 |
| María Rosa Salgado | 4 |
| Isabel de Castro | 3 |
| Maruja Díaz | 3 |
| Rosita Díaz Gimeno | 3 |
| Lola Flores | 3 |
| M ^a . F. Ladrón de Guevara | 3 |
| Amparo Martí | 3 |
| Elvira Quintillá | 3 |
| Paquita Rico | 3 |
| Raquel Rodrigo | 3 |
| Marina Torres | 3 |
| Aurora Bautista | 2 |
| Elena Espejo | 2 |
| Cándida Losada | 2 |
| Conchita Piquer | 2 |
| Lola Gaos | 1 |
| Irene Gutiérrez Caba | 1 |
| Charito Leonís | 1 |
| Helga Liné | 1 |
| Emma Penella | 1 |
| Elisa Ruiz Romero | 1 |
| Carmen Viance | 1 |

Estos datos, lo que reflejan es la prolífica trayectoria de algunas “secundarias” de lujo, mientras que los rostros “más populares” se sitúan a un nivel medio razonable. Se trata de considerar el protagonismo de unas y otras; o lo que es lo mismo, nombres destacados en cartelera frente a aquellos otros que se pierden entre los títulos de crédito si tienen suerte, pues como es bien sabido el ahorro de material virgen exige un planteamiento económico en los rótulos en los que sólo se reseñan los nombres más importantes del cuadro técnico-artístico.

En cualquier caso, las trayectorias de las actrices más importantes y representativas no se corresponde con las de los actores de la época, pues junto a la prolífica carrera de Manuel Arbó (con 73 películas), Félix Fernández (con 67), Manuel Requena (con 52) y Arturo Marín (con 50), encontramos otras como las de José Prada (con 49), Juan Calvo (con 48), Nicolás Perchicot (con 47), Modesto Cid (con 42), Antonio Riquelme (con 42), José Jaspe (con 41), Manuel Morán (con 37), José María Lado (con 36), Casimiro Hurtado (con 35), Manuel Luna (con 33), Manuel Guitián (con 33), Jesús Tordesillas (con 33), Fernando Fernán-Gómez (con 32), Raúl Cancio (con 32), Alberto Romea (con 32), José Nieto (con 31) y Fernando Sancho (con 31).

Le siguen, a otro nivel, primeros y segundos actores como Conrado San Martín (con 28 películas), Fernando Fernández de Córdoba (con 27), José Franco (con 26), Rufino Inglés (con 26), Alfredo Mayo (con 26), Carlos Muñoz (con 26), Rafael Durán (con 24), José Isbert (con 24), Ramón Martorí (con 24), Juan Espantaleón (con 23), Guillermo Marín (con 21), Luis Prendes (con 21), José María Seoane (con 21), Fernando Rey (con 20), Enrique Guitart (con 18), Jorge Mistral (con 18), Julio Peña (con 18), Antonio Casas (con 17), Luis Peña (con 17), Joaquín Roa (con 17), Félix de Pomés (con 16), Alberto de Mendoza (con 15), Jacinto San Emeterio (con 15), Alberto Closas (con 14) y Tony Leblanc (con 14).

Esta es sólo una información que pretende abundar en una idea que quizá deba ser desarrollada en otra investigación, pues si partimos de los datos orientativos que hemos manejado, quizá cabe afirmar que el cine español de los años cuarenta fue muy masculino, o en exceso dominado por hombres. Nos atrevemos a aventurar que había una clara intención, más allá de las propias historias, a la hora de recurrir a tal proliferación de actores. Hay que apoyarse en su desarrollo en el estudio demográfico del país y en el lugar que ocupa –y los

trabajos que realiza- el hombre en la sociedad de la época. En cualquier caso, creemos que este asunto excede nuestro cometido.

1.3.4. La Distribución.

Como ha señalado García Fernández “*durante la década de los treinta aparecen empresas que cambiarán, en mucho, la imagen del sector. Nos referimos a Filmófono (1931) y Cifesa (1932), especialmente, aunque les acompañan C.E.A., Cepicsa, Edici, España Actualidades y Procines. En estos años se confirma una mayor credibilidad en el producto español, se le apoya desde una producción más consolidada, arropada en la infraestructura que se está creando (estudios, equipos, técnicos...)*”³⁰.

Una vez finalizado el conflicto, apenas Cifesa se mantiene en pie y con una mínima capacidad para reactivar sus iniciativas en este campo. Al tiempo que las dificultades económicas van condicionando las costumbres sociales, un hecho significativo es que el cine, aunque poco a poco, va consolidando un protagonismo indiscutible a la hora de absorber el tiempo que los ciudadanos dedican al ocio y entretenimiento en aquellos años de escasez.

El sector de distribución se mueve lentamente, aunque llama la atención de una serie de empresarios que deciden dar sus pasos en este nuevo negocio. Entre todos ellos encontramos Estudios y productoras que habilitan una sección determinada, y otros que operan a título personal. El ámbito comienza a ser regulado desde el propio sector, comprobándose que algunas firmas abarcan todo el país y otras que se vuelcan en un trabajo más regional y provincial. Es en este momento cuando, igualmente, se van definiendo los modelos contractuales –a tanto alzado o porcentaje- que van a dominar las relaciones comerciales entre distribuidores y exhibidores.

Refiriéndonos a las firmas españolas destaca como la distribuidora más activa –siempre limitándonos a películas exclusivamente españolas- Cifesa (con 71 películas), aunque su actividad es desigual a lo largo de los años. Le siguen con un notable número de películas otras que recogemos en el siguiente cuadro:

³⁰ Cfr. su artículo “*Distribución*” en Borau, José Luis (Dir.): *Diccionario del cine español*. Madrid. Alianza, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Fundación Autor. 1998. Págs. 287-89.

| Distribuidoras | Películas españolas |
|--------------------------|----------------------------|
| Cifesa | 71 |
| Hispano Fox Films S.A.E. | 24 |
| Suevia Films | 18 |
| Filmófono | 17 |
| Chamartín S.A. | 16 |
| Ballesteros S.A. | 15 |
| C.E.A. | 13 |
| Ernesto González | 13 |
| Universal Films S.A. | 12 |
| Exclusivas Floralva | 10 |
| Mercurio Films | 10 |

Se puede decir que el sector crece, aparentemente, muy rápido –se distribuyen poco más de 400 películas españolas en toda la década-, pero casi la mitad de las 83 firmas que operan durante estos años (unas 39) sólo distribuyen una película que, casi siempre, es su propia producción. El resto de casas se mueve entre dos y nueve películas en toda la década. Como se ve, estamos hablando de un sector muy desequilibrado en el que la actividad se concentra en aquellas empresas, en principio, más sólidas.

También, comprobamos como desde 1944, y de una forma más continuada, se instalan las primeras casas dependientes de las multinacionales como Hispano Fox Films S.A.E. y Universal Films S.A. y, con menos actividad Columbia, Warner Bros y Metro-Goldwyn-Mayer.

1.3.5. La Exhibición.

Después de la Guerra Civil el parque de salas tarda en reactivarse unos años. Según los datos, en 1939 había en torno a las 4.000 salas, cifra que baja a 3.600 en 1943 y a 3.150 en 1944. Superado el primer lustro de los cuarenta, el

empresario de sala comienza a comprobar que la oferta de películas y, sobre todo, la demanda que se aprecia entre la población, hacen viable la consolidación de su negocio, circunstancia que le animará a rehabilitar otras salas más obsoletas y a pensar en abrir nuevos locales. A los coliseos ya edificados en las grandes ciudades, nuevas pantallas se van inaugurando en otros barrios y zonas. Este planteamiento urbano también se aplica en otras unidades de población menores, propagándose el cine gracias a esta acción empresarial.

La ausencia de empresarios en algunas zonas y lugares conlleva que dicha iniciativa sea asumida por instituciones locales –municipales o religiosas- que habilitan ciertos locales para ofrecer unas sesiones cinematográficas que facilitan a los ciudadanos del lugar un acceso a dicho entretenimiento.

Desde el punto de vista más comercial, los distribuidores van comprobando como crecen las posibilidades de mercado en cuando aumenta el número de pantallas con los años, que a finales de la década ya se sitúa en 3.950 salas.

La programación de las salas va mejorando y disponiendo de más películas en relación directa con las listas de distribución. La cuota de pantalla se va modificando en función del volumen de cine español y, también, en cuanto la calidad del mismo va en aumento según los gustos de los espectadores de la época. En este sentido se establece una cuota de pantalla que en 1941 es del 6 por uno (seis películas extranjeras por una española), para reducirlo en 1944 al 5 por uno, cuando aumenta la oferta de producción española.

1.3.6. El equipamiento industrial.

A comienzos de los años cuarenta, los Estudios tienen que recomponer su ritmo de trabajo, incorporar nuevos medios y diversificar sus actividades (producción, laboratorio, etc.). Toda la industria va a estar condicionada por las restricciones impuestas nada más finalizada la contienda.

En estos años se cuenta en España con:

10 Estudios: 7 en Madrid (Sevilla Films, Chamartín, Roptence, Ballesteros, Augustus Films, CEA y Aranjuez) y 3 en Barcelona (Kinefón, Diagonal y Orphea).

8 *Laboratorios*: a caballo de Madrid y Barcelona algunos de ellos (Riera, Madrid Film, Arroyo, Cinefoto, CISEA, Bosch, Esparce y Fontanals).

6 *Estudios de doblaje*: 1 en Madrid (Fono-España) y 5 en Barcelona (Acústica, Fono-Barcelona, Voz de España, Parlo Films, MGM)³¹.

El cine español depende del exterior para disponer de Película virgen, que es suministrada especialmente de Norteamérica, Inglaterra, Francia, Italia y Bélgica. Entre 1940 y 1948 se importan una media de 12 millones de metros de película al año.

A partir de 1949 se abre MAFE, la primera empresa que fabrica material virgen en España. Años después llegan VALCA y NEGTOR, con lo que a partir de ese año la importación se va reduciendo considerablemente hasta que en 1954 el 73% del consumo es de película virgen fabricada en España³².

1.4. Punto y final.

La revisión que hemos hecho del cine español de los años cuarenta, sólo pretende dejar claro que los niveles de industrialización y creación fueron lo suficientemente importantes como para que se pudiera generar una abundante producción. El nivel artístico de sus propuestas creemos que también indican que fue una época muy interesante, en la que quizá unas ciertas dominantes temáticas oscurecieron, para muchos estudiosos, la impronta de un cine más vitalista. Es por ello que ese cine conservador y acartonado haya que estudiarlo desde una óptica más económica y menos centrada en la factura, estilo y creatividad, pues la dominante financiera impuso un estilo que, de una manera generalizada, fue el condicionante ineludible.

Baste, pues, esta introducción para situarnos en un contexto mínimamente reconocible, como mejor camino para entender el objeto principal de nuestro estudio: de las actrices en el cine español de los cuarenta.

³¹ Cfr. Avila, Alejandro: *La historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona. Cims. 1997.

³² Cfr. Fernández Colorado, Luis: “*Las penurias de Tántalo. Breve crónica sobre la fabricación de película cinematográfica en España*”, en Fernández Colorado, Luis y otros: *Los soportes de la cinematografía I*. Madrid. Filmoteca Española. 1999. (Cuadernos de la Filmoteca nº 5). Págs. 21 y ss; López García, Victoriano y otros: *La industria de producción de películas en España*. Madrid. 1955.

Capítulo II. EL CINE Y LA CENSURA

1. La censura

1.1. ¿Qué es la censura?.

No se trata de establecer en estas líneas todo un corpus teórico en torno al concepto de censura, sobre todo porque no es el objetivo prioritario de esta investigación. No obstante, y dado que para alcanzar nuestra meta y disponer de una serie de referentes con los cuales entender mejor lo que abordamos a lo largo de estas páginas, consideramos necesario apuntar brevemente algunas cuestiones con el fin de poder entender mejor los interrogantes que van surgiendo a la hora de dar luces sobre el quehacer de las actrices en el cine español de los cuarenta.

La censura entre los antiguos romanos es “el oficio y dignidad de censor”; aquí, no obstante, no nos interesa tanto el censo de la población como la pervivencia de las costumbres sociales y morales de la población en un marco determinado. Así lo recoge el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española³³, que en sus acepciones se refiere a “dictamen” y “juicio” que se emite sobre una obra o escrito, al tiempo que habla de “corrección” o “reprobación”. Se trata de un ejercicio de valoración aplicado por una persona -representante del ejecutivo y que se entiende está capacitada para ello- sobre las obras y acciones de los demás, cualquiera que sea su consideración y características. Desde entonces, la censura se ha ido aplicando en numerosos campos y siempre en manos de un poder, religioso o gubernativo, que no ha permitido que nada ni nadie pueda actuar dentro de los cánones ya establecidos.

Todas y cada una de las artes han sufrido la acción de la censura -unas con más contundencia que otras-, aunque también es verdad que, en muchos casos, el saber de su existencia se ha convertido en acicate para el artista, quien para verse libre de la acción de aquélla ha generado todo tipo de artimañas que le permitieran esquivar el poder de su mano. No obstante, también ha dado origen a la denominada autocensura que, partiendo de un principio originado en la psique de la persona, se genera sobre la vigilancia del yo y el superyo sobre el ello, para

³³ Cfr. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid. 1992 . Vigésima primera edición. Pág. 456.

impedir el acceso a la conciencia de impulsos nocivos para el equilibrio psíquico; o lo que es lo mismo, condiciona la creatividad o las acciones del individuo generador de ideas, sometiéndolo a un filtro restrictivo, que actúa como imperativo categórico.

El cine como arte que es, y sobre todo como medio de entretenimiento masivo, desde sus inicios mantuvo un pulso con la censura, que se convirtió en su misma sombra. Se puede decir, en líneas generales, que -sobre todo en España- han crecido y se han desarrollado al unísono, y que no se ajusta su aplicación a un ámbito determinado del quehacer creativo, sino que va surgiendo al tiempo que se aprecia una demanda social -o de determinados sectores sociales- que requieren una actuación inmediata de los poderes públicos. Precisamente, si valoramos los diversos ejercicios censores que se aplicaron al cine, entenderemos que son el Estado, la Iglesia, la Sociedad y los propios Empresarios, los que determinan no sólo las materias sobre las que se actúa, sino también el marco social y territorial que se pretende cubrir, “proteger”. Todos ellos, en cualquiera de sus actuaciones, tienen siempre como objetivo único la película, sobre la que actúan sin consideración, manipulándola y deteriorando los resultados que confieren su identidad. Por extensión, esta actuación repercute sobre el receptor de la obra, el público, quien se encontrará que paga una entrada para ver “fragmentos” de una obra que en principio disponía de otra entidad -dónde está la libertad de difusión y expresión-. Y no sólo debemos hablar del hecho material de acceder a una sala, sino que, y mucho más preocupante, debemos considerar la manipulación de los contenidos -qué se censura- y quién capacita a qué instituciones para decidir sobre lo que el ciudadano debe o no recibir -cuáles son los criterios-. No vamos a detenernos en todos estos elementos censores, pero sí conviene que los tengamos en cuenta ³⁴.

³⁴ González Ballesteros, Teodoro: *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*. Madrid. Universidad Complutense. 1981. Págs. 28 y ss. Son los elementos subjetivos, objetivos y formales los que definen el marco de actuación censora.

1.2. ¿Cuándo y por qué aparece?

Si nos atenemos estrictamente a los hechos, debemos indicar que el Estado -en lo que se refiere a materia reguladora del espectáculo cinematográfico- siempre ha ido por detrás de los acontecimientos. Sin duda que, en materia de teatros, la legislación viene desde muy atrás, desde el siglo XVIII, y que cuando irrumpe el cine se encuentra con una normativa que, a falta de censura previa, da origen a una serie de arbitrariedades que motiva la aparición de una policía de espectáculos que se encargará de que supervisar las actuaciones del autor y la empresa, siempre buscando proteger al espectador ³⁵.

Si bien el desarrollo del Cinematógrafo en España simplemente está condicionado por la solicitud de autorización local para abrir un determinado barracón o pabellón, sin duda que serán los acontecimientos luctuosos que se producen por todos los rincones del país y en el extranjero los que conducen a una primera legislación en materia de instalaciones ³⁶. Además, desde los primeros años del siglo XX, se desencadenan una serie de actuaciones que buscan, básicamente, proteger a la infancia de todo tipo de espectáculos ³⁷. No obstante, la búsqueda de la salubridad e higiene de los locales parece un gesto premonitorio de la preocupación por la salud moral de la sociedad, preocupación que se convierte en inevitable pesadilla a partir de 1912, fecha en la que arbitran las primeras normas censoras que buscan, a través de un largo articulado: evitar “alguna tendencia perniciosa”, condenar la pornografía y prohibir la entrada de los menores en las sesiones nocturnas ³⁸. Sin duda, a lo largo de estos años, el cine está considerado “un espectáculo inmoral, escuela de malas costumbres para la infancia y refinamiento de las malas pasiones de los mayores de edad” ³⁹, lo que supone que se arbitren Reales Ordenes que modifican constantemente artículos de

³⁵ Nos referimos al Real Decreto de 2 de agosto de 1886, que aprueba el Reglamento de Policía de Espectáculos. Cfr. González Ballesteros, T.: op. cit. Pág. 67.

³⁶ “Gaceta de Madrid”, febrero de 1908. Cfr. García Fernández, Emilio C.: *Historia del cine en Galicia. 1896-1984*. La Coruña. La Voz de Galicia. 1985. PÁG. 142-43.

³⁷ Las primeras actuaciones en el ámbito de la Protección de la Infancia surgen en 1904, cuando las Cortes aprueban el 12 de agosto un proyecto de Ley del Gobierno, proyecto que sería reglamentado cuatro años más tarde, a instancias de Juan de la Cierva, Ministro de Gobernación.

³⁸ Se recuerda siempre que las exhibiciones cinematográficas ejercen una notable influencia, especialmente en la infancia y juventud, puesto que se trata de un sector muy “sugestionable” y predispuesto a “imitar los actos delictivos o inmorales”.

³⁹ “La censura de las películas”, en “El Cine”, nº 105. 17-1-14. En este mismo texto se recuerdan las Reales Ordenes de 12 de agosto de 1904, de 24 de enero de 1908 y se recoge el texto modificado de la de 31 de diciembre de 1913.

otras anteriores con el fin de cuidar a la sociedad del fondo moral de los espectáculos.

Dejando, pues, a un lado la sucesiva normativa legal que va dibujando las actuaciones en materia censora, podemos centrarnos en algunos aspectos que están más directamente vinculados con nuestro objeto de estudio.

Además de lo comentado se aprecia, desde los inicios del siglo XX, un notable interés por el cine en algunos sectores intelectuales, y no sólo en cuanto a su interés cultural sino, también, como medio de actuación sobre las masas. Además, y quizá por la importancia que adquiere durante la Primera Guerra Mundial y la Revolución bochevique, el cine se convierte en un medio de control y propaganda de gran efectividad, hecho que reforzaría, sin duda, el “necesario” ejercicio censor defendido por algunas jerarquías institucionales y sociales. Esta actuación, no obstante, traería numerosos perjuicios para los sectores de distribución y exhibición en España como se puede comprobar en la hemerografía de la época ⁴⁰. Otros muchos comentarios reflejan algunas de las iniciativas que se proponen.

“En 1928 José Primo de Rivera se reúne con Viola y otros intelectuales en los locales de la Unión Patriótica con el principal objetivo de reforzar la censura ya existente, ya que consideran que la moral nacional se está viendo perjudicada por la hegemonía del cine norteamericano en nuestro país. Es un cine falto de moral y un cine que invade, que llega a todos los ambientes.

Se le nombra a Viola ponente de la junta y este propone: censura según las edades del público, creación de un noticiario español, protección económica a la producción nacional y celebración de un Congreso Hispanoamericano de cinematografía, como respuesta al reto del cine parlante dominado por los norteamericanos” ⁴¹.

Ya en plena guerra civil, la censura sigue actuando con sus limitaciones consiguientes y:

⁴⁰ Un ejemplo puede ser Armenta, Antonio: “La censura cinematográfica”. “El Imparcial”, 9-5-25.

⁴¹ Gubern, Román: *El cine sonoro en la II República*. Barcelona. Editorial Lumen. 1977. Págs. 45-46.

“...se crearon los Gabinetes de Censura Cinematográfica de Sevilla y La Coruña, por orden del Gobierno general de 21 de marzo de 1937. Posteriormente, en 19 octubre de 1937. Y, por último, por una nueva orden de la Secretaría General de S. E. el jefe del Estado, dada en 10 de diciembre de 1937, se crea la Junta Superior de Censura Cinematográfica y se subordina a ésta el Gabinete de Censura Cinematográfica de Sevilla, y extinguiéndose a la vez el de La Coruña... las anteriores órdenes fueron dadas para cumplimiento en toda España; pero al ir adquiriendo mayor volumen el material cinematográfico a censurar, que iban aportando las poblaciones liberadas, se comprobó la necesidad de dar una mayor estructura a la censura cinematográfica, para lo cual apareció en el Boletín Oficial del Estado de 5 de noviembre de 1938, la orden de 2 de noviembre de 1938... la orden del 20 de mayo de 1941, dispone que los organismos de Comisión de Censura Cinematográfica y Junta Superior de Censura Cinematográfica pasen a la Vicesecretaría de Educación Popular...”⁴².

En la orden del 21 de febrero de 1940, se fija la competencia y funciones del Departamento de Cinematografía, y en su artículo primero le confiere la tramitación de los permisos de rodaje, como requisito previo a toda filmación cinematográfica, que inicien las entidades españolas, o las extranjeras dentro del territorio nacional. En dicha Orden se incluía también el derecho de inspección de rodaje, por la Dirección General de Cine y Teatro. En su artículo sexto, se atribuyen la presidencia de la Comisión de Censura Cinematográfica y la propuesta del censor de guiones cinematográficos al Jefe del Departamento de Cinematografía.

⁴² Gómez Torija: *Servicio de Cinematografía. Breve historia de sus actividades*, en *Índice cinematográfico de España*. Madrid. 1941. Págs. 485 y ss.

2. La censura cinematográfica en los años cuarenta.

2.1. Aplicaciones legales.

El objetivo de la censura es el de controlar y orientar a los diferentes medios de comunicación hacia una política de promoción del régimen surgido tras la guerra civil española. De hecho, el gobierno ve con muy buenos ojos las posibilidades que tienen los medios de comunicación como elemento propagador, lo que confirma su apoyo a la industria cinematográfica desde el primer momento.

Ya en la Alemania nazi y durante la Segunda Guerra Mundial, se había comprobado el gran poder de propaganda que tenía la radio. En España, durante el alzamiento de las tropas franquistas, las emisoras de radio son uno de los primeros objetivos. A todo esto se le añade la necesidad que tiene el nuevo régimen de ayudar a las almas que forman la nación para que sigan un recto camino en la vida terrenal.

“... la moral no es cuestión de interpretaciones, sino que es una en la vida y en cualquier manifestación del arte... la facultad de diferenciar lo bueno de lo malo es lo que forma el principio moral del espectador, la aplicación sana e inflexible de esa diferenciación es lo que forma la moralidad cinematográfica... queda, pues, establecido que en un estado fuerte, por católico y civilizado, la censura cinematográfica es necesaria... un país sin censura cinematográfica lleva en sí un cáncer disolvente, del cual se resiente el individuo y la colectividad... del cine en general, podemos asegurar que ha creado un desplazamiento morboso en las costumbres, abriendo al instinto trayectorias peligrosas. No solo en el orden sensual, sino poniendo en la mente de las juventudes estados psicológicos que engendran aspiraciones nocivas. Es decir, que la cinematografía produce en las multitudes una desorientación evidente que reclama a gritos la intervención moral de la censura...”⁴³.

Para ejercer la censura se nombran unos cargos, son los censores, que desde la orden del 15 de julio de 1939 comienzan su andadura. Esta orden se

⁴³ Sanz y Díaz: “Acerca de la moral y de la censura cinematográfica”. “Radiocinema”. 30-12-40.

refiere exclusivamente a las películas españolas y es sobre los guiones cinematográficos de las futuras películas. Los censores eran nombrados por el ministerio; cinco eran los cargos, excepto cuando en el guión se incluían temas relacionados con los estamentos militares y la iglesia católica -en el primer caso, los censores piden el consejo de las autoridades militares competentes, y en el segundo caso, se nombra un censor eclesiástico-. Una vez superado el primer nivel de control, que como hemos dicho era sobre el guión, y terminada la película, ésta tenía que superar un segundo nivel de control por parte de la Comisión y Junta Superior de Censura Cinematográfica, dependiente ésta del Ministerio de la Gobernación. Este segundo nivel de control afectaría tanto a las películas españolas como a las extranjeras.

La evolución de la Segunda Guerra Mundial, que se dirigió en favor del bando aliado, produce efectos muy claros en la política tanto internacional como nacional del régimen del general Franco; así, el poder que ha detentado la falange será desplazado por parte de las autoridades católicas, que pasan a un primer plano. Todos los campos, tanto políticos, culturales e incluso económicos, se verán afectados por dicho acontecimiento. La censura no será una excepción, de tal modo que por el Decreto del 27 de julio de 1945, la Vicesecretaría de Educación popular, FET y de las JONS, de la que dependían los organismos de censura, se convertirá en Ministerio de Educación Nacional. Desde entonces, la Delegación Nacional de Propaganda será la encargada de ejercer la censura cinematográfica. En 1946 se producen más cambios: destacará el nacimiento de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, cuya función es la censura de las películas, y que surge de la unión de la Junta Nacional de Censura Cinematográfica y la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica. Esta fusión será la causa de cambios en la composición de los miembros de la Junta -por lo pronto el vocal militar desaparece-.

En los primeros años del régimen franquista no se dictaron normas que establecieran criterios para el mejor desarrollo uniforme de la censura por parte de sus diferentes miembros. Será la aplicación práctica de los primeros censores lo que determine la actuación del resto de los censores. Algunos censores dan a conocer en escritos sus propios criterios o incluso las anotaciones en las hojas de censura a veces tienen esa misma función. Todo esto lleva a grandes contradicciones ya que los criterios no son unánimes. Al mismo tiempo, y

extraoficialmente, existieron normas de censura elaboradas por los propios censores.

“Así, en 1937, la junta de censura de Salamanca aprobó el 4 de mayo, las instrucciones o normas por las que debían regirse los censores de películas ya realizadas. Éstas de alguna forma, suponemos, pudieron servir de orientación, los criterios que llevaban a la práctica los censores de guiones en sus hojas de censura. Así, por ejemplo, los sacerdotes, religiosos y militares debían ser tratados con el máximo respeto. En el aspecto político y social se prohibía la ideología marxista, aunque había que ensalzar la ideología del movimiento nacional. Asimismo desaparece la lucha de clases y las familias obreras con escasos recursos económicos, tenían que vivir en la opulencia en la ficción. Los besos, efusiones amorosas, el divorcio, el suicidio, el adulterio y la homosexualidad quedaban prohibidas”⁴⁴.

Aun así, y con todo, existía en general un gran desconcierto; por ejemplo, un alcalde en una carta al director se queja por la falta de censura y la necesidad de ella:

*“...el alcalde de un pueblo español pide normas para establecer en su localidad una censura cinematográfica... y este tiene noticia... de que otros pueblos y aún provincias han establecido ya su censura cinematográfica, a gusto de cada jurisdicción...
(a esto responde el periodista)... desde los primeros días de la guerra, la cinematografía española fue objeto de una especial atención por parte de nuestros gobernantes. No pasó inadvertida para éstos la importancia que el llamado séptimo arte tenía, no sólo como vehículo de propaganda eficaz, sino como elemento influyente en la sensibilidad de las masas... el Ministro de la Gobernación tendió a crear, mediante sucesivas disposiciones, los organismos de censura para todo el territorio y con carácter absoluto... se centralizó por virtud de la orden del 2 de noviembre de 1938, en la comisión de censura cinematográfica y en la junta superior de la misma,*

⁴⁴ Añover, Rosa: “La política administrativa en el cine español y su vertiente censora”.

dependientes del Ministerio de la Gobernación y Prensa y Propaganda...”⁴⁵.

Además de la falta de criterios, se le añade, dependiendo de los vaivenes políticos, un mayor interés hacia unos temas que hacia otros; por ejemplo, a partir de 1945, coincidiendo con la entrada en el gobierno de ministros católicos y la pérdida de influencia de la falange, la mayor preocupación de los censores fueron los temas que atentaban contra la moral y el dogma católico. O temas tabú, que no se trataban, se integraron como parte del régimen. Así, con respecto a la Monarquía, la situación cambió con la Ley de Sucesión de 1946.

Los trámites burocráticos para poder realizar una película son muchos y, en ocasiones, con la obligatoriedad de superar demasiadas trabas y controles.

1. Un productor que deseara llevar a cabo una película, debía entregar primeramente el guión literario⁴⁶, para poder ser visado por un censor. Esta situación existió hasta 1946, ya que a partir de esta fecha ya no era un solo lector de guiones el que censuraba, sino que se había convertido en tres por cada guión y cada lectura del mismo, de forma que si era prohibido y la productora solicitaba que se revisara de nuevo su guión, serían los tres mismos censores de guiones los encargados de esta tarea.
2. En 1940 el productor era el que solicitaba el permiso de rodaje enviando la instancia siguiente al jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, en la que tenía que indicar quién era el productor, el director, el título de la obra, los técnicos principales y su nacionalidad, el autor de la música, los intérpretes, los estudios donde se efectuaría el rodaje, el argumento, el capital a emplear, la fecha de autorización del guión, fecha aproximada del comienzo del rodaje, y el tiempo que utilizarían para realizar la película. Con estos datos, el jefe del Departamento Nacional de Cinematografía dictaminaba su autorización o no, de acuerdo con la Orden del 10 de abril de 1940.

⁴⁵ “*La censura cinematográfica*”. “Primer Plano”, 24-11-40.

⁴⁶ El 15 de julio de 1939 se estableció la censura previa de guiones cinematográficos, que afectó exclusivamente a las películas españolas y permaneció en vigor hasta 1976.

3. Una vez concedido el permiso de rodaje, el Departamento Nacional de Propaganda nombraba a un inspector de rodaje, el cual se encargaba de comunicar al jefe de la Sección de Cinematografía y Teatro los planos que se rodaban cada día, las incidencias o problemas surgidos en el rodaje, el ambiente que existía en éste, etc.
4. Una vez se conseguía salvar todos estos obstáculos, la película ya realizada debía pasar por la censura de la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, para la cual el productor rellenaba y enviaba una solicitud en la que se indicaba el nombre del productor, el título de la película, la marca, la casa productora, la nacionalidad, el metraje, los rollos en que consistía la película, las copias que poseía, el género de la película, etc. Después, cada censor que integraba la Comisión de Censura, una vez vista la película, emitía su informe en hojas individuales. Si el productor no estaba de acuerdo con el dictamen de la Comisión de Censura, podía interponer recurso de apelación.
5. Cuando la película ya estaba autorizada para su exhibición, si querían exportarla necesitaban el oportuno certificado del Jefe de la Sección de Cinematografía y Teatro.

Por la Orden del 27 de octubre de 1947, el Ministerio de Educación Nacional crea una cámara de directores cinematográficos dentro de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Este organismo tenía sólo carácter consultivo y su objetivo era emitir informes sobre las películas que se iban a censurar, asignándoles una categoría basada en criterios técnicos, artísticos o literarios. De esta manera, la censura se realizaba con la aceptación parcial de los profesionales del medio. Al menos, un guión no se vería rechazado injustamente por falta de calidad. Eso es lo que se pretendía, que la parte censora fuera también especialmente entendida en la materia que se censuraba.

La censura cinematográfica extendía su redes principalmente sobre cuatro temas sociales muy concretos. Son aquellos que dirigieron la vida social, sobre todo de la clase media de los años cuarenta. Los objetivos a censurar principalmente por un censor son: Religión, Moral, Social y política.

2.1.1. Censura religiosa.

En todo momento estará presente la estrecha relación que existía entre el Estado y la Iglesia católica, de tal modo que cada paso que dé la censura, estará indicado por la Iglesia. El régimen del general Franco, terminada la Guerra Civil, recibió la bendición del Papa Pío XII, quien le dice al mundo entero: “... *de España ha salido la salvación del mundo... la nación elegida por Dios, un baluarte inexpugnable de la fe católica*”⁴⁷.

Aunque ya desde el comienzo de la guerra civil, la Iglesia católica identificará a Franco con el bien y al frente popular como el gran enemigo; este espíritu se plasmó en la carta pastoral del 24 de noviembre de 1936 por parte del cardenal primado de Toledo.

Franco restituyó a la Iglesia sus antiguos privilegios, que a lo largo de la República había ido perdiendo, y que recuperara una de sus mejores bazas, la de la educación de los futuros españoles y la de dirigir por el camino espiritualmente correcto al pueblo. En 1945, al terminar la guerra mundial, se producirá mayor presión desde el exterior sobre el régimen de Franco, lo que supondría al fin y al cabo un cambio de gobierno, en el que dominarían los ministros católicos por encima de los representantes de la falange.

Cualquier representante católico, fuera cual fuese su importancia dentro del estamento clerical, debía de ser tratado en la pantalla con sumo respeto. Buscando que el espectador siguiera su ejemplo, se les mostraba siempre simpáticos, bondadosos y caritativos. No se admitía el error en ninguno de ellos. Aunque esto es en teoría, ya que en películas como *La fe* (1947), de Rafael Gil, no sólo se comentan sus posibles errores, sino su humanidad, que le puede llevar a dudar de su fe católica. Con algunos ejemplos de la acción de la censura religiosa en los guiones de películas apreciaremos más claramente su cometido:

Alma de Dios (1941), de Ignacio F. Iquino: se autoriza rodaje, pero con muchas tachaduras que se refieren a frases irreverentes en que, sin verdadera piedad, es invocado el nombre de Dios, y otras de una índole chabacana y de un casticismo decadente y plebeyo.

El destino se disculpa (1944), de José Luis Sáenz de Heredia: las correcciones del guión son: “noto que me lo ordena mi destino..”, todas las

⁴⁷ Eslava Galan, Juan: *El séxto de nuestros padres*. Barcelona: Planeta, 1993. Pag. 22.

frases censuradas son sobre el mismo tema, de si el fantasma, de la interpretación fatalista, los matices espiritistas y la admisión práctica de la doctrina de la Metempsicosis.

El fantasma y Doña Juanita (1944), de Rafael Gil: aprobada totalmente, con las siguientes observaciones: “ ... En la página 130 hay una frase que en boca del sacerdote pudiera estimarse como duda sobre la existencia de los fantasmas”.

Nada (1947), de Edgar Neville: ... se acepta el guión con una pequeña salvedad: aconsejan quitar la señal de la Cruz, que hace Angustias sobre la frente de Andrea en el plano 20, y algún que otro pasaje; su marcha al convento hay que quitarlo.

Mariona Rebull (1947), de J.L. Sáenz de Heredia: “En los planos 323 y 324 se utiliza la palabra “oficio” que en la acepción usada tiene un marcado sabor a expresión protestante. Podría sustituirse por función religiosa. En el plano 581 la palabra “Dios” está empleada más que como invocación como una imprecación. Debería sustituirse por la expresión “Dios mío”.

La nao capitana (1947), de Florián Rey: “el motivo de la conversación del personaje llamado el fugitivo, resulta poco adecuado y convincente. Es decir, el fugitivo no parece convertirse por virtud de la gracia divina, si no por el deseo de unirse en el otro mundo, con la persona amada. Debe modificarse la frase de dicho personaje en el plano 472, cuando dice: “si vuestro Dios quiere juntarnos allá en su cielo... y quiero ser cristiano”. Se sustituirá por esta otra o parecida: “si hay para mi perdón, yo quiero ir también a vuestro cielo... quiero ser cristiano”.

Hombre Acosado (1950), de Pedro Lazaga: en el cartón de permiso de rodaje se aconseja cuidar los planos 2, 32, 35, 36, 159, y 427. “...resulta inadecuada la persecución de Javier entre imágenes de santos, en planos 354 a 375. Javier no debe intentar ahogar a Viviana, bastaría una violenta discusión. No es admisible que el bueno de la película proceda como un criminal”.

2.1.2. Censura moral.

La censura tendrá como objetivo primordial prohibir lugares o situaciones que puedan dar pie a una posición entendida como inmoral; una situación que de entrada pueda resultar inocente pero que dé pie a otra mucho más seria y perniciosa. De este modo, hechos como los bailes en unas fiestas patronales pueden provocar frivolidad e incluso resultar inmorales. Como efecto directo, en ocasiones, se produjo la prohibición en la pantalla de algunos bailes, como el “can-can” y la “conga”, en películas como *Cristina Guzmán* (1942), de Gonzalo Delgrás, o *La guitarra de Gardel* (1949), de León Klimovski. Este hecho no es aplicable en todos los casos, dado que en muchísimas películas se muestran fiestas populares y romerías donde el amor nace entre los jóvenes, como en *La malquerida* (1940), de José López Rubio, *Mar abierto* (1946), de Ramón Torrado. O con bailes de salón como el “boogie-boogie” en *Dos cuentos para dos* (1947), de Luis Lucia.

No sólo los bailes son objeto de crítica; también la forma de vestirse, especialmente la de las mujeres, será motivo de estudio por parte de la censura. La relación que existe entre hombres y mujeres está definida en los comportamientos sociales establecidos, la manera de vestirse y peinar sus cabellos, el maquillaje, etc. Las jóvenes de los años cuarenta, pertenecientes a la clase media en general, debían usar una prenda clave, era la faja, de la que no estaba permitido librarse ni siquiera en verano. El pelo, considerado primer reclamo erótico, se llevaba recogido, o en su contra, muy bien peinado con ondas pequeñas. La Dirección General de Seguridad remitió a los gobernadores Civiles la correspondiente circular sobre normas playeras: “Queda prohibido el uso de prendas de baño indecorosas, exigiendo que cubran pecho y espalda debidamente, y que lleven faldas las mujeres y pantalón de deportes los hombres; quedan prohibidos los baños de sol sin albornoz”⁴⁸.

Las normas de moral vienen dictadas por la Dirección General de Seguridad, pero principalmente será la Iglesia la que marque la pauta sobre normas de conducta en general. De este modo, en numerosas Diócesis de España, se imponen normas dirigidas especialmente a las mujeres. Un ejemplo de ello,

⁴⁸ Exlava Galan, Juan: *El sexo de nuestros padres*. Barcelona: Planeta, 1993. pag. 88.

puede ser el siguiente texto: “Normas concretas de modestia femenina”, impuestas en la Diócesis de Málaga por su Obispo, el 8 de diciembre 1943:

- Los vestidos no pueden ser ceñidos.
- Los vestidos no deben ser cortos.
- No al escote.
- La manga corta debe cubrir hasta el codo.
- No llevar medias está en contra de la modestia.
- No se debe llevar vestidos calados.
- Las niñas deben llevar falda hasta la rodilla y con doce años deben llevar medias.
- Los niños no deben llevar muslos desnudos.
- A la iglesia ir bien tapados.
- La maestra no debe admitir en el colegio a niñas con vestidos indecorosos.
- Los novios no deben ir solos por lugares apartados.
- No deben los hombres y mujeres alternar unos con otros ni mezclarse cuando se bañan.
- Los bailes modernos suponen pecado de lujuria.

Del análisis realizado sobre la producción de los cuarenta en los expedientes ministeriales, seleccionamos unos ejemplos de cómo se aplica la censura en estos temas:

Vidas cruzadas (1942), de Luis Marquina: puede autorizarse con las tachaduras que se indican, “...corresponden a escenas en la playa, han de ser tratados con el máximo decoro, sin caer en la insana costumbre de utilizar los escenarios de playa como motivo para exhibiciones de bañistas semidesnudas, etc.”.

Deliciosamente tontos (1943), de Juan de Orduña: “En los bailes no se permiten movimientos obscenos, sobre todo cuando bailen la rumba... y acortar el beso de forma que cierre en el momento mismo de su iniciación”.

Rosas de otoño (1943), de Juan de Orduña: “Las escenas 42-44 no es necesario situarlas en el dormitorio de Josefina, ni presentar a ésta en ropa interior , sino que puede situarse en el cuarto de tocador”.

El escándalo (1943), de J.L. Sáenz de Heredia: "No se ve la necesidad de que las escenas de la página 39 y 60 se sitúen en el interior de la alcoba de la esposa".

Idolos (1943), de Florián Rey: "... cuidar la realización de los planos de bailarinas; asimismo la del plano 263 y los siguientes que se refieran a escenas en el cuarto de las modelos, y en la exhibición de estos".

Ella, él y sus millones (1944), de Juan de Orduña: "...la escena que comienza en el plano 57 debe situarse fuera de la ducha".

El fantasma y Doña Juanita (1944), de Rafael Gil: aprobada totalmente, con las siguientes observaciones: "señalo la conveniencia de cuidar el vestuario de los artistas de circo y la toma de planos de los mismos, para evitar posteriores reparos, tales como los que pudiera ofrecer el pasaje de la página 24".

El hombre que las enamora (1944), de José María Castellví: el guión es autorizado siempre que se observen las tachaduras, e indicaciones que se hacen en la hoja adjunta: "para aceptar el guión hay que desposeerle de toda intención maliciosa. No es admisible exaltar, en cierto modo, determinadas libertades de trato y relación, o de costumbres poco en consonancia con un modo recto y decoroso de entender la vida. Debe advertirse al productor que se cuide la realización de los planos 7 y siguientes, ya que la actuación de la bailarina y el ambiente de cabaret puede ofrecer reparos a la censura".

Embrujo (1946), de Carlos Serrano de Osma: "prohiben el baile exótico, macabro sobre la tumba, y luego aconseja cuidado en escenas de bailes y expresiones soeces como la del plano 21".

Las inquietudes de Santi-Andía (1946), de Arturo Ruiz Castillo: "...suprímase el beso apasionado en la boca del plano 376".

La nao capitana (1946), de Florián Rey: "El beso a que alude en el plano 364 no ha de ser en la boca y se ampliará una frase en el plano 303".

Mariona Rebull (1947), de J.L. Sáenz de Heredia: "el guión es interesante y está magníficamente escrito el relato cinematográfico. Tan solo ha de advertirse al director que, los planos 79 y siguiente han de cuidarse, de forma que la exteriorización amorosa se reduzca al mínimo, concretamente el plano 85 bis... " (informe de 6 junio 1946). Se presenta de nuevo a

censura el 7 agosto de 1946 y se dice: "... hay que advertir al director que cuide el plano 160 para que el beso se presente sin llegar a verse...". Otro informe, fechado el 23 de agosto 1946 por el censor Francisco Ortiz Muñoz dice: "... debe cuidarse la realización de los planos 16 y 17 y la del plano 160, el director debe resolver la situación, sin necesidad de que aparezca más que en su iniciación, el momento del beso, que en todo caso no ha de ofrecer carácter sensual...". "La escena de desvestirse Mariona, plano 408, no debe verse por el espectador, como tampoco a la artista en ropa interior".

La guitarra de Gardel (1949), de León Klimovski: "...cuídense las escenas de cabaret".

En materia sexual existía una gran desigualdad entre el hombre y la mujer. Por el momento, el mensaje que reciben las jovencitas es el que el hombre ha sido designado para dar vida, por lo que es más pasional. Por tanto, va a estar en manos de la mujer la responsabilidad moral; ésta depende de la mujer y debe ser ella la que rechace al novio cuando éste desee lo que no debe desear antes del matrimonio; en él es una actitud normal y aceptable. No se admiten tanto las relaciones de una mujer con varios hombres, como la de hombres con diferentes mujeres, pero es cierto que el hombre se consideraba en estos casos todo un "macho", y la mujer, en aquellos otros casos, una prostituta. E incluso el hombre siempre debía llevar la iniciativa; la mujer quedaba relegada a las tareas de la casa, al cuidado de los niños y poco más. Tanto es así que en ningún momento se podía entender que una mujer no quisiera ser madre. Veamos:

Rosas de otoño (1943), de Juan de Orduña: "Tachaduras en planos 46 y 191". Algunas pegas que se le pone al guión: "la condescendencia e inclinación de María Antonia hacia Federico, no debe iniciarse hasta que aquélla está convencida de la infidelidad de su marido. De lo contrario, se nos presentaría a María Antonia a priori como casquivana e infiel, y no quedaría explicada su posterior condescendencia y propósito adúltero. Debe prescindirse de los episodios que aluden a la infidelidad conyugal de Carmen -la esposa de Ramón- y por consiguiente, del hijo adulterino, y de las conversaciones que se refieren a dicha infidelidad".

El escándalo (1943), de J.L. Sáenz de Heredia.: el guión será autorizado aunque hay que tener en cuenta las siguientes observaciones: “me permito advertir, que los momentos descarnados y crudos de la acción, en los que se ofrece a la vista del espectador la vida íntima de la esposa adúltera y del amante, tales como los que corresponde a los planos 45 y del 119 al 127, son demasiado prolijos o realistas, convendría pues, atenuarlos en su dimensión”.

El hombre que las enamora (1944), de José María Castellví: “el guión es autorizado siempre que se observen las tachaduras e indicaciones que se hacen en la hoja adjunta: para aceptar el guión hay que desposeerle de toda intención maliciosa. No es admisible exaltar, en cierto modo, determinadas libertades de trato y relación o de costumbres poco en consonancia con un modo recto y decoroso de entender la vida”.

Las relaciones no debían de estar teñidas de pasión o, al menos, no se deberían mostrar. Toda relación sentimental tenía que estar bendecida por Dios. No sólo la Iglesia no aceptaba las relaciones extraconyugales, sino que la misma sociedad las condenaba.

Pero tenemos ejemplos que tratan estos temas y, aunque censurados, no han perdido su esencia. Cualquiera puede entender que en *Malvaloca* (1942), la protagonista mantenga relación con varios hombres; o que en *El hombre que las enamora* (1944), sea el hombre el que disfruta de una vida promiscua.

La censura encontraba la solución en el matrimonio para dar salida a los casos de relaciones extraconyugales. Por ejemplo:

Malvaloca (1942), de Luis Marquina: “... autorizada su realización si se modifica el guión, de forma que quede claro la unión en matrimonio de la muchacha con el hombre que la redime”.

Deliciosamente tontos (1943), de Juan de Orduña: tolerada para menores de 16 años, censuradas las escenas: “...en la frase en off “no te preocupes, tío, me casaré”, se le añadirá la palabra “libremente”. Suprimir la frase, “la boda no será válida hasta la unión de ambos cónyuges”. Suprimir la frase, “en cuanto lleguemos a España, deshace la boda”. Suprimir la frase, “pero me da igual, me separaré en cuanto lleguemos a España”. Suprimir

la frase, “el matrimonio no será válido hasta tanto no se verifique la unión de ambos cónyuges”.

Una mujer cualquiera (1949), de Rafael Gil: “... se debe suprimir la alusión que el marido de Nieves hace al amigo... debiéndose quitar la palabra amigo. Suprimir totalmente la escena entre Nieves y Ricardo. Se mandó suprimir totalmente la palabra amigo en labios de Isabel y que en su lugar se pusiera marido o padre; pero en la película han puesto la palabra novio, con lo que sigue tan inmoral la escena, por la idea que envuelve de convivencia de Isabel con su novio”.

En la pantalla los censores no admitían las violaciones, ni tampoco las relaciones sexuales, ni aún contrayendo matrimonio. No es necesario que nos muestren con todo género de detalles cómo debe ser una violación para entender que ha existido, como en *Rojo y Negro* (1941), de Carlos Arévalo. La misma Conchita Montenegro, que si en *Rojo y Negro* no puede evitarlo, sí conseguirá deshacerse de su agresor en *Boda en el infierno* (1942), de Antonio Román. Los censores no permitían que una mujer casada pudiera atraer a otros hombres, y menos aún que su esposo lo consintiera. La esposa debía ser buena y complaciente a los deseos del hombre. No se admite el adulterio. Sin embargo es un tema muy tratado: *El escándalo*(1943), *Mariona Rebull*(1947) ambas de H.L. Sáenz de Heredia, o *La calle sin sol* (1948), de Rafael Gil.

La elección de quitarse la vida por una persona, el suicidio, no se admitía por los censores en el cine, ni incluso su intento, siguiendo la doctrina de la Iglesia católica. Aun así, Rafael Gil hace una película en la que trata el suicidio como una cuestión de dignidad y no de amoralidad -*El hombre que se quiso matar* (1942)- , al tiempo que otras películas lo aluden.

Eloísa está debajo de un almendro (1943), de Rafael Gil: “...suprimir alusiones al suicidio”.

Nada (1947), de Edgar Neville: “...el tío se suicida”.

Angustia (1947), de José Antonio Nieves Conde: “Aprobada totalmente y tolerada menores a de 16 años. Sólo modificar las frases que se señalan en los planos 653 y 694, que exalta de alguna manera el suicidio”.

2.1.3. Censura social.

En cuanto a lo social, está estrechamente relacionado con la censura moral, religiosa y política. De entrada, la censura rechaza la imagen de la España de pandereta, ya que ésta encierra situaciones frívolas, como son las fiestas populares, amores pasionales entre bandoleros y tonadilleras, ofensas hacia las fuerzas del orden, como la guardia civil. Es la imagen más tradicional y la que los censores no desean que salga fuera de nuestras fronteras; por el contrario, quieren mostrar una España austera y de sacrificio.

Aventura (1942), de Jerónimo Mihura: “Autorizado a reserva de que su realización se adapte al espíritu que se indica en el informe y del que se ha dado cuenta al autor, es decir, ha de procurar el autor que desaparezca o se amortigüe, de forma que no sea peligrosa, cierta inquietud, que el asunto de la película puede producir en la vida sosegada e ingenua de los medios rurales. El aspecto moral debe quedar a salvo con el reconocimiento pleno, por parte del protagonista de su error, al pretender abandonar su hogar”.

Idolos (1943), de Florián Rey: “...debe advertirse al productor que cuide en general la realización de toda la película, para que resulte fina y no, como sucede con frecuencia con películas de ambiente andaluz, chabacana o plebeya por el afán hiperbólico de costumbrismo”.

Filigrana (1949), de Luis Marquina: “se autorizará el guión con el compromiso de hacer otra película andaluza, sin gitanos ni bailaoras, ni nada que represente españolada. Por lo tanto prohibido, por no estimarse oportuno llevar a la pantalla una vez más los temas andaluces-gitanos, con su hiperbólicos costumbrismos pintorescos”.

No se permiten referencias claras a la situación social en la que se encuentra España, ni citar la lucha de clases, ni otros modos de vida distintos al modelo establecido:

Huella de luz (1942), de Rafael Gil: “Guión autorizado, aunque debe sustituirse el nombre de straperlandia, de un país imaginario, por otro. Se lee en el informe de la Delegación Nacional de propaganda, Sección de Cinematografía y Teatro”.

El hombre de los muñecos (1943), de Ignacio F. Iquino: “...no debe de entenderse que hay enfrentamientos entre distintas clases sociales”.

Mi adorado Juan (1949), de Jerónimo Mihura: el informe es de José Luís García de Velasco que apoya “Sea autorizado el guión que se considera de una excelente factura, aunque hace una pequeña salvedad: ... la tesis puede ser demoledora. Ello es salvable si al final ese concepto antisocial, que tienen los principales personajes, se atenúa de algún modo, haciéndose una exaltación del trabajo y la ambición”.

2.1.4. Censura política.

También la aplicación de la censura en temas políticos fue contradictoria. Como ya hemos señalado, los acontecimientos políticos marcarían la pauta. Por ello, al comienzo de la Segunda Guerra Mundial, los censores veían con buenos ojos aquellos guiones en los que se ensalzaba a los países pertenecientes al Eje, cambiando radicalmente de postura cuando, a partir de 1942 -fecha en la que se vislumbra un nuevo giro en la contienda mundial, dándose por hecho la victoria aliada- se van a prohibir esos guiones.

Lo que sí es común en todo momento es el respeto que se debe admitir ante las autoridades competentes (la policía, guardia civil y todas las autoridades militares). Las referencias a la guardia civil en tono de burla o gracia eran inadmisibles, como sucedió con *Martingala* (1940), de Fernando Mignoni. La censura se basaba en el criterio subjetivo del censor; por eso, tanto podían prohibir un tema de exaltación patriótica como otra que nombrara indirectamente al gobierno de Franco de forma peyorativa. Sirva de ejemplo:

El difunto es un vivo (1941), de Ignacio F. Iquino: “autoriza su realización salvo las tachaduras con lápiz rojo en las páginas, 6, 8, 11, 19, 26, 30, 31, y 35 debido a su mal gusto, que si en la limitación de un teatro cómico de revistas puede tolerarse, en la amplitud y difusión del cine son inadmisibles. Algunos, el de la página 8, son políticamente inoportunos”.

En 1942, los organismos de censura quedaron desbordados con la película *Rojo y negro*. Al poco tiempo de ser estrenada, fue retirada de las salas comerciales: era intolerable que una joven falangista amara a un joven republicano. Con *Vida en sombras* (1948), de Lorenzo Llobet, sucedió algo

parecido pero en menor medida: la censura recomendó que el protagonista no perteneciese al bando republicano, sino al bando nacional.

En películas de carácter histórico se cuidan de que la autoridad sea justa a los ojos de la mayoría:

Fuenteovejuna (1947), de Antonio Román: "... por lo que respecta a la crudeza del diálogo y de la acción, que el marco de la obra teatral y el vehículo poético hacía tolerable y dramáticamente emotiva y justificada, se señalan los planos, 83, 116,123, 153, 154, 178, 288, ya que por su relación pudieran resultar algo descarnado e inoportuno. Ha de cuidarse también de enlazar la intención política con la reacción de venganza que acomete a todos, a la vista del ultraje de que ha hecho víctima el Comendador a Laurencia. Finalmente, han de modificarse los planos 396 al 420 y el diálogo correspondiente, de forma que el juez enviado por el rey no aparezca como una figura cruel, aún cuando sus métodos inquisitorios sean ciertamente los de la época, y el personaje esté tratado con realismo histórico".

El concepto de español hace que se promulgue una ley por la que se obliga a doblar todas las películas que no estén rodadas en lenguaje español. Y, por consiguiente, el rechazo de términos extranjerizantes es patente en nuestros guiones:

Misterio en la marisma (1943), de Claudio de la Torre: aprobada por la censura y clasificada como tolerada para menores de 16 años. Y los cortes que tuvo fueron en el rollo primero, en el que hay que "...suprimir en los rótulos primeros la palabra Swing quinteto".

La chica del gato (1943), de Ramón Quadreny: "Es autorizado salvo las tachaduras, varias, y en concreto hay que sustituir la palabra "office", que hay que cambiarla por otra española".

También serán defendidos aquellos países que, dependiendo de las circunstancias políticas, pudieran ser aliados de España:

La Marquesona (1940), de Eusebio F. Ardavín: censurada la siguiente frase: "chiquilla, no he pasado fatigas hablando en italiano", y la palabra

italiano en la siguiente frase: “pero si está el italiano que me vendió los platos...”.

Desde que existe la Delegación de directores, es más frecuente encontrar juicios técnicos, sobre los guiones, hasta el punto de que pueden hablar de ritmo cinematográfico, estructura de guión, interpretación, etc.:

El 13-13 (1943), de Luis Lucia: “El guión posee las cualidades de inverosimilitud, artificio, convencionalismo y falta de lógica comunes a esta clase de obras policiacas o de espionaje. Por ejemplo, es absurdo -pág. 69- que un agente de servicio secreto, cuya inteligencia se elogia, luche contra un compañero de servicio. Es asimismo absurda la afirmación de este agente mostrándose dispuesto a morir por la protagonista, la poca seguridad con que se guardan los documentos, la declaración amorosa y el que no huya Berta”.

La nao capitana (1946), de Florián Rey: “Observaciones: la casa productora designará un técnico naval, que asesorará en la producción sobre cuestiones navales. Comunicará a este organismo el nombre de la persona que haya sido designada para este cometido..”.

2.2. Autocensura.

Una respuesta a la censura por parte de los creadores es realizar la censura de antemano, lo que ha venido a denominarse autocensura. En algunos casos, ésta ha sido tan rígida que resultó ser más férrea que la censura oficial, como es el caso del cine estadounidense en la etapa de la “caza de brujas”. En España, durante los cuarenta, nuestros directores llegan a dominar el arte de sugerir y no mostrar -que es más cinematográfico-, buscando en el rostro de los actores la infidelidad, lujuria y todo tipo de desmanes que no se podían ni decir, ni enseñar.

La censura, con respecto a la moral, actuaba directamente en los guiones, por lo que en las películas españolas no se apreciaba el corte en el momento en que pudieran aparecer escenas inconvenientes para la moral del ciudadano.

En manos de los directores se encontraba la responsabilidad de que la misma acción de la película avanzara lo más naturalmente posible, y la mera acción de dar un beso resultase reducida por parte de la dramatización de la

escena: la brusquedad del corte quedaba así diluida. Es así como nos encontramos con distintos tipos de besos:

1. Besos discretos: Son besos casi de hermanos; pero lo más interesante es destacar aquellas películas donde no se ven los besos aunque se respira pasión en el aire, y ésta lo impregna todo, llegando a ser muy efectivo el ambiente.

Hay otras películas en las que las muestras cariñosas entre dos amantes son muy sutiles, y en ocasiones parecen suspendidas en el aire, como muy magistralmente se aprecia en *Correo de Indias* (1942), de Edgar Neville. En esta película, los amantes tan solo se besan las manos o la mejilla, y es cierto que en este caso es mejor así, ya que toda la película está impregnada del amor que se tienen los protagonistas, y no es necesario otro tipo de efusión amorosa.

2. Besos interrumpidos:

La pareja será interrumpida al entrar otro sujeto en la habitación, en el mismo momento que deciden juntar sus labios. Como en *La luna vale un millón* (1945), de Florián Rey, o *La revoltosa* (1949), de José Díaz Morales.

Se utilizan otras estrategias, como fundir a negro: *El escándalo*(1943), de Sáenz de Heredia, *Lola Montes* (1944), de Antonio Román, o *La pródiga* (1946), de Rafael Gil.

Filmar en ese momento la imagen a contraluz: *La fiesta sigue* (1948), de Enrique Gómez.

Colocar a los enamorados de espaldas a la cámara: *El hombre que se quería matar*.

Hacer que la puerta donde se encuentra apoyada la joven, en el momento preciso, se abra lo justo para que ella pierda el equilibrio hacia atrás y el beso no sea consumado. Esto fue rodado con una gran elegancia por Claudio de la Torre, en *Misterio en la marisma*.

Otras veces, los besos son interrumpidos por un sonido que viene a representar un momento de tensión o emoción en la trama argumental. En *Una mujer cualquiera* (1949), de Rafael Gil, el sonido del teléfono, una

llamada que esperan, se interpone en el beso pasional. En esta misma película, en un momento crucial de máxima tensión, el sonido de un disparo será el causante de la interrupción.

3. Besos apasionados:

En cambio, hay películas que necesitan que se aprecie plásticamente la pasión de los amantes, éstos no son amantes románticos como los de *Correo de Indias*, sino desgarrados, apasionados y viscerales como en *Una mujer cualquiera*, en la que existe profusión de besos a pesar de la censura. O el amor oculto y sostenido de *La malquerida*, en la que sólo vemos un beso, pero un beso sin cortes y sin sutilezas, como ocurre en la situación vivida durante toda la trama de la película.

Otras veces ponen en manos de un personaje amoral esa actitud supuestamente perseguida que le permite al director enseñar besos pasionales, sin interrupción de ningún tipo -como la amante del rey, Mery Martín, en *Reina Santa* (1947), o como la esposa desleal de Montesinos en *La fe* (1947), ambas de Rafael Gil.

Con estos ejemplos, hemos pretendido ofrecer algunos de los argumentos que se esgrimen en materia censora a lo largo del periodo que estudiamos y que, sin duda, creemos son elementos más que suficientes para entender un su dimensión más ajustada el protagonismo de la actriz en el cine español de los años cuarenta.

Capítulo III. LA CRÍTICA Y EL CINE.

Desde que el cine consolida su espacio entre los espectáculos más atractivos para el público de todo el mundo, se puede decir que una serie de contenidos periodísticos se convierten en punto de referencia de muchos espectadores a la hora de seleccionar la película que van a ir a ver. Nos referimos a todo tipo de informaciones, comentarios, análisis y críticas aparecidas en las páginas de los periódicos nacionales, provinciales o locales, y a las revistas especializadas, tanto de divulgación general como aquellas más centradas en aspectos teóricos o formalistas del cine.

Es por eso que entendemos que en un tema como el que abordamos en este trabajo de investigación se requiere, cuando menos, un acercamiento a los textos que se han escrito en el marco de los años cuarenta en España, dejando clara cual es nuestra postura ante el ejercicio de la crítica desde cualquiera de los enfoques antes mencionados.

1. La crítica.

1.1. ¿Qué es la crítica?

Siguiendo la definición del diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, *crítica* es el “*arte de juzgar de la bondad, verdad y belleza de las cosas*”. Partiendo de esta idea, nos decidimos a buscar los complementos necesarios para obtener una definición más completa y realista, que pueda ser aplicable a la crítica cinematográfica, especialmente a la que se desarrolló en la década de los cuarenta.

Es un hecho que la labor de crítica la ejerce el crítico, el cual se encontrará determinado, de entrada, por el estado cultural en el que se encuentre su cine. Tendrá frente a sí una doble vía: por un lado la establecida por otros críticos, y por otro la excepción que él mismo puede crear.

La establecida, atiende, básicamente, a los productos convencionales, en ocasiones relacionados con lo menos artístico, aunque más comercial, ya que busca gustar al público en general; vía que, inevitablemente, se convierte en

mecanismo de control que va a impedir que el público, tarde o temprano, desee ver otra cosa.

Por supuesto que no todos los críticos aplican los mismos baremos, pero sí se les puede clasificar dependiendo de la vía que elijan: la excepción o la establecida.

En cualquier país, es un hecho, encontramos una producción de mayor o menor potencial industrial destinada al consumo general, al tiempo que se ofrecen otras propuestas de menor relieve industrial pero que destacan y se diferencian claramente de esa generalidad. La excepción termina poco a poco siendo aceptada, superando todas aquellas controversias suscitadas entre los espectadores más heterogéneos, que acabarán por admitirla convirtiéndola en regla. Digamos que la crítica llamada independiente -¿alguna vez ha existido?- ha perdido su carácter y sus peculiaridades, para entrar a formar parte del conjunto de la crítica establecida (siempre llegará una nueva excepción que la revitalice momentáneamente).

La crítica de prensa diaria, la que se difunde gracias al periódico, por lo general está de parte de la regla; aplaude esta opción siendo parte de ella. A este tipo de crítica, en general, la podemos definir como la de los “comentaristas” de los diarios. Estos funcionan como una especie de avanzadilla del espectador, ya que una de sus funciones es la de decirle al público si una película es buena o no, si la historia le va a gustar o no. Defendiendo este texto, el crítico se convierte de entrada en un manipulador, y confirma su estatus dentro de la cadena productor-distribuidor-exhibidor-crítico-público. De ahí que entendamos que la crítica de estos comentaristas es la de la oficialidad (la de la empresa de turno).

Tendríamos que preguntarnos si la función del crítico debe ser subjetiva, como estamos diciendo, o por el contrario debe juzgar el film con toda independencia de su éxito o fracaso comercial; es decir, si debe ser o no un portavoz de los gustos del público. Si el crítico tuviese esa postura -la de una firma independiente- se desligaría completamente de la estructura comercial, lo que le permitiría ser un verdadero observador que llegaría, sin duda, a ser un crítico auténtico.

Uno de los motivos por los que la crítica puede considerar banal una película es el que sea divertida. Ese concepto tan inocente de la diversión debería desaparecer de las mentes de los críticos, porque lo divertido también puede llevar

implícito una carga ideológica. Y el público, básicamente, espera que las películas que elige para ver tengan un nivel muy alto de diversión. Los críticos mantienen, a veces, una postura de resistencia frente al público, entendiendo que éste, al no conocer, no debe opinar; de este modo, el crítico rechaza lo que el público aplaude. Es decir, el crítico no admite que el público cada vez sabe más y puede exigir de igual modo.

Como decíamos, el público tiene mucho que decir ante su cine. La asistencia del público español a las salas de exhibición dependerá en gran medida de la salud que tenga su propio cine. En las etapas de mayor producción nacional, el español ha consumido más cine español; dependiendo de las épocas, factores varios incidirán en la evolución de este hecho. Quiero decir que, cuanto mejor y más estable sea la industria cinematográfica, más fácil será que sus tres sectores - producción, distribución y exhibición- mantengan una directriz profesional común -afectando de tal modo a todos los elementos del cine-, afectando al público que, de igual modo, se verá arrastrado al interior de una sala oscura. Por ejemplo, a pesar de la Guerra Civil las salas de exhibición que fueron afectadas físicamente por la contienda se restablecieron con cierta rapidez, y el público español asistió poco a poco ayudando con su actitud al nacimiento de un mayor número de salas.

*“... a partir de 1940 , el número de salas cinematográficas fue aumentando de forma casi constante al menos hasta 1967. En 1947, sólo EEUU aventajaba a España en cines por habitante. Entre 1941 y 1945 las películas españolas sobre el total de películas estrenadas no bajan en ningún momento por debajo del 14%. Según estos datos el año 1942 es el año cumbre del periodo inmediatamente posterior a la guerra civil, desde el punto de vista de la presencia cuantitativa del cine español en las salas de estreno. Sería, sin embargo, al año siguiente cuando se produciría, según gran parte de los testimonios del tiempo, el salto de calidad del cine español, no sólo ni exclusivamente en términos cuantitativos, de presencia en las salas de estreno, sino de capacidad de atracción. A partir de la segunda mitad de los cuarenta, va ganando la opinión de la merecida popularidad del cine nacional”*⁴⁹.

⁴⁹ Camporesi, Valeria: *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles 1940-1990*. Madrid. Turfan. 1994. Pág. 102.

1.2. ¿Por qué existe la crítica?

La crítica, desde hace mucho tiempo, ha pasado a formar parte del entorno de la obra artística en cuanto ésta se muestra en sociedad. La producción de una obra conlleva, casi inmediatamente, el estudio y análisis de la misma. Y precisamente en este ámbito surge la crítica que, a nuestro modo de ver, tan sólo debe existir si demuestra su eficacia; o lo que es lo mismo, si hace honor al motivo de su existencia. Esta eficacia la muestra en su actitud, que ha de ser justa y razonada y que debe responder a unos criterios coherentes con su actividad. De tal modo, que será tan útil para los profesionales que ven en ella el contraste de su trabajo como para el público que, a base de buscarla como la primera opción para elegir mejor el tipo de espectáculos que desea disfrutar, ha encontrado un nuevo acceso a la cultura y una orientación para la futura ocupación de, cuando menos, una parte de su tiempo de ocio.

Por otra parte, el desarrollo industrial del cine casi obliga a que exista la crítica. Ésta sirve de baremo regulador de las diferentes obras, porque el gran volumen de producción (nacional o internacional) genera, el mismo tiempo, un gran caudal de información que llega al espectador y que debe ser regulado de algún modo. El crítico tendrá esa función, que ya no sólo será útil para el público sino también para los diferentes profesionales que integran el mundo cinematográfico. Y como reconocimiento público a los profesionales del medio se instaurarán los diferentes premios, de cuyo jurado los críticos serán protagonistas.

1.3. ¿Es necesaria la crítica?

Sí, es necesaria. Existen varios motivos que iremos desgranando, aunque, por ejemplo, la minoría de los espectadores, que acaban siempre por ser mayoría, recibe una orientación y enseñanza que influye en la masa hasta transformar sus gustos y preferencias; es decir, que la crítica cumple su cometido, y la consecuencia de sus enseñanzas hay que apreciarlas siempre en panorámica, o lo que es lo mismo, teniendo en cuenta todos los factores que afectarán a su juicio.

Es evidente que, tras décadas de ver películas, el público no sólo ha aprendido el lenguaje audiovisual sino que, ha llegado a comprender muchas de sus singularidades simbólicas, al tiempo que este conocimiento le permitirá evolucionar con él. El crítico, con su aportación a lo largo del tiempo, ha hecho

que el público haya sido más crítico con las películas, hasta el punto que se ha convertido en un receptor más exigente, al que ya no le interesa sólo el espectáculo sino que quiere superarlo, pensando en el presente y en las propuestas venideras.

1.4. El público y la crítica.

El cine nace en Francia, y la crítica de cine también. El 22 de noviembre de 1908 nace la crítica cinematográfica, con un comentario sobre *El asesinato del duque de Guisa*, realizado por Adolphe Brisson, crítico teatral. Por aquel entonces, los primeros años del Cinematógrafo, la crítica cinematográfica tan sólo se escribía para un reducido grupo formado, básicamente, por profesionales. Pero en pocos años el público de cine ha aprendido muchas cosas, y buena parte de ellas iban más allá de los comentarios y reportajes que se centraban en las estrellas de su momento. Por eso pronto empezaron a saber de trucos y efectos especiales, del prestigio de unos directores u otros, de las escuelas y formas de interpretación, etc. Hasta el punto de que busca a la crítica para contrastarla con sus apreciaciones.

En España, la crítica surge cuando José Ortega y Gasset funda la revista "España"; en sus páginas habrá sitio para el primer comentario crítico de cinematografía, escrito por el ensayista Federico de Onís en 1915. Será en los años veinte, de todas formas, cuando arraigue la crítica cinematográfica y cuando aparezca la primera generación de críticos, Sabino A. Micón, José Sobrado de Onega, Carlos Fernández Cuenca, Luís Gómez Mesa, Juan Piqueras etc., todos ellos ejercen su labor en las filas de los diarios: "Ahora", "El Sol", "La Época", "Mundo", "ABC", etc.

Progresivamente, la relación de la crítica con el público es más estrecha, hasta el punto de que, en ocasiones, son consecuentes respectivamente, aunque, en general, la crítica llevará siempre la batuta, marcando el ritmo que el público, finalmente, asumirá.

Frente al público, la crítica se encuentra con el doble dilema, educar o divertir. Se debe hacer un cine eminentemente cultural y artístico que sirva para educar al público o, por el contrario, un cine zafio que divierta al público

principalmente. La crítica se encuentra con la responsabilidad de apoyar una u otra acción.

En los cuarenta se plantea esto de la misma manera:

“... es absurdo y contraproducente el chauvinismo que encierra la actitud adoptada por quienes, pasando por alto defectos y errores de bulto, proclaman que el cine español ha alcanzado cúspides de perfección. Lo cierto es que nuestras películas acusan todavía importantes debilidades y desorientaciones que hay que subsanar urgente y radicalmente. El cine español ha progresado. No lo negamos. Mas sus progresos no suponen nada si los comparamos con los que, en el mismo tiempo, se ha apuntado la producción cinematográfica de otros países...se nos argüirá quizás que el cine, como negocio que es, tiene que satisfacer las aficiones de su clientela, del público que paga y exige. Nosotros no pensamos así, pues creemos que, cuando la intuición y el criterio del público no mantienen su equilibrio, el cine, por su condición de espectáculo para masa, tiene el deber de educar y pulir, por las buenas o por las malas, las inclinaciones y sentimientos de éstas... hasta ahora, como regla general con sus correspondientes excepciones, el cine español,... ha preferido explotar el mal gusto del público. El día que, dispuesto a cumplir su destino... y a respetar al respetable, tenga un inspirado vis a vis con el buen gusto de sus clientes, consolidará su prestigio artístico y, por ende, el comercial...”⁵⁰.

2. ¿Crítica o censura?.

El diccionario de la Real Academia Española, en su acepción sexta de la definición de crítica, dice de ésta que es *murmuración*, y en la cuarta acepción de la recoge: *murmuración, detracción*.

Esto nos lleva a plantearnos en qué puntos la censura y la crítica son coincidentes. ¿Dónde se encuentra la frontera entre una y otra?

Cuando la crítica deja de ser objetiva, es cuando puede ejercer mayor influencia sobre la obra artística, hasta el punto de llegar a transformarla y, cuando este hecho proviene de la legalidad de las instituciones es cuando, la crítica, se convierte en censura. La censura se encuentra ligada, indiscutiblemente, a la

⁵⁰ Arráiz, José María: “Editorial”. “Radiocinema”, 30-7-40.

crítica, ya que supone la consecuencia de ella misma -siempre dependiendo de las circunstancias históricas-. El grado de severidad que posea la censura dependerá de factores tales como las circunstancias sociales que viva el país, el régimen político que lo respalde, etc. Por supuesto que la censura no se da sólo en España, como piensan algunos, sino que es un hecho internacional: todos los países han tenido en algún momento censura. Tampoco ha nacido con el cine, existía ya en las diferentes artes, en los modos de vida, actitudes sociales, modas, etc.

Se ha hablado mucho de la censura española que imperaba en los años cuarenta. Si bien no podemos negar su existencia, no debemos admitir que fuera la causa de todos los males del cine; resulta falso que fuese una censura más dura que la que se ejercía en Estados Unidos o en otros países europeos, aunque sí era distinta en cuanto a qué debía ser censurable. Incluso conociendo los postulados del régimen franquista, cualquier cineasta sabía qué temas podían ser objeto de censura. La concepción político-moral del régimen era muy clara y de todos conocida, tan solo afectaba a temas concretos como son la Religión, Sexo, Ejército y Patria.

El crítico y analista de cine José de Juanes, en los textos que escribe a lo largo de 1943, destaca dos posturas diferenciadas:

- Se ocupa de la producción extranjera en la que ha sido más objetivo, y
- Se ocupa de la producción nacional, para la que actúa como un padre benévolo con su hijo; pero como buen padre ha querido destacar los defectos, no para humillar sino para que se busquen los caminos de la rectificación.

No estamos de acuerdo con la censura, ni la disculpamos; pero no se le puede achacar a ésta de ser la causante de la inexistencia de un cine extraordinario, de calidad. Con censura se puede hacer un cine sobrado de calidad, y a las pruebas nos remitimos. En la década de los cuarenta en España se hizo en ocasiones un cine de calidad, y además estaba respaldado por la censura, e incluso recibía premios por parte de la Administración.

La existencia de un cine creativo, en opinión de algunos, fue muchas veces el resultado de la autocensura.

3. Diferentes caminos que toma la crítica en los años cuarenta.

No es nuestra intención adentrarnos en el desarrollo completo de los diversos aspectos que se reúnen en este epígrafe; más bien deseamos dibujar un perfil de la situación que se aprecia en la documentación que hemos manejado para este trabajo.

3.1. Lo que dicen los críticos del momento.

En los diversos textos críticos que se pueden leer a lo largo de esta década, encontramos varias posturas, que se identifican con varios sectores claramente diferenciados entre los que ejercen la profesión:

a) Crítica positiva: en ese momento hablan del cine positivamente, dando lugar a una exaltación en algunos casos exagerada. Tomando como base la raza, el espíritu español, el paisaje, la luz, etc., aceptan la españolada.

b) Crítica negativa, constructiva: señalan los defectos del cine actual y proponen dónde hay que corregir. Dan una orientación sobre qué actitud debe de tomar el cine en su actual situación. Dentro de esta corriente encontraríamos dos sectores:

1. El que se limita a señalar problemas concretos del cine español, con la idea de que, resolviendo esos detalles, tendríamos un cine digno.

Son temas que podríamos denominar técnicos, como la elección de intérpretes, la interpretación de éstos, la elección de argumentos -se aprecia en este punto un claro rechazo al cine histórico-, la relación entre el actor y el director de la película, etc.

2. El que se define por buscar un estilo propio para nuestro cine. En este sector nos encontramos con dos ramificaciones:

- por un lado, los que rechazan el cine folclórico -y la españolada- por considerarlo perjudicial para llegar a obtener ese estilo propio,

- por otro, los que buscan el estilo español a través del folklore, aplauden la españolada, o mejor dicho, lo que ellos denominarían la contraespañolada.

3.2. Exaltación del cine español.

El cine español comienza la década de los años cuarenta despertándose de la pesadilla de una guerra. Si a comienzos de la década anterior tuvo que adaptarse a los nuevos cambios con la incorporación del sonoro -que supuso un tropiezo más para el avance y desarrollo de nuestro cine ⁵¹-, con el final de los treinta se encuentra con un mayor problema que es la destrucción de los estudios de rodaje y grabación, falta de material fotográfico, profesionales desaparecidos durante la contienda o fuera de territorio español. Todo ello supone que el cine español tiene que renacer a partir de entonces. Todo aquello a lo que había llegado, cuando comenzaba a ser un cine exportable, cuando las cotas artísticas eran altas, se había perdido en una absurda contienda entre hermanos. De tal manera que el cine tenía que volver a caminar a pasos cortos, aprender a caminar de nuevo. El cine español se vestía de estreno, e intentaba llegar de nuevo a las cotas de calidad a las que en un tiempo anterior se había llegado.

Supondrán una ayuda aquellos profesionales que, durante la contienda, ruedan tanto en Alemania e Italia como en Francia, donde aprenden el oficio con las mejoras tecnológicas de ese momento. Pero, en resumidas cuentas, el cine español parte de cero.

La crítica se esfuerza en ver en ese cine que comienza la suma de la belleza, el arte mismo, lo español por encima de todo, y cantan a los cuatro vientos cómo ese cine resurge de sus cenizas, siendo realmente fructífero. Este sector de la crítica aclama al cine español, de entrada porque es español, porque es nuestro; aún viendo los achaques que le afectan, son aceptables por el gran esfuerzo que realiza para librarse de ellos. De hecho, incluso algunos reniegan de los logros obtenidos en la década de los treinta, y consideran su momento actual como el ideal para conseguir un cine digno, y como muestra el texto siguiente firmado por Antonio del Amo:

“... el cine español, con respecto al de los países que marchan a la cabeza de la producción y en la calidad, camina con varios lustros de retraso. Hemos estado cuarenta y cinco años sin hacer cine. El que hayan sobrevivido en esas épocas de larga infancia unos directores que realizaban varios films al año, no cuenta. Probablemente, ni hoy todavía

⁵¹ Puede consultarse en este sentido la amplia bibliografía existente al respecto.

hemos llegado al momento culminante de dar al mundo una obra de envergadura universal. Estamos conquistando el dominio de la técnica, continuamos aún en la labor de fundar una industria con una economía fuerte y propia, nos absorbe la tarea ingente de dotar nuestros cuadros técnicos y artísticos de valores nuevos, inteligentes, rozagantes, en los que una vocación y una mentalidad cinematográfica sobresalga sobre el resto de su cultura y de sus aficiones. Justamente vivimos la etapa de capacitación y de ensayo que hace veinte y hasta treinta años vivieron otras cinematografías... se trata del público. El público no estima nuestra producción. Ayer iba a ver algunas de nuestras películas con curiosidad... Hoy ya no distingue las buenas y las discretas de las que son plenamente malas... el día que se realicen en España veinte películas de coste medio, y el público aplauda seis de ellas nada más, y admita el resto con buen gusto, ese día habremos llegado a la madurez a que ha llegado el cinema inglés, por ejemplo... si nosotros no podemos captar el interés del público con el atractivo de la forma, porque nunca podríamos competir con América en actores, vestuario, decorados, ... hemos de atraerle con la intensidad del contenido con nuestro recio localismo y con una impecable selección de valores y de calidades... ”⁵².

Luego “lo español” será motivo de estudio por parte de críticos y cineastas; interesa el tema como medio de llegar al cine, lo que se reclama desde todos los campos de la cultura. Algunos definen la españolidad como la españolada, con carácter peyorativo, y otros la reclaman como fórmula para obtener el deseado cine de carácter eminentemente español. Camporesi hace un estudio sobre cómo ha sido tratado el tema desde el origen del cine hasta nuestros días:

“... La españolada, aunque su importancia tienda a disminuir de forma progresiva, hasta desaparecer, desde su momento más alto en los años veinte, con una significativa flexión en los primeros cincuenta, y un consecuente y paulatino proceso de desaparición... En el desarrollo de las distintas imágenes que se vieron relacionadas con el concepto identidad

⁵² Del Amo, Antonio: “El retraso del cine español”. “Imágenes”, 9-1-46.

cultural nacional, la expresión españolada adquiere, según los casos y las interpretaciones, un valor más o menos peyorativo. Aunque [en este libro] se entenderá como sinónimo de folclore, pintoresquismo, color local, peculiar interpretación (mejor o peor hecha) de la cultura y de las costumbres nacionales. Esta aproximación permitiría, por ejemplo, una comparación entre Florián Rey y cierto Carlos Saura... ”⁵³.

Camporesi nos habla de cómo, ya en la época muda de nuestro cine, buscan exaltar la imagen del país en el exterior por medio del cine, y será el carácter plenamente español de nuestras películas el encargado de conseguirlo. Aunque el periodo que mayor importancia le da a la españolidad en el cine es el comprendido entre los primeros años cuarenta y finales de los cincuenta. Camporesi clasifica este periodo desde cinco formas de entender la españolidad:

1. Buscan recuperar las manifestaciones cultas como el teatro o la literatura y adaptarlas al nuevo arte. Esto mismo ya había ocurrido en Francia unos años atrás con el Film d'Art. Películas como *El Escándalo* (1943) serán paradigma de esta interpretación de la españolidad.
2. Es una interpretación costumbrista del españolismo. Será la versión popular de la primera opción, y se caracterizará porque su mayor preocupación son las tradiciones regionales, urbanas y rurales; un ejemplo lo tenemos en *La Duquesa de Benamejí* (1949). De esta tendencia florecerán dos diferentes ramales:
 - El cine regional representado por el cine dirigido por Florián Rey durante la década de los cuarenta.
 - Versión urbana del costumbrismo localista, que se aprecia en algunas obras de Neville.
 - Durante los años cincuenta la españolada se convierte en una especie de antecedente del cine social, con lo que el costumbrismo será tratado desde un modelo realista. Los musicales son géneros que permiten adaptarse a esta nueva circunstancia.

⁵³ Camporesi, Valeria: Op. cit. Pág. 32.

3. En esta interpretación es el realismo el elemento más destacado, a considerar como realismo dramático, será en los últimos cuarenta cuando se dé esta versión.

- Vertiente trascendental del realismo satírico.
- Vertiente amable y simpática.

4. Su elemento más significativo es el drama, resaltado éste con el tríptico: idealismo, pasión y muerte -como en *Currito de la Cruz* (1948)-. Otro ejemplo que podría entrar dentro de esta clasificación es el de la mujer española, que ama sufre y perdona, como en *Altar Mayor* (1943).

5. El cine religioso, como muestra de nuestro carácter cargado de una religiosidad profunda -como en *Balarrasa* (1950), y pocos años después *Marcelino pan y vino* (1954)-.

El cine es promocionado por el propio Estado buscando darle forma a su imagen y semejanza. Algunos críticos aplauden la postura:

*“... en verdad, yo creo que las posibilidades del cine español son, en este momento, muchas, muchísimas. Ante todo, porque es el propio Estado quien... con la eficacia de sus recursos y de sus organismos asesores, abre los brazos a la cinematografía...”*⁵⁴.

*“... después de las justas disposiciones oficiales sobre cinematografía dictadas por el Estado español...”*⁵⁵.

Y si ese Estado quiere hacer un cine a su imagen y semejanza, es porque encuentra en el cine, no sólo un arte -modo de expandir lo español-, un mero entretenimiento -las masas necesitaban una distracción del verdadero sufrimiento que tenían en sus casas-, sino un modo de extender la concepción socio-político-moral que tiene dicho Estado fuera de sus fronteras.

Si años atrás se conquistó América por medio de las armas y se consolidó con el lenguaje y la religión, ahora será el cine el estandarte elegido para reconquistar esa América Latina, que cada vez está más influenciada por su

⁵⁴ González Serrá, F. : “*Posibilidades y orientación del cine nacional*”. “Radiocinema”, 30-5-42.

⁵⁵ “*Cómo ve usted el momento cinematográfico español*”. “Radiocinema”, 28-2-45.

hermana vecina, que es anglosajona. Tanto es así, que resulta imprescindible hacer un cine que lleve inscrito su marca de garantía, lo español.

El idioma, nexo entre más de veinte pueblos distintos, es enarbolado como causa suficiente para expansionarse por el continente americano. Esos países tienen también en común el que sus industrias cinematográficas aún no se han desarrollado, lo que permite que España tenga camino libre, aparte del derecho propio y adquirido a través de los años de culturización y evangelización.

“... Porque el cine español pecó mucho, hay quien llega a suponernos incapaces de aptitud para el trabajo de la pantalla. Pero... podemos exhibir unas cuantas películas que no desmerecen en el concurso internacional del séptimo arte... Si este mérito sólo tiene, hasta ahora, representaciones sueltas, cualquier día puede convertirse en colectiva expresión nacional. Creemos en el cine como arte y creemos en la realidad inmediata y enorme del arte cinematográfico español... Creemos en el cine español porque creemos en el hombre español, en la raza española auténtica, la victoriosa y gloriosa a través de los siglos, mantenida (por sabiduría espiritual) virgen de contaminaciones malsanas. ... el español es orgulloso, muy orgulloso, y nada en lo material puede compensarle la satisfacción de la obra cumplida... hasta que le tocan el amor propio que el español tiene agudamente desarrollado. Y entonces salta, se indigna, se contenta y emprende una nueva aventura, que un día es la conquista milagrosa de tierras lejanas, y otro, el invento de una máquina trascendental, y otro, la redacción de un libro cumbre en la historia de las letras, y otro, una revolución en el arte... Este país, que a lo largo de los siglos fue faro y guía del mundo y demostró siempre su poder extraordinario de captación, puede hacer en todo lo que quiera, cuando quiera y como quiera... Por eso, porque sabemos de lo que son capaces los españoles, creemos firmemente en el cine español...”⁵⁶.

Insisten en que el carácter español debe tener un cine propio, que se distinga de los demás, precisamente por ser español. Entendiendo lo español como una raza, con sus diferencias muy claras.

⁵⁶ Fernández Cuenca, Carlos: “Un grande y auténtico cine nacional”. Madrid. 1941.

“...España debe tener cinematografía propia. Su maravillosa tradición artística, su rango imperial, su influencia sobre Hispanoamérica y las exigencias de la vida moderna dictan este postulado... En veinte años, España no ha producido más que películas para andar por casa, la poca consistencia de la industria y su desorganización anárquica y, en parte, picaresca, no permitieron la aparición de elementos que le inyectasen savia genuina. Tampoco ha encontrado su auténtico lenguaje cinematográfico, como lo hallaron los principales países productores de películas; ... España, pródiga siempre en manifestaciones artísticas de tipo individual, no ha dado todavía la personalidad cinematográfica que cree estilo y escuela...”⁵⁷.

“...que por vez primera tenemos fe en la renovación de la cinematografía española... porque, también por vez primera, creemos en la renovación total de España... pues la cinematografía de un pueblo ha sido siempre la más clara expresión de la vida que ese pueblo hace... en esta línea de buscar la bondad, la fortaleza cinematográfica de nuestro país, el Estado español no colaboró nunca. Y es ahora cuando por vez primera se detiene la mirada oficial en el cine...”⁵⁸

Cada uno entiende “lo español” a su manera: por un lado la raza, por otro el hecho de ser un pueblo mediterráneo, donde se forjaron tantas civilizaciones:

“... podemos definir el estilo de cada cinematografía como la forma de expresión del modo temperamental del individuo a ella perteneciente... ¿responde el estilo del cine patrio al temperamento español?... hasta que Saénz de Heredia realizó primero Raza y luego El escándalo, no pudo sustentarse la opinión de que había un estilo de cine español...”⁵⁹.

La exaltación por el cine que se realiza en ese momento, viene también desde fuera. Adriano del Valle responde a Robert Young:

⁵⁷ Borrás, Tomás: *“Hacia la cinematografía española”*. Madrid 1941.

⁵⁸ García Viñolas, Augusto: *“Manifiesto a la cinematografía española”*. Madrid 1941.

⁵⁹ Aguado, Victorio: *Estilo de nuestro cine y estilos de española*”. “Imágenes”, enero 1949.

“... creo, que el cine español ha llegado el momento crucial de su destino. El horizonte futuro del celuloide universal se nos ofrecerá teñido con los siete colores del prisma...”⁶⁰.

El cine es algo más que un deseo de entretener, es además un servicio social y un instrumento de educación con posibilidades amplísimas. Es un medio, además, de recoger los acontecimientos, las diferencias entre los distintos pueblos españoles, y el folklore de estos pueblos, su unidad moral y física; al menos esto es lo que piensa la crítica. Y, también, opina que hacer un auténtico cine nacional es conseguir el prestigio de un arte y una industria que puedan ir al unísono de las cinematografías extranjeras, y la manera de conseguir esa característica genuinamente española según algunos sería:

“Así como todo cinema extranjero posee su especial carácter y su modo peculiar de reflejar la vida, el cinema español, también necesita su propia característica que le defina ante el mundo, dándole una digna expresión... decididamente entre el folklore y la historia los directores españoles deben decidirse por esto último...(cine histórico)... el acierto estará en dar al sabor local un aire europeo...”⁶¹.

E insisten en el tema del folklore, para evitar la falsa apariencia:

“... si nuestro cine se apoyara más en la canción y en el paisaje, en lugar de tantas escayolas y cartón y devaneos, bajo luz mineral de clubs nocturnos sería mejor...”⁶².

Entienden que el cine ha tomado relevancia, sobre todo en la incorporación de nuevas figuras artísticas, que se sumaron con la década la mayoría de ellas, especialmente en la interpretación:

“...La incorporación de actores procedentes del teatro ha dado solidez a los repartos de nuestras películas, que presentan pocos resquicios cuando han sido inteligentemente seleccionados. Sin embargo hace falta ampliar el grupo de estrellas. Son las que arrastran la masa a las taquillas y las

⁶⁰ Young, Robert: *“Presente y porvenir del cine español”*. “Primer Plano”, 28-8-49.

⁶¹ Walls, Antonio: *“Del cine español folklore o historia”*. “Cámara”, 15-11-44.

⁶² Martín Abizanda. “Cámara”, abril de 1944.

que dan popularidad a las películas. Mejora también indudable se advierte en los decorados y el vestuario... ”⁶³.

En el año 1946 la mayoría de los críticos opinan que, entre todos, han llegado a conseguir ese tipo de cine eminentemente español:

“... es fácil señalar los hitos señoriales que enmarcaron la producción cinematográfica nacional durante el año 1946 . Es este un año que nació al calor de los aplausos tributados a un éxito rotundo... Los últimos de Filipinas... en realidad, tres han sido las superproducciones dignas de tal nombre que han bastado para que en todo el año 1946 se mantuviese la hegemonía del cine propio: Misión blanca, La pródiga, Un drama nuevo... salvo el estreno de estas películas cumbre, nada nuevo nos ha ofrecido el año 1946... lo demás (la comedia donde todos se casan, las castañuelas, el “vamp” que huele a Chamberí, los “gángsters” de la calle de Toledo y demás snobismos) ni interesa ni puede tenerse en cuenta a la hora de un resumen imparcial... ”⁶⁴.

3.3. Consejos sobre cómo debe ser el cine que se haga en España.

Sin duda, como venimos señalando, las opiniones generalizadas sobre el cine español de los años cuarenta apunta a diversos defectos que pesan, excesivamente, sobre la buena marcha de la producción.

Entienden que el primer defecto del cine español ante el público, el que le arropa y aúpa, es la carencia de buenos actores. Porque el público va al cine exclusivamente por sus intérpretes; las películas son valoradas, a priori, dependiendo de los actores que intervienen en ella. Y si hay un medio fundamental por el que el gran público pueda conocer a los actores, es por medio de la publicidad; ésta ha sido la causa del surgir de muchas estrellas de Hollywood, y también causa de su consolidación en algunos casos. Porque, a la propaganda se le suma el cuidado de las estrellas, tanto de su formación artística y dramática como de su aspecto físico, pendientes de todo tipo de cuidados para embellecer aún más su estampa.

⁶³ Sánchez, Alfonso. “Primer Plano”, 16-9-45.

⁶⁴ De Juanes, Juan. “Radiocinema”, 1946.

Si en Hollywood existe derroche de medios para con sus estrellas, en España no sólo no se cuida y promociona a las artistas debidamente, sino que aún no han conseguido el nivel necesario para ser estrellas. Cuando una estrella española llene un cine por sí sola, se puede decir que ha nacido una estrella. Y esto es lo que piensan los críticos frente a la interpretación. Otros retoman de nuevo el concepto de raza, para definir a nuestros intérpretes, entendiendo que sus carencias vienen ya incluidas con el actor, dentro de sí, como parte suya:

“...los actores españoles, lo sostengo, son tan buenos o tan malos como cualquier otros. Tienen eso sí, una indudable tendencia a lo teatral, a lo afectado, pero esto es un vicio expresivo genuinamente latino que no deben olvidar un solo instante nuestros realizadores...”⁶⁵.

También se le achaca su deficiencia a la actitud de los intérpretes frente a su trabajo, a la categoría que creen haber adquirido por medio de otros trabajos anteriores:

“... Lo que sucede aquí es que los artistas, desde el primer actor hasta el último extra, se creen insustituibles desde que han posado sus ojos en el guión...”⁶⁶.

Los actores no sólo serán la causa de la precariedad del cine español; según los críticos, la línea dramática es sostenida por un problema pueril, que a la postre no consigue que el espectador pueda interesarse por semejante trama. Los directores confían el interés de la película al vestuario y al decorado; son las escenas primordiales, en las que manda más la coreografía, la música en lujosos salones, desfiles de príncipes, etc., las de mayor envergadura, aunque todo esto no afecte esencialmente a la línea argumental. Hasta el punto de ser considerado por parte de los críticos como el principal motivo para conseguir este cine anodino, en el que no se cuenta nada y no tiene interés alguno; con lo que resultaría interesante que los directores se olvidaran por una vez del siglo XIX y la ambientación de éste, para hacer un cine más auténtico.

Los guiones del cine, aunque se piense justa causa de la poca importancia de nuestro cine, serán un mal menor frente al industrial. Desde comienzos del

⁶⁵ De Lasa, Juan Fº: “No es problema de actores”. “Cinema”, 15-1-47.

⁶⁶ Idem.

cine, en España no existió una verdadera conciencia industrial. No se pensó en el cine como medio de inversión, una inversión seria, no de esa que apuesta por un dinero rápido y fácil, sin apenas arriesgar nada a cambio.

“...hasta hace muy poco las películas se han producido de una manera accidental y aislada por empresas distantes de esta disciplina. Por gentes que eventualmente han dedicado su dinero a este negocio como podían haberlo empleado en una fábrica de medias o de chocolates...”⁶⁷.

Es una producción que no apuesta fuerte, no se arriesga nada, aboga por el mismo argumento que ya lo hizo el teatro y la novela. Son obras de éxito las elegidas para ser trasladadas al cine. No se escribe una obra expresamente para el cine. No se tiene fe, o al menos la suficiente fe, en este medio como modo de inversión. Digamos que el industrial español es muy serio para invertir en ocio, él apuesta por un negocio serio, luego debe ser un producto serio. Además el industrial español siempre ha tenido fama de ser individualista, llegando a conseguir un nivel por sí mismo, sin ayuda y sin desear tenerla. El sector cinematográfico no tiene un solo ramal, sino que muchos dependen unos de otros para obtener el éxito por parte de todos. En España, la distribución se despreocupa de la producción y de la exhibición, y cada sector lucha individualmente por su propia parcela, impidiéndose unos a otros el avance.

Este individualismo extremo afectará también a la relación entre el director y los actores. Son actores de teatro, lo que supone que se caracteriza por la libertad que tienen frente a sus personajes, la improvisación, siendo el director de escena un poco pelele frente a los actores, verdaderos artífices. Cuando estos actores llegan al cine, no entienden que aquí es el director el que da las ordenes, es el encargado de armonizar todos los elementos de la obra, para que esta salga a flote, y que los actores son otras piezas más del tablero.

“...pese a quien pese, el actor es un subordinado del realizador... nuestro problema no es de actores, sino más bien un problema de colaboración, de penetración en el que debemos arrinconar pueriles individualismos en beneficio de la obra estética a realizar...”⁶⁸.

⁶⁷ Bonmatí, F: “Algunas consideraciones sobre el cine español”. “Radiocinema”, 30-12-40.

⁶⁸ De Lasa, Juan Fº: “No es problema de actores”. “Cinema”, 15-1-47.

Los actores no tienen costumbre de ser dirigidos, suelen ser ellos los que marcan las pautas, los que aportan novedades o sutilezas a sus personajes. Pero en cine, el actor debe ceñirse a aquello que el director decida, difícil tarea en la situación que se encuentran los actores, ya que éstos deben concienciarse de sus nuevas condiciones creativas cuando trabajan en cine.

“... no hay actor malo con una buena dirección; por ello, lo que hay que buscar es intérpretes capaces de dejarse dirigir. No olvidemos que en el cinema, como en todo, lo más importante es la disciplina. Claro es que para sentirse con autoridad e inspirarla hay que buscar en la dirección más que un nombre, un hombre que merezca respeto...”⁶⁹.

Junto con el problema derivado de la carencia de buenos actores, también se plantea como otro fundamental, el rechazo de la españolada. En este sentido se aprecian claramente dos tendencias.

Por un lado, aquellos que rechazan la españolada y buscan un estilo propio, que se sienten atacados por sus más fieles defensores, dado que la consideran el mal endémico de nuestro cine y la causante de trasladar allende nuestras fronteras una imagen equívoca de España, y de “lo español”. Por tal motivo, opinan que es necesario estar alerta contra esa tendencia y no permitir de ninguna de las maneras que ese cine pueda aparecer. Éstos lucharán para que no surja, ya que si no, será imposible conquistar un cine con estilo propio.

“No toleraremos la vuelta de los gitanos, el retorno de la faca, porque esos gitanos y esas facas son invención más exógena que propia y ya nos han llenado bastante de ridículo y de confusión. Porque son sustitutivos repelentes de la gran verdad española que ha de alumbrar nuestro cinema. Porque representan el peor tipismo, el falso, y lo que queremos es que las pantallas se llenen de la luz y el color auténticos de España, no mancharla con esos chafarrinones porque son algo más que tópicos; son enemigos...”⁷⁰.

Este sector teme que lo español quede teñido y se confunda con el falso tipismo, por ello quiere huir de ese término, de ese concepto que puede traer

⁶⁹ Romero Marchent. “Radiocinema”, 30-10-40.

⁷⁰ “Alerta contra la españolada”. “Primer Plano”, 30-5-43.

confusiones. Para éstos, lo español es mucho más, no es digno de entrar en estas materias banales pertenecientes a la cinematografía.

“...Nuestro cine, elemento difusor de la espiritualidad, cultura y honor de los españoles, no debe adolecer, de hoy en adelante, del sambenito españolítico. Ha de restar sencillamente englobado en la cinematografía internacional, con el distintivo único y suficientemente explícito por sí mismo de cine ESPAÑOL...”⁷¹.

Rechazan este tipo de cine, al tiempo que anhelan un estilo propio; por eso, algunos van más allá y no sólo descubren la herida y la diagnostican, sino que además buscan el tratamiento para su curación.

“... por encima de todo creo en el futuro de nuestro cine. Es verdad que no posee aún un estilo propio... A pesar de todo, creo en él. Y afirmo que su estilo se habrá de basar en el apasionamiento, la crudeza de contraste en ese gusto por el realismo y esa facilidad por la visión irónica de la vida... lástima que en pleno 1947 sigan creyendo muchos en la españolada como medio de introducir nuestras cintas en el extranjero... debemos de huir del teatro... es que tenemos muy pocos guionistas capacitados que sepan ver en cine las situaciones teatrales...”⁷².

Como ya hemos dicho, la búsqueda de un estilo propio de nuestro cine es la gran preocupación, y mientras unos rechazan la españolada, otros la aplauden, como el mejor modo de llegar a ese estilo característico de España.

La otra opción está defendida por el grupo que desprecia el tono peyorativo con el que se define la españolada, por lo que deciden rebautizarla como contraespañolada. El cine es el arte total en el que se aprecia con claridad el hondo sentido humano, y de esto entienden que el español sabe más que ningún otro, lo que permitirá la creación de grandes tipos cinematográficos. Y buscando el tan deseado estilo, hay que crear este tipo de personajes y además entender el cine como todo un conjunto -no es sólo la obra de un solo director, sino de un

⁷¹ Aguado, Victorio: “La españolada”. “Radiocinema”, octubre 1948.

⁷² De Lasa, Juan Fº: “Ojeada crítica al cine español de 1947”. “Cinema”, 1-4-47.

grupo de productores y directores, que dejen una misma marca con tono propiamente español-.

“... nos atreveremos a afirmar que, si bien se ha recurrido bastante a asuntos y a escenarios típicos, se ha tratado su plasmación con demasiada exactitud o, si lo preferís, con demasiada timidez... Desechemos, por consiguiente, los temores y exhibamos a los públicos ajenos unos cuadros brillantes de nuestra tierra, subrayados con mantillas y peinetas, siempre que sea menester... reflejemos con arte lo que hay de bello en una corrida de toros,... insistamos en el hechizo luminoso de una Andalucía o en la adustez austera de una Castilla... dirijamos nuestro esfuerzo a substituir la exageración grosera con la estilización exquisita, de cuya suerte, al cabo; eclipsaremos la españolada o la mejoraremos y la dignificaremos. Entonces, sólo entonces, los desorientados espectadores españolistas se encariñarán con lo genuinamente español...”⁷³.

Y es que lo español rompe, y que estos críticos piensan que con destacar nuestras características más propias se conseguirá buen cine:

“... Tienen el genio español en la vida y en el arte la virtud de asimilarse lo ajeno para hacerlo propio... urge la creación de un gran arte nacional del cine, donde la técnica y el dinero puedan ofrecer realizaciones de las que pueda surgir el Fénix de los Ingenieros , el creador de un nuevo arte popular...”⁷⁴.

Ejemplos de contraespañolada son, tanto las folclóricas por las que aboga Florián Rey (*Nobleza Baturra*, *Carmen la de Triana*, *Orosia*) como las comedias ligeras, de las que nos habla Angel Falquina:

“Se ha afirmado centenares de veces, en la eterna polémica que en pro y en contra de nuestro modo de hacer cine se mantiene latente, que la comedia no nos va... Ahora bien: hay un tipo de comedia, amable, graciosa, simpática, de tanta desenvoltura argumental como la que más, pero con un marcadísimo sabor localista, en la que ya demostramos

⁷³ Gómez de la Mata, G.: “El españolismo y la españolada”. “Cámara”, 15-6-49.

⁷⁴ León, Ricardo: “La academia y la cinematografía”. “Radiocinema”, 30-9-40.

*alguna vez nuestra solvencia, y que sin embargo, se ha huido hasta hoy, por un erróneo concepto de los estilos...”*⁷⁵.

3.4. Otros críticos.

No sólo la oficialidad opina sobre el estado del cine y cómo éste debe hacerse, sino que, siendo un tema que preocupa tanto dentro del sector como fuera de él, también lo critican diversas voces, entre las que encontramos las de los propios creadores de ese cine que se está haciendo. A veces supone una autocrítica, otras se dirige a sus compañeros de trabajo. Pero desde luego, lo más interesante de estos críticos es que lo ven desde dentro, están implicados al máximo. No son críticos objetivos, como se supone que deben ser los profesionales de este sector, pero su subjetividad puede ofrecernos también claves para la resolución del problema: el cine español.

Los directores de cine son los primeros en plantearse las claves para conseguir un cine más nuestro y que al mismo tiempo pueda ser llevado al extranjero con éxito.

Algunos opinan que, cuando ellos mismos terminen aprendiendo a dirigir, todo lo demás vendrá consigo; otros, sin embargo, dirigen sus críticas fuera de su ámbito, cargando la responsabilidad a la crítica, a la falta de industria, o la mala forma de actuar que tienen los productores. En este sentido contamos con la opinión de varios directores de la década.

Gonzalo Delgrás por su parte señala:

“... no nos envanezcamos neciamente por los éxitos parciales obtenidos esta temporada... nada de lo que he hecho hasta hoy posee valor alguno... estudios, laboratorios, medios se nos dará espontáneamente y como premio cuando hayamos logrado resolver el problema de nuestra capacidad de realización es el gran problema de nuestro cine”.

Pedro Puche apunta:

“... hay algo de que careció siempre y que a mi entender es lo que más le urge, concepción industrial...”.

⁷⁵ Falquina, Angel: “Un nuevo estilo cinematográfico español”. “Radiocinema”, marzo de 1948.

Juan Parellada señala:

“... el cine español necesita tiempo organización y dinero...”.

Ignacio F. Iquino comenta:

“... que los críticos no traten de derrumbar con un plumazo el esfuerzo gigantesco que realizamos directores, técnicos y sobre todo el esfuerzo del estado...”.

José M^a Castellví señala:

“...el cine español necesita productores, el de tipo europeo americano, guionistas y mejoras en los estudios...”.

Ramón Quadreny indica:

*“... el cine español necesita dignidad artística y afán de superación...”*⁷⁶.

Por otro lado, los técnicos consideran que su trabajo no es valorado como tal -aparte que se produce intrusismo- y esa es la clave de la falta de calidad del cine español. La falta de profesionalidad, tecnológicamente hablando, es muy alta, y ese vicio se traslada, según ellos, también a otros campos como el guión y la interpretación.

*“... el problema, o los problemas del cine español, comienzan ya en la elección de las tramas argumentales... otros problemas... la elección del personal técnico de una película: director, operadores, intérpretes, ingeniero de sonido... ellos son, muchas veces, los únicos responsables de las deficientes condiciones sonoras del cine español. Su falta de preparación científica se comprende sabiendo que, en general, se trata de hombres formados en el cotidiano trabajo de los estudios... hoy no basta con el empirismo de estos hombres para cubrir las múltiples necesidades de los estudios cinematográficos... contra esta arbitraria intromisión en campo ajeno tengo que protestar en nombre de todos los ingenieros industriales, y tal vez, en el de los de telecomunicaciones, los únicos que en España pueden llamarse ingenieros de sonido...”*⁷⁷.

⁷⁶ “¿Qué necesita el cine español?”. “Radiocinema”, 30-5-42.

⁷⁷ López, Victoriano. “Santo y Seña”, 15-8-43.

Pero esta inquietud afectará también al campo de la interpretación; algunos actores, como es el caso de Ana Mariscal, entienden su profesión como algo más global: el estado del cine español afecta a todos los que integran esa gran familia, y los actores no deben sentirse desligados de su problemática. Su función no es la de llegar a recoger el máximo fruto económico y popularidad, y después dar media vuelta -si te he visto no me acuerdo-, sino todo lo contrario, el actor debe de participar activamente en los debates, propuestas o soluciones a que se pueda llegar. Resumiendo, la problemática del cine español ha de ser también compartida con los propios actores.

“... ayer comentaba con el hermano del Maestro Guerrero, la poca aceptación que tienen nuestras películas, ya antes de verlas. Ninguno tenemos interés. Yo quisiera, no por mí, sino por nuestro cine, iniciar una campaña que deshiciese esa parcialidad, esa aversión. ¿Por qué no me das tú alguna idea? Sé que la solución está en que aquí hubiera una docena de primeras figuras con atractivo y otros tantos directores con sensibilidad, ¿pero, por qué no surgen?...”⁷⁸.

“...industrial y comercialmente son tantos y tan complejos los problemas del cine español, que no tiene solución. Al menos yo no la veo. Artísticamente el problema del cine español está en su cobardía y un cine cobarde no puede reconocerse en el mundo como de procedencia española porque no lo identifica con España.

¿Donde está la solución? No consiste en encuadres valientes ni en temas atrevidos, se trata de una valentía de creación, cine que tenga nuestra auténtica personalidad, lo mismo da que el tema sea fuerte o gazmoño, lo importante es que la película esté resuelta a la española, tanto en el espíritu como en su realización. Si el cine es algo importante para un país, es ése el cine que se debe fomentar en nuestra patria. Si no es importante, bien estamos con el que hacemos ahora...”⁷⁹.

⁷⁸ Martínez Beltrán, Fernando: *Mi medio siglo de apasionantes vivencias con Ana Mariscal*. Monforte del Cid, Alicante: Fernando Martínez Beltrán, 1995. Pág. 22.

⁷⁹ Idem: Op. cit. Pág. 59.

4. Valoración de nuestras estrellas.

La crítica del momento hace una clara separación entre la personalidad de la actriz -como mujer, ama de casa, inquietudes personales, curiosidades, sencillos cotilleos etc.- que interesa a un público muy concreto, y sobre el carácter artístico de la actriz -punto de vista más profesional- a la hora de opinar sobre las estrellas cinematográficas.

Las entrevistas que se hacen a los actores en revistas profesionales o cinematográficas suelen ser banales y sin ningún interés; por supuesto que tienen un objetivo: el de crear una mayor identificación entre las estrellas y sus admiradores, lo cual es también un modo de propaganda, un paso más para poder obtener algo de popularidad. Este tipo de entrevista tiene un carácter positivo, aunque desde el punto de vista artístico habría que hacer más caso de las críticas realizadas por profesionales en la prensa. Sobre todo porque es la forma más objetiva de conocer las diferentes categorías que establece la crítica con las estrellas.

Sobre las críticas de prensa que hacen referencia clara a las estrellas del cine español de los años cuarenta, recogemos una muestra amplia, con el fin de rescatar los rasgos más interesantes que consideraban reseñables los periodistas del momento:

- Sobre *Cristina Guzman* (1942), en la que interviene Marta Santaolalla:

“...Marta Santaolalla desempeña el papel exacto que la autora de la novela soñara al escribir la obra...”.

“...Marta Santaolalla se ha incorporado a la perfección el personaje, revistiéndolo de emoción, delicadeza y feminidad...”.

“... los protagonistas magistralmente logrados. Marta Santaolalla logra personalidad artística de primera categoría”.

“... Marta Santaolalla se ajusta muy bien al carácter y reacciones del personaje...”.

*“... sus intérpretes, ya conocidos por el público, realizan una labor bastante aceptables, destacando la realizada por Marta Santaolalla...”*⁸⁰.

• Sobre *Rosas de otoño* (1943), también con la presencia de Marta Santaolalla:

“... la interpretación, la cualidad mejor de la cinta presentada con lujo...por encima de todos, Marta Santaolalla, mejor actriz y más bonita mujer cada día...”.

*“... la interpretación es magnífica... los papeles femeninos... cobran vigor y significado propio con la personalidad de estas exquisitas artistas...”*⁸¹.

• Sobre *El 13-13* (1943), en la que interviene Marta Santaolalla:

“... Marta Santaolalla magnífica de gesto y tan bella como siempre...”.

*“... Marta Santaolalla, de acusada feminidad, cumple su cometido con evidente discreción...”*⁸².

• Sobre *Boda en el infierno* (1942), en la que interviene Conchita Montenegro:

*“... Conchita Montenegro se ha asimilado tan formidablemente el papel que se le ha encomendado, se ha adentrado tan profundamente en sus sentimientos, que hace del personaje una creación superándose en arte y dándonos nuevas pruebas de sus facultades de excelente actriz, delicada y sensible...”*⁸³.

• Sobre *Aventura* (1942), en la que también interviene Conchita Montenegro:

“...los intérpretes bastante ajustados. Conchita Montenegro, con empaque de auténtica “estrella” de vitola internacional, destacada

⁸⁰ Los textos corresponden a: “Diario de Cádiz”, 23-10-43; “Yugo”, de Almería, 28-5-44; “El Extremadura”, de Cáceres, 27-12-43; “Pensamiento Alavés”, 10-1-44; “Regián”, 31-12-43.

⁸¹ “Baleares”, 29-10-43; Semanario “Norma”, de Badajoz, 29-11-43.

⁸² “El Alcázar”, 18-3-44; “Pradera”, de Valladolid,

⁸³ “Yugo”, 2-7-44.

*en las escenas más difíciles mostrando un temperamento muy interesante de artista y de mujer... ”*⁸⁴.

- Sobre *Huella de luz* (1942), con la presencia de Isabel de Pomés y Camino Garrigó:

“...conque toda la producción nacional se mantuviese a la altura de Huella de luz, podríamos darnos por muy satisfechos. Los intérpretes, producto de una afinada selección, se superan a sí mismo con naturalidad...”.

*“... una película llena de matices humanos, acierto de interpretación... Isabelita de Pomés muy bella y entonada, Camino Garrigó magnífica ...”*⁸⁵.

- Sobre *Botón de ancla* (1947), en la que interviene Isabel de Pomés:

“... el trío de interpretación contrastado sentimentalmente por la gracia y la belleza de Isabelita no merece más que plácemes...”

⁸⁶.

- Sobre *El abanderado* (1943), con la intervención de Isabel de Pomés y Mercedes Vecino:

*“... lo más logrado es el ambiente... en la interpretación figura un cuadro de notables artistas... la película tuvo éxito...”*⁸⁷.

- Sobre *Noche fantástica* (1943), con la presencia de Isabel de Pomés:

“... presentada con mucho lujo de interiores y buena fotografía, tiene su mayor aliciente en la labor de Mariano Asquerino... también Isabel de Pomés contribuye al éxito de la interpretación...”.

*“... buena labor interpretativa de algunas de las figuras que forman parte del elenco: Mariano Asquerino, Paola Bárbara e Isabel de Pomés, se destacan con fuerte personalidad...”*⁸⁸.

⁸⁴ “ABC”, 11-7-44.

⁸⁵ “La Voz de España”, 15-2-44; “Lanza”, 15-11-43.

⁸⁶ “Región”, 25-1-48.

⁸⁷ “El Heraldo de Aragón”, 19-11-43.

⁸⁸ “El Correo de Andalucía”, 18-6-44; “ABC”, 18-6-44.

- Sobre *Vidas cruzadas* (1942), en la que intervienen Isabel de Pomés y Ana Mariscal:

*“... el choque de caracteres y de ideas ofrece campo de lucimiento a los intérpretes, singularmente a Ana Mariscal... Isabelita de Pomés y el resto muy de acuerdo con primeras figuras...”*⁸⁹.

- Sobre *El frente de los suspiros* (1942), con Antoñita Colomé, y Pastora Peña:

“... es una interpretación recortadita por parte de Pastora Peña y una interpretación redicha de Antoñita Colomé...”.

*“... producción muy teatral... la interpretación tiene de todo. Pastora Peña, Fernando Fernández de Córdoba y Manuel Arbó están bien y salvan con su labor su situación. Antoñita Colomé un poco afectada en el papel...”*⁹⁰.

- Sobre *La rueda de la vida* (1942), en la que interviene Antoñita Colomé:

“... la calidad de la rueda de la vida estriba en la agilidad y belleza del guión, en la labor de los intérpretes y del fotógrafo... Antoñita Colomé acredita su temperamento y sus excelentes disposiciones para la interpretación...”.

*“... la mano de Ardavín se echa de ver también en lo interpretativo, contenido en una línea de discreción que superan brillantemente Antoñita Colomé...”*⁹¹.

- Sobre *El crimen de Pepe Conde* (1946), con la presencia de Antoñita Colomé:

“... López Rubio ha llevado la cinta de un modo certero y los personajes de Pepe Conde y la gitana Reyes han sido encarnados con gracia...”.

⁸⁹ “Yugo”, 2-11-43.

⁹⁰ “Lanza”, 18-1-44; “Yugo”, 13-11-43.

⁹¹ “Yugo”, 15-2-44; “La Provincia”, de Valencia, 5-10-43.

“... Antoñita Colomé con su peculiar donaire interpreta la figura de la mocita trianera, cantando además tres canciones de Quiroga...”.

“... son dignas las canciones de Quiroga y cantadas con mucho arte por Antoñita Colomé, que también triunfa en la parte interpretativa...”.

*“...Antoñita Colomé, gesticula y cupletea lo suyo, en una labor llena de gracia y también personal...”*⁹².

- Sobre *La vida en un hilo* (1945), con la intervención de Conchita Montes y Julia Lajos:

“... Conchita Montes cumple con muchísima discreción su cometido...”.

“... Conchita Montes muy bella, pero inexpresiva...”.

“... Conchita Montes muestra en su actuación que todavía no ha superado las dificultades de actuar frente a los focos y la cámara, y al lado de evidentes aciertos se perciben balbuceos y falta de expresividad que resta méritos a la película...”.

*“... Conchita Montes , muy dúctil y francamente bien...”*⁹³.

- Sobre *Nada* (1947), que interpretan Conchita Montes y Mary Delgado:

“... el trabajo de los artistas es afectado, anticinematográfico...”.

“... Conchita Montes ha acertado en su papel de Andrea llevando a cabo una magnífica labor que culmina en el cuadro de la cena en la que reacciona histéricamente, de manera formidable...”.

“... Conchita Montes que encarna con mucho arte la figura de Andrea...”.

*“... lo que más nos ha gustado en esta cinta es la interpretación. Conchita Montes cuaja el mejor personaje de la obra...”*⁹⁴.

⁹² “Ideal”, 29-11-46; “La Almudaina”, 26-11-46; “Correo”, de Mallorca, 26-11-46; “Baleares”, 26-11-46.

⁹³ “Baleares”, 22-8-46; “Patria”, 8-8-46; “Correo”, 22-8-46; “La Almudaina”, 22-8-46.

⁹⁴ “El Correo Español”, 9-6-48; “La Almudaina”, 2-6-48; “La Última Hora”, 2-6-48

• Sobre *Misterio en la marisma* (1943), en la que interviene Conchita Montes:

“... los intérpretes se nos presentan fríos y sin ninguna sensibilidad...”.

“...Conchita Montes no vocaliza bien, este defecto se acusa bastante en la película y ello roba lucimiento a su expresividad, muy sugestiva y delicada...” .

“... la interpretación por parte de Conchita es algo fría , cosa que suple con su belleza y distinción...” .

“... la película es irregular en cuanto a la interpretación, poco ardor en Conchita Montes...” .

*“... la interpretación no desmerece en nada del lujo de elementos con que ha contado la dirección, sobresaliendo Conchita Montes...”*⁹⁵ .

• Sobre *El marqués de Salamanca* (1948), con la presencia de Conchita Montes:

*“... Conchita Montes con su simpatía, pone una estampa agradable en los amores del marqués de Salamanca... y sobresale en la interpretación estando ajustada en todos los matices de su cometido, manteniendo el papel de mujer bella e inteligente...”*⁹⁶ .

• Sobre *Domingo de carnaval* (1945), en la que interviene Conchita Montes:

*“... cinta admirablemente dirigida por Edgar Neville... Conchita Montes da vigor a su personaje...”*⁹⁷ .

• Sobre *Mi adorado Juan* (1949), que cuenta con la interpretación de Conchita Montes:

⁹⁵ “Unidad”, 8-7-44; “Sevilla”, 15-11-43; “El Correo de Andalucía”, 14-11-43; “ABC”, 14-11-43; “Yugo”, 4-1-44.

⁹⁶ “El Adelantado”, de Salamanca, 15-3-49.

⁹⁷ “Yugo”, 22-5-46.

*“... agradabilísima película... la película gusta y divierte... la delicada y exquisita labor femenina de Conchita Montes es digna de destacarse...”*⁹⁸.

- Sobre *Mar abierto* (1946), interpretada por Maruchi Fresno:

“... lo mejor de la cinta es su interpretación, en la que destaca Maruchi...”.

“... con un ponderado reparto, en el que sobresalen la recia personalidad de José María Lado y la delicada Maruchi...”.

*“... Maruchi Fresno hace todo lo que humanamente se puede hacer de un papel de escaso valor...”*⁹⁹.

- Sobre *Reina Santa* (1947), en la que trabaja Maruchi Fresno:

Existen numerosísimas críticas que especialmente hablan positivamente de la interpretación de Maruchi. Algunas de ellas pueden ser:

“... Maruchi Fresno, para la que el elogio se ensancha hasta el máximo...”.

“... Maruchi Fresno ha logrado culminar su trabajo cinematográfico. No creemos que pueda superar lo que ha hecho en Reina Santa. Merced a su temperamento, las emociones adquieren en Maruchi todos los diversísimos matices porque ha de pasar en la película. Y así la vemos actuar tanto de reina como de madre...”.

“... en Maruchi Fresno hallamos la inteligente y acertadísima encarnación de Doña Isabel... algunos planos fueron recibidos con murmullos de admiración, ante la espiritual belleza del rostro y el gesto de la actriz española...”.

“... Maruchi Fresno interpreta con suavidad y serenidad, en perfecta armonía con su fotogenia, a la reina Isabel...”.

*“... Maruchi Fresno con admirable visión casi mística. Su interpretación de la reina Isabel sólo tienen un calificativo: perfecta...”*¹⁰⁰.

⁹⁸ “Diario de Burgos”, 28-4-50.

⁹⁹ “Ideal de Granada”, 22-2-47; “Patria”, de Granada”, 23-2-47; “Yugo”, 22-2-47.

¹⁰⁰ “Yugo”, 24-10-48; “La Almudaina”, 2-5-48; “Lanza 18-1-48.

- Sobre *Altar mayor* (1943), con la presencia de Maruchi Fresno:

“... Maruchi Fresno encarna la protagonista con sencillez de gesto y cierta armonía en la actitud...”.

“... en la interpretación sobresale Maruchi que ofrece su mejor trabajo...”.

“... Maruchi Fresno dio a su papel el debido calor de humanidad...”¹⁰¹.
- Sobre *Dulcinea* (1946), interpretada por Ana Mariscal:

“Ana Mariscal, siempre en primer término (escenas enteras con parlamentos excesivamente largos para el cine y sólo expresiones de su rostro en la pantalla) merece el aplauso en diversos instantes...”.

“... le ha dado forma humana con la misma grandeza luminosa con que el autor le dio vida espiritual. Esta exactitud, esta sintonización de cuerpo y alma, es quizá la mejor que ha logrado Anita Mariscal, en su artística historia...”.

“... Ana Mariscal hace un lucido papel de Dulcinea. Ella es en realidad el escenario, el guión y la vida de este film español...”.

“... Ana Mariscal tienen ocasión propicia al lucimiento, dando rienda suelta a su temperamento dramático, que vive con intensidad su labor que da como ejemplo de maestría interpretativa, de difícil superación...”¹⁰².
- Sobre *Doce horas de vida* (1948), con la interpretación de Ana Mariscal:

“... nuevo ensayo y nada afortunado por la escasa imaginación que en el desarrollo del tema ha puesto la dirección... Ana Mariscal, fría en grado sumo y flotando, sin encontrar su sitio a lo largo de la cinta...”¹⁰³.

¹⁰¹ “Madrid”, 22-2-44; “El Diario de León”, 15-6-44; “Voluntad”, 17-3-44.

¹⁰² “ABC”, 10-6-47; “Arriba”, 10-6-47; “La Voz de Castilla”, 22-3-47; “Diario Línea”, 21-4-47.

¹⁰³ “La Almudaina”, 14-12-48.

- Sobre *Un hombre va por el camino* (1949), con la presencia de Ana Mariscal:

“... la interpretación excelente sobre todo la de Ana Mariscal...”.

“... la cinta no merece comentario serio...”.

“... un excelente film logrado casi sin medios... muy bien Ana Mariscal bonita, humana y dulce. La interpretación es magnífica...”.

“... excelente interpretación de Ana Mariscal...” ¹⁰⁴.

- Sobre *El tambor del Bruch* (1948), interpretada por Ana Mariscal:

“... en tono discreto actúa Ana Mariscal, película no lograda del todo...”.

“... destaca los escenarios naturales y dirección de masas, Ana Mariscal muy natural...”.

“... Ana Mariscal expresiva y justa en su cometido...” ¹⁰⁵.

- Sobre *La chica del gato* (1943), con la interpretación de Josita Hernán:

“... Josita Hernán desempeña su labor con soltura y gracejo, dando color a la producción...”.

“... bien en la interpretación Josita Hernán...”.

“... Josita Hernán es una buena artista que corre el riesgo de polarizarse en un sólo sentido interpretativo...”.

“... Josita Hernán es una bella figura que sabe exteriorizar graciosamente matices de muy fina sensibilidad...” ¹⁰⁶.

- Sobre *El escándalo* (1943), con la presencia de Mercedes Vecino:

“... nada tiene que envidiar la nueva película española a cintas extranjeras... los intérpretes muy acertados en sus importantes cometidos...”.

¹⁰⁴ “Diario de Navarra”, 19-3-50; “Arriba España”, 19-3-50; “Baleares”, 2-4-50; “El Adelanto”, 12-3-50.

¹⁰⁵ “Ayer”, de Jerez, 20-11-48; “Mediterráneo”, 1-12-48; “Mallorca”, 26-5-48.

¹⁰⁶ “Unidad”, 27-6-44; “La Voz de España”, 27-6-44; “Gol”, 18-12-43; “Diario de Navarra”, 14-11-43.

*“... Mercedes Vecino rescatada de sus vampiresismos muestra su gran belleza y su calidad de actriz...”*¹⁰⁷.

- Sobre *Mariona Rebull* (1947), interpretada por Blanca de Silos:

“... es una gran película... Mariona difícil de interpretar, glosa todas sus aptitudes consiguiendo el éxito y matizándolo con un verdadero empaque de feminidad...”.

“... Blanca de Silos espléndida...”.

“... perfecta en su escabroso personaje Blanca de Silos...”.

*“... el cine español ha dado un paso adelante con la película... Blanca de Silos realza con su belleza espléndida la figura de Mariona y se ajusta al delicado matiz de su feminidad sorprendente...”*¹⁰⁸.

- Sobre *La duquesa de Benamejé* (1949), con la interpretación de Amparito Rivelles:

“... Amparito Rivelles, en un doble papel de duquesa y gitana realiza una buena labor, poniendo a contribución su belleza, y un saber estar ante la cámara...”.

*“... la Rivelles con notorios aciertos en su doble papel...”*¹⁰⁹.

- Sobre *Sabela de Cambados* (1948), interpretada por María Fernanda Ladrón de Guevara y Amparito Rivelles:

“... en la interpretación descuella Amparito Rivelles, muy graciosa y desenvuelta...”.

“... después de su madre la labor de Amparito es de meritoria...”.

*“... merece mención Amparito que llena toda la cinta con un papel simpatiquísimo que ha sacado impecable...”*¹¹⁰.

- Sobre *La calle sin sol* (1948), interpreta Amparito:

¹⁰⁷ “El Correo de Mallorca”, 3-11-43; “Amanecer”, de Zaragoza, 5-11-43.

¹⁰⁸ “Ayer”, 19-5-47; “Ideal”, de Granada, 1-5-47; “Diario de Burgos”, 8-6-47; “Arriba España”, 11-5-47.

¹⁰⁹ “Norma”, 7-11-49; “Diario de Navarra”, 5-11-49.

¹¹⁰ “Odiel”, de Huelva, 2-9-49; “El Adelanto”, 2-9-49; “Ayer”, 6-6-49.

“... grandes méritos tiene la cinta... del reparto destaca Amparito, Antonio Vilar y Manolo Morán...”

“... del reparto sobresale Amparito...”¹¹¹.

En las revistas cinematográficas también encontramos el análisis exhaustivo del trabajo de una actriz. Esto suele coincidir en columnas de comentaristas conocidos dentro del medio, o en artículos de revisión y balance del año que termina cinematográficamente hablando. Aquellos, por lo general, son la crítica que más apoya a los actores; y conociendo las características de nuestro cine, los pocos medios con los que se contaban, los críticos echan más la culpa de los problemas del cine español del momento a la situación en general, que a los actores en particular. Existe la clara queja de la falta de actores de cine que hayan nacido en él, y que sirvan para esta profesión; ya que la mayoría de nuestras actrices provienen del teatro o la revista, y no todas ellas saben compaginar su trabajo en las dos artes, cine y teatro.

Todos los actores, en proporción con el papel que desempeñan, son importantes. El crítico mima a los llamados secundarios, entendiendo que su función es necesaria y, a veces, incluso más enriquecedora que la de algunos protagonistas vacíos, de esos que no transmiten. Y si no debe haber complejo del secundario frente al protagonista, tampoco el actor español debe de ser peor considerado que el extranjero, por el hecho de serlo.

“... tampoco trae este año actriz extranjera que compita con la veterana, enorme, Antonia Planas, que en la criada de El crimen de bordadores se echa al hombro a las competidoras... la extraordinaria Mary Santpere en la “nurse” de Audiencia pública, de la interpretación espléndida de Mary Delgado en una “secundaria” de la misma película, donde también recordamos a Lolita Valcárcel ... una de las nuevas en quienes más creemos...”¹¹².

Los críticos desean que todos los años sean cinematográficos, en el sentido de que aparezcan nuevos valores, ya que es la única manera de que se mantenga una cantera cinematográfica.

¹¹¹ “El Pensamiento Alavés”, 4-4-49; “Diario de Cádiz”, 10-12-48.

¹¹² Barreira: “Esos que llaman secundarios”. “Radiocinema” n° 130, 1-12-46.

“... hay pocas actrices y actores que hayan aparecido por vez primera en celuloide durante 1944. Las mujeres no llegan a seis; galanes, no hay ninguno... Las caras nuevas de 1944 son Alicia Palacios, Esperanza Navarro, Mary Lamar, Silvia Morgan y Sara Montiel...”¹¹³.

Ya en 1935 se lamentan de la falta de actores, y sobre todo de que los que existen no son valorados; no se cuenta con ellos como parte integrante de la obra cinematográfica, vetándoles el derecho de ser dignificados en el nuevo arte, el cinematográfico.

“... en España hay actores tan buenos como pueda haberlos en cualquier parte del mundo. Lo que sucede es que el actor cinematográfico español existe ignorado en su mayor parte, por falta de ayuda y por falta de asimilación de este nuevo arte de representar...no comprendemos las razones de por qué los directores españoles tienen relegados a actores tan útiles como Manuel Arbó, Pablo Alvarez Rubio, Alfonso Tudela, Rafael Calvo y algunos más... se quejan de la falta de actores, que en realidad existe, y desdeñan a éstos. No logramos explicárnoslo... verdaderos actores con ansias de trabajar en el film, esperan inactivos una llamada...”¹¹⁴.

5. Premios.

Los premios son otro modo de crítica o valoración del trabajo de las estrellas. A lo largo de los años cuarenta los de mayor prestigio e importancia, sin duda, son los del Sindicato General del Espectáculo, que comienzan a otorgarse con el inicio de la década. Centrándonos en los galardones recibidos por las actrices de estos años, cabe destacar los siguientes:

En 1941 son premiados Josita Hernán mejor actriz, por *La tonta del bote*, y Jesús Tordesillas, mejor actor por *La malquerida*.

A partir de 1942 se premia a la película, aunque se conceden muchos premios. En este año fueron premiadas seis películas en total:

Primer premio, *Raza*, interviene Ana Mariscal.

Segundo premio, *Boda en el infierno*, con Conchita Montenegro.

Tercer premio, *Escuadrilla*, Luchy Soto.

¹¹³ Martín Abizanda: “Los artistas del cine español”. “Cámara”, n° 48, 1-1-45.

¹¹⁴ “Actores del cine español”. “Cinegramas”, n° 51, 1-9-35.

Cuarto premio, *Fortunato*, Pastora Peña y Florencia Bécquer.

Quinto premio, *La rueda de la vida*, con Antoñita Colomé.

Sexto premio, *Un marido a precio fijo*, con Lina Yegros.

En 1943 fueron ocho películas las premiadas:

Primer premio, *Huella de luz*, con Isabel de Pomés.

Segundo premio, *La aldea maldita*, Florencia Bécquer y Alicia Romay.

Tercer premio, *La casa de la lluvia*, Blanca de Silos y Carmen Viance.

Cuarto premio, *Goyescas*, Imperio Argentina.

Quinto premio, *Intriga*, Blanca de Silos.

Sexto premio, *Forja de almas*,

Octavo premio, *Viaje sin destino*, Luchy Soto.

En 1944 se amplió un premio más, en total nueve:

Primer premio, *El escándalo*, Mercedes Vecino y Porfiria Sanchiz.

Segundo premio, *El clavo*, Amparito Rivelles.

Tercer premio, *Doce lunas de miel*, Ana María Campoy.

Cuarto premio, *Eloísa está debajo de un almendro*, Amparito Rivelles y Mary Delgado.

Quinto premio, *Orosía*, Blanca de Silos.

Sexto premio, *El abanderado*, Isabel de Pomes y Mercedes Vecino.

Séptimo premio, *Una herencia en París*.

Octavo premio, *Lola Montes*, Conchita Montenegro.

Noveno premio, *Dora la espía*, Maruchi Fresno y Mary Martín.

En 1945, se volvió a ampliar una más, por tanto, diez en total.

Primer premio, *Inés de Castro*.

Segundo premio, *Bambú*, Imperio Argentina.

Tercer premio, *Espronceda*, Amparito Rivelles.

Cuarto premio, *El obstáculo*, Ana Mariscal y Mary Martín.

Quinto premio, *El fantasma y D^a Juanita*, Mary Delgado.

Sexto premio, *Tierra sedienta*, Mary Delgado

Séptimo premio, *Domingo de carnaval*, Conchita Montes y Alicia Romay.

Octavo premio, *Eugenia de Montijo*, Amparito Rivelles

Noveno premio, *El destino se disculpa*, Esperancita Navarro

Décimo premio, *Garbancito de La Mancha*(dibujos animados).

En 1946, se reducen los premios a seis:

Primer Premio, *Los últimos de Filipinas*, Nani Fernández

Segundo premio, *La pródiga*, Paola Bárbara.

Tercer premio, *Un drama nuevo*,

Cuarto premio, *Aquel viejo molino*.

Quinto premio, *Misión blanca*.

Sexto premio, *El crimen de la calle Bordadores*, Mary Delgado y Julia Lajos.

En 1947, vuelven a ser seis premios a las siguientes películas:

Primer premio, *La fe*, Amparito Rivelles.

Segundo premio, *Mariona Rebull*, Blanca de Silos.

Tercer premio, *Reina Santa*, Maruchy Fresno y Mery Martín.

Cuarto premio, *Noche sin cielo*, Ana Mariscal y Maruchi Fresno.

Quinto premio, *Nada*, Conchita Montes.

Sexto premio, *Confidencia*, Sara Montiel.

En 1948, se amplía a siete películas, y dos menciones especiales:

Mención especial, *Mare Nostrum*, y *El marqués de Salamanca* con Conchita Montes.

Primer premio, *Locura de amor*, Aurora Bautista y Sara Montiel.

Segundo premio, *Botón de ancla*, Isabel de Pomés.

Tercer premio, *Don Quijote de La Mancha*, Sara Montiel, Maruja Asquerino y Nani Fernández.

Cuarto premio, *La calle sin sol*, Amparito Rivelles.

Quinto premio, *Las aguas bajan negras*, Mary Delgado.

Sexto premio, *Don Juan de Serrallonga*, Maruja Asquerino.

Séptimo premio, *En un rincón de España*, Blanca de Silos y Mary Martín.

En 1949 se conceden seis premios y un accésit:

Primer premio, *La mies es mucha*, Julia Caba Alba y Sara Montiel.

Segundo premio, *El santuario no se rinde*.

Tercer premio, *Currito de la Cruz*, Nati Mistral.

Cuarto premio, *La niña de Luzmela*..

Quinto premio, *Una mujer cualquiera*, María Felix.

Sexto premio, *Mi adorado Juan*, Conchita Montes y Julia Lajos.

Accésit, *Neutralidad*.

En 1945 se funda el Circulo de Escritores Cinematográficos (CEC) con el objeto de “defender y divulgar el arte cinematográfico”. Lo fundan un grupo de personas que, desempeñando labores diversas dentro del mundo cinematográfico, desean poner su granito de arena, para que el cine se mantenga con buena salud. Entre otras cosas, organizan un concurso de guiones y también donan premios a los mejores del año cinematográfico. Los premios se otorgan a la mejor película, director, actriz principal, actor principal, actriz secundaria, actor secundario, labor fotográfica, música, argumento original, guión cinematográfico, labor crítica, labor literaria, decorados.

Las actrices premiadas en el segundo lustro de los años cuarenta son:

1945: actriz principal, Ana Mariscal y Mary Delgado; la actriz secundaria, María Isbert.

1946: actriz principal, Mary Delgado; actriz secundaria, Antonia Plana.

1947: actriz principal, Amparito Rivelles; actriz secundaria, Camino Garrigó.

1948: actriz principal, Aurora Bautista; actriz secundaria, Asunción Sánchez.

1949: actriz principal, Ana Mariscal; actriz secundaria, Julia Caba Alba.

Todos estos premios son los más oficiales; pero también existen otros, creados por revistas especializadas, como ocurre con “Triunfo”. Otros premios van dirigidos a la personalidad global de la estrella, como son las llaves de la ciudad, medalla al mérito, etc. La revista “Triunfo” concede las modalidades de película, director, actor y actriz, tanto en el ámbito nacional como internacional. En 1948, destaca como Mejor actriz a Ana Mariscal.

Capítulo IV. LA ESTRELLA, CREACIÓN Y SIGNIFICADO.

1. Introducción.

La estrella es un concepto muy nuevo que nace con el cine, en concreto es Hollywood quien favorecerá su aparición y desarrollo. El actor perderá su propia identidad en favor del héroe, convirtiéndose en estrella. Los estudios fomentarán cada vez más la aparición de estrellas cuando comprueben que éstas pueden funcionar como motor de su industria. Y esto es lo que provoca que el star-system hollywoodiense sea paradigma para el cine de otros países.

En España se busca igualmente aquello que pueda dar alas a su industria cinematográfica, en una época necesitada de lo más básico y en la que el cine tenía un papel importante de evasión y entretenimiento. Anteriormente a esta época hay estrellas cinematográficas, pero nunca antes se fomentó conscientemente el star-system en el cine español. Será en los años cuarenta cuando exista una preocupación por crear un elenco de estrellas con las que se identifique el público y, tras conseguirlo, existirá un número considerable de asiduos a las salas.

Las jovencitas españolas sueñan con pertenecer al mundo de las estrellas, y piensan que, para ello, sólo basta con ser popular. La estela de las estrellas llega a todas las capas de la sociedad, por ejemplo llegan a ser madrinan de guerra, como es el caso de Juanita Reina.¹¹⁵ Si a estas estrellas les define principalmente su popularidad, hay otro factor, los estupendos sueldos que perciben por su trabajo, que, si cabe, influye más en esa definición. Dependiendo de si su caché es más o menos alto, así deslumbrarán en la misma medida. Es cierto que el caché de las estrellas españolas de estos años les permitía recibir un sueldo más alto que el de los técnicos, de tal manera que las retribuciones de las estrellas equivalían a la parte más importante del presupuesto de una película. Estos sueldos tan fabulosos, les permitían disfrutar de un tipo de vida extraordinaria. En comparación a una mujer media de la sociedad española del momento, las estrellas de cine eran privilegiadas; por ejemplo, son independientes respecto al hombre, su vida se desarrolla entre fiestas y estrenos, es una vida de consumo frente a una sociedad

¹¹⁵ Para mantener candente la llama de valentía y arrojo de los soldados surgieron las madrinan de guerra de Sección Femenina.

precaria en la que se lucha por la supervivencia. Es el derroche frente a la necesidad. Las estrellas viven en un tipo de casas en las que no falta de nada, practican deportes y viajan por el placer de hacerlo. Todo ello supone que sean como de otro mundo, una clase especial, de categoría superior. Es por este motivo que sólo se relacionan entre ellos -son inaccesibles para el ciudadano medio-, se casan actores con actores o con otros artistas, toreros, por ejemplo.

Y hablamos de actrices cuando nos referimos a las estrellas, porque, aunque queda demostrado que el actor trabaja mucho más, la estrella es la mujer.

En España en los cuarenta se aprecian, dentro del gran grupo de intérpretes, dos categorías diferenciadas: los secundarios y las estrellas. Los primeros, no todos reconocidos o valorados justamente, muchos continuaron su carrera en décadas posteriores. Cumplían un papel importante dentro del star-system ya que, sin ser el elemento indispensable, el conjunto de varios secundarios le daba mayor carácter al film. Ejemplo de ello son Guadalupe Muñoz Sampedro, Julia Caba Alba, Julia Lajos, Camino Garrigó, etc.

Y las estrellas que, por el contrario, fueron olvidadas es su mayoría a pesar del papel relevante que tuvieron en aquel cine que luchaba por dignificarse tomando como modelo al cine estadounidense. Como este último, el cine español buscó centrar sus éxitos en torno al sistema de estrellas, star-system, por lo que mantuvo a estrellas ya consagradas como Imperio Argentina; pero también fabricó y lanzó a jovencitas que dieron mucho de sí, como Amparito Rivelles, Ana Mariscal, Josita Hernán, Maruchi Fresno, etc. Estas estrellas de cuño hispánico fueron un verdadero éxito en los años de autarquía. Podemos decir que en el cine español existe el star-system a la manera de Hollywood, ya que parte de los mismos postulados que éste, aunque bien es verdad que no con los mismos resultados. Principalmente esto es debido a las circunstancias que impedían la internacionalidad de nuestras estrellas y no a su capacidad para arrastrar a miles de fans. Es decir, en España sólo existieron las estrellas que demandó la sociedad española en ese momento, a pesar de censuras o controles de parte del Estado.

Para poder entender mejor el concepto de estrella, saber de su origen y el motivo de su consolidación en el cine, partiremos en primer lugar del estudio del actor como materia prima que es de la estrella.

2. Concepto de actor.

Actor, según el diccionario de la Real Academia Española, es “*el que interpreta un papel en el teatro, en el cine o en la televisión*”. En una palabra, es un ejecutante o representante. Todo arte encierra una acción, ejecución o representación según los casos, por eso el actor como “actuante” tiene una función primordial que es la de representar. El hombre, por su naturaleza, tiene necesidades espirituales, como la religión o el arte. El sentimiento da lugar al arte -y no el arte al sentimiento-, por ello, retrocediendo en el tiempo en busca del origen del actor, nos encontramos con la figura del oficiante que, junto con la del recitante, son los precursores del actor propiamente dicho que aparece por primera vez en la tragedia griega.

- El oficiante es una figura que aparece en las tribus primitivas; éste está muy cerca de lo sagrado, ya que es el que dirige la danza después de que la tribu haya alcanzado algún tipo de beneficio, como la llegada de las lluvias o una buena cosecha. Digamos que la tribu participará de la alegría y que el oficiante sabe expresarla mejor que ningún otro por medio de la danza.

- El recitante es aquel individuo de la tribu que es capaz de narrar impregnando el relato de su propia sensibilidad. Le incorpora la expresividad del gesto y con ello obtendremos el primer gen para la aparición del actor.

La tragedia griega es el paso de la ceremonia a la representación. Los actores de ésta portaban todas máscaras; el movimiento con el que adornaban su representación era estilizado, por lo que era la voz la que marcaba el énfasis. Estas primeras representaciones griegas estaban más cerca de la ópera que del teatro moderno.

En un principio es la tragedia la que predomina en la escena griega; poco a poco la comedia va tomando entidad y se puede decir que, para el siglo IV antes de Cristo, la comedia había sustituido a la tragedia como forma dominante. Con Aristófanes llegó la sátira y con ella perdió el actor sus últimas reminiscencias de oficiante. Las comedias satíricas de Aristófanes tienen una estructura muy cuidada que provienen de los antiguos ritos de fertilidad.

El teatro propiamente romano no se desarrolló hasta el siglo III a.C. Aunque la producción teatral se asociará en principio con festivales religiosos, la

naturaleza espiritual de estos acontecimientos se perdió pronto: al incrementarse el número de festivales, el teatro se convirtió en un entretenimiento. Por eso, no es de extrañar que la forma más popular fuera la comedia.

Irónicamente, el teatro en forma de drama litúrgico renació en Europa bajo el seno de la iglesia católica romana. El drama litúrgico se fue desarrollando a lo largo del tiempo pero, aunque la Iglesia animara sus inicios dadas sus cualidades didácticas, el entretenimiento y espectáculo fueron imponiendo su hegemonía, lo que llevó a la Iglesia a mostrar sus recelos sobre el teatro. No queriendo renunciar a sus efectos beneficiosos, la Iglesia zanjó la cuestión trasladando la representación al exterior del edificio. Además las representaciones evolucionaron hacia formas más complejas, desarrollando diversos dramas. Se solían realizar especialmente en la fiesta del Corpus Christi.

La Reforma protestante puso fin al teatro religioso a mediados del siglo XVI, y un nuevo y dinámico teatro profano tomó su lugar. En este momento, el uso de actores profesionales en las obras fue sustituyendo poco a poco a los entusiastas aficionados. A partir de aquí, el actor evoluciona hacia otras formas de entender el teatro, sobre todo con la aparición de la ópera que se extiende con gran rapidez, primero por Italia y después por el resto de Europa. Inmediatamente después se desarrollan teatros caracterizados por el lugar de donde nacen, así el Isabelino en Inglaterra, Molière en Francia o el siglo de Oro Español.

El teatro del siglo XVIII era, básicamente y en gran parte de Europa, un teatro de actores. Estaba dominado por intérpretes para quienes se escribían obras ajustadas a su estilo; a menudo estos actores adaptaban clásicos para complacer sus gustos y adecuar las obras a sus características. A lo largo del siglo XVIII, ciertas ideas filosóficas fueron tomando forma para acabar fusionándose y cuajando a principios del siglo XIX en un movimiento llamado romanticismo. Las mismas fuerzas que condujeron al romanticismo, también en combinación con varias formas populares, dieron lugar al desarrollo del melodrama, el género dramático más arraigado en el siglo XIX.

A lo largo del primer cuarto del siglo XIX, tanto el melodrama como el romanticismo tendían a aportar una nota exótica, centrándose en hechos históricos o extraordinarios, al tiempo que idealizaban o simplificaban demasiado la construcción del personaje. Sin embargo, alrededor de 1830 en Inglaterra, las

características y los elementos estilísticos de ambas corrientes empezaron a prestar atención a la vida del momento, a las cuestiones domésticas y, aparentemente, a temas más serios. El énfasis pasó del espectáculo y la emoción a la recreación de lo local, y de la vida en el hogar al detalle. Este cambio requería nuevas prácticas de puesta en escena, las cuales allanarían el terreno hacia la escenografía moderna. La idea del escenario de caja se puso de moda; un entorno consistente en las tres paredes de un espacio con el objetivo de que el público observara a través de la imaginaria cuarta pared. Accesorios, atrezzo y mobiliario tridimensional vinieron a reemplazar las representaciones pintadas anteriores. Como los decorados dejaron de ser un mero fondo, los actores interpretaban como si estuvieran en realidad en el lugar pretendido, ignorando en apariencia la presencia del público. Se desarrollaron nuevas actitudes, en vez de asumir una determinada pose y de recitar versos, los intérpretes creaban acciones realistas, apropiadas para el personaje y la situación. Se fue prestando progresivamente más atención al vestuario y al decorado. Asimismo, los autores fueron empleando más detalles realistas en sus guiones.

Al ir aumentando el público asiduo a este tipo de espectáculos, cambiaron planteamientos de organización sobre todo por afectar a cuestiones económicas. Por ejemplo, mientras que antes los actores formaban parte de una compañía de repertorio que podía representar docenas de obras en rotación continua a lo largo de la temporada, los actores empezaron a ser contratados para intervenir en una sola obra y representarla tantas veces como el público estuviera dispuesto a pagar. Es a partir de ahora cuando la profesionalidad del actor toma tanta importancia que se tiene en cuenta la formación del actor. Esta formación se complementará con otras actividades, como puede ser la danza, en busca de una mayor expresividad y espontaneidad frente a los reflejos que son necesarios para obtener una actuación donde predomine la naturalidad.

La voz del actor es de suma importancia, pero también el gesto; ambos le aportarán la expresividad necesaria para representar lo más profundo del personaje.

Diferentes voces opinarán sobre la mejor manera de desentrañar a un personaje, hacerlo propio y, por medio de él, estimular la sensibilidad del espectador, de tal manera que se ha llegado a diferenciar dos conceptos: el de

actor y el de comediante. El director Rouben Mamoulian define muy claramente ésta cuestión:

“... el actor es un artista único en su género, que reúne en sí mismo al creador de la obra y los materiales que emplea. No cuenta con otros instrumentos para ejercer su arte que su misma persona. Por ello, cuanto más grande sea su inteligencia, más despierta su sensibilidad, más armoniosos su cuerpo y más expresivo y bello su rostro, mejores serán los instrumentos de su arte... Actor, en realidad, es sólo un agente, un vehículo de palabras hechas y de sucesos inmutables,... Comediante, en cambio, es por sí mismo un creador de burlas y artificios, ... es el animador de aldea, el que canta en los festejos, el que promueve la alegría general y el llanto, el que improvisa gestos y toca, brinca, ríe,... mientras el actor reproduce hechos y emociones, el comediante los crea; crea tipos y gracias esencialmente nuevos y perennemente iguales... Imperio Argentina y Miguel Ligeró confirman esta regla; pertenecen a una casta de comediantes libres y aireados y no se sujetan al marco de los ángulos, ni a la pauta de los guionistas, ni a los consejos del director, ni a los movimientos de la cámara que siempre tiene que seguirles...”¹¹⁶.

Otros, como Stanislavski ¹¹⁷, dedican su vida a buscar la manera de interpretar al personaje desde dentro del actor. Con Stanislavski nace un nuevo concepto de actor, su ya famoso método se extiende por todo el mundo y se estudia en muy diversas escuelas. Con la llegada del cine sus principios se imponen. Griffith lo aplica con sus intérpretes, en los que busca sobre todo naturalidad. Si son primero los directores los que los aceptan, un gran número de actores se convierten en adeptos de la naturalidad estudiada, ensayada de

¹¹⁶ Mamoulian, Rouben: “¿Quiere usted ser estrella? Entonces, eche sus cuentas”. “Primer Plano”, 8-12-40.

¹¹⁷ Constantin Stanislavski, en su libro-manual “La construcción del personaje”, explica por medio de un profesor, en clases magistrales, el método para conseguir la construcción del personaje. El libro está escrito en forma de diario de un aficionado que asiste a las clases de una hipotética e ideal escuela de interpretación. En este diario nos describe sus experiencias, sus reacciones al ir descubriendo poco a poco el complicado aparato interno del actor. Este método está basado en experiencias vividas intensamente por el actor. En el texto, en el que se recogen los principios de toda interpretación moderna, Stanislavsky estudia todos los elementos que puedan ya dificultar, ya facilitar la labor del actor en la búsqueda de la verdad interna del personaje.

antemano, tan practicada que cuando hay que tirar de ella puede resultar totalmente espontánea.

Esta manera tan concreta de entender un personaje puede dar lugar a personajes muy definidos y actores que se ocupan exclusivamente de representarlos hasta el extremo de caer en el encasillamiento. El encasillamiento puede ser una ayuda para el actor, sobre todo al principio, cuando desea darse a conocer; después, sin embargo, supondrá un lastre, por lo que el actor huirá del encasillamiento. Aún y con esas, existen distintas opiniones al respecto:

“ ... cuatro intérpretes dan su opinión sobre este tema, Josita Hernán nos afirma muy seria y convencida: creo que el encasillamiento no perjudica al actor, si verdaderamente el camino que le obligan a seguir encaja en su temperamento... Antonio Casal: perjudica... Margarita Robles: el encasillamiento es necesario, es más, creo que el encasillamiento es inevitable si se quiere llegar a ser algo, recuérdese todos los grandes actores y se verá que todos están gloriosamente encasillados en su propia personalidad... Manuel Luna: creo sinceramente que perjudica mucho, fíjate en mi caso, durante muchos años he sido el traidor imprescindible,...”¹¹⁸.

Existen además algunas características que encasillan más aún al actor; por ejemplo, el ser simpático o no producirá que sea elegido para papeles más populares. Aparte, su relación con el público fuera de la pantalla se verá ensalzada o mermada según sea el caso.

Se habla mucho de la belleza externa en cine, aunque también es verdad que existen otras virtudes, como pueda ser la simpatía que puede arrastrar a mucho público. Para unos, la simpatía es imprescindible; para otros, sólo una ayuda. Un actor puede ser, personalmente, muy antipático y, sin embargo, su calidad artística es posible que le permita ser un gran simpático en el tipo que se le encomienda.

“...Josita Hernan dice que la simpatía es el primer paso para el éxito y tiene mayor poder que la belleza...”.

¹¹⁸ Juanes, José: “¿ Cree usted que el encasillamiento en un tipo determinado perjudica al actor?”. “Primer Plano”, 30-7-44.

La simpatía, la belleza, la fotogenia, maneras de actuar, etc., son aspectos que definen cómo debe ser el actor. Este resulta ser un tema atractivo para discutir, y no sólo es tema que preocupe a los directores de cine o de teatro, sino a los propios actores que, al mismo tiempo, buscan un reconocimiento artístico de su trabajo. Así, actores reconocidos hablan y opinan de las características claves para ser actor cinematográfico:

“... es indispensable que el actor conozca el personaje a fondo y que éste no tenga secretos para él. Es no menos esencial que comprenda el género de la obra en su conjunto: naturalista, impresionista, poética, satírica o cómica. Una vez que el actor ha tenido el tiempo suficiente para leer, releer y compenetrarse con la obra, comienzan entonces los ensayos, importante período de asimilación que se prolonga durante varias semanas. Sólo un trabajo razonablemente lento, estoy persuadido que hace posible la feliz fusión del consciente y del subconsciente, teniendo como resultado una interpretación de primer orden... yo soy un adversario decidido de toda improvisación y creo firmemente que los mejores resultados se obtienen buscando pacientemente el detalle y controlando el actor sus reacciones físicas y sus emociones. Se aprende con la práctica a fingir este procedimiento y después se puede crear la ilusión fascinante que se desprende de una obra de arte admirablemente construida, que tiene el aire de haber sido improvisada en un momento de inspiración... el actor cinematográfico debe adaptarse, en un abrir y cerrar de ojos, a todas las situaciones, y yo he observado que los que tienen experiencia y saben proteger su sistema nervioso y conservar su tranquilidad de espíritu, no se preocupan apenas de lo que tienen que hacer...”¹¹⁹.

Existe algo, una circunstancia, que realmente nos ayuda a definir al actor y es, básicamente, el que trabaje en teatro exclusivamente o el que lo haga en cine. De las tablas a la pantalla existe una gran distancia, pero hay muchos puntos en común, tantos que algunos actores son capaces de trabajar en los dos medios.

¹¹⁹ Howard, Leslie: “Cómo debe ser un actor de cine”. “Primer Plano”, 9-3-41.

La primera diferencia entre teatro y cine es la de la presencia del público: cuando un actor de teatro se enfrenta a la cámara se siente falto de algo esencial, ya que para él el público resulta ser una ayuda imprescindible para crear la ilusión dramática. Además, el actor teatral se basa en las reacciones del público para continuar con su representación. Percibe en el momento la crítica del público. Y el contacto directo con el público le va afianzando en aquellas muestras de su expresión que obtengan mayor número de veces el aplauso del auditorio. En cambio, en cine sólo tiene los consejos o los gritos del director.

La exageración es un recurso teatral que ha formado parte del teatro desde el origen de éste. El gesto, como la voz, en el mundo teatral tiene un valor representativo, aunque tiende a la pomposidad. El actor tiene que expresar con las manos, con los pies y con el cuerpo entero. Es muy difícil encontrar en el escenario un actor que exprese algo con la cara. En el teatro, la palabra y sus entonaciones lo son todo, y el gesto ha de apoyarse en ellas. En el cine, por el contrario, el gesto, unido al ademán, son la base; las palabras han de apoyarse en ellos. La naturalidad es el pilar del actor de cine; armonía entre la emoción personal y la que hay que expresar. La naturalidad es más artística que espontánea.

No es imposible para un actor el poseer la técnica de las dos profesiones, aunque sí difícil, y sólo lo consiguen bien artistas de muy primera categoría.

La cinematografía española de la década de los cuarenta está nutrida esencialmente de actores de teatro, muy pocos han conseguido ser actores de cine. Aunque también es verdad que algunos destacan por ese mismo hecho. Mary Carrillo o Julio Peña, por ejemplo, que comenzaron sus carreras en el teatro, han demostrado ser unos excepcionales profesionales de los dos medios. Con la película *Marianela* (1940), de Benito Perojo, donde es muy fácil la exageración, ellos han sabido impregnar de naturalidad a sus personajes. Otros actores como Manuel Luna, Amparito Rivelles, Roberto Font o Fernando Rey ofrecen toda la elasticidad y mimetismo necesarios para que el director consiga el tono que desea en cada secuencia.

El cine es un arte generador de estrellas y se vale de ellas para hacerse más fuerte. Un ejemplo claro del tipo de estrella que crea el cine es Greta Garbo, en la que el misterio que inspira sea la clave de todo su poder sobre la pantalla.

“La fama de Greta Garbo es grande en América y fuera de ella... Su rostro, insignificante en la calle, es prodigiosamente fotogénico. Greta Garbo es el mejor ejemplo de milagros que pueden obrar los juegos de luz a través de un objetivo. Mujeres mucho más bellas y más seductoras han sido asesinadas en unos segundos por los reflectores... añádase a sus cualidades naturales, a su arte... y la fatalidad de una mujer cuyo romanticismo había sufrido la influencia del jazz, una publicidad cuidadosamente mantenida por la firma que la explota... esto no puede continuar así. Nosotros carecemos de una “estrella” cuyo “sex-appeal” pueda eclipsar al de la sueca de la Metro... un supervisor hizo uso de la palabra: es cierto, nunca se obtendrá el potencial del misterio, que es el éxito de Greta Garbo”¹²⁰.

En la década de los cuarenta, en España se busca lo que sea más parecido a este tipo de estrellas:

“...si aquí en España se prestara más atención a la elección de personajes, si se clasificaran los méritos y figuras con meticulosidad, si buscáramos exclusivamente arte en el artista, qué avance significaría en nuestra producción... entre belleza y arte, este último pesará más...”¹²¹.

No hay, ni tiene por qué haber, una correlación precisa entre estrellas y actores. Pero sí es cierto que en esos días de posguerra española, en la que lo más barato son los sueños, la juventud y sobre todo las jovencitas sueñan, no con ser actrices, sino estrellas de cine. Esto es debido a tantas alabanzas como han visto que recibe la profesión del actor. Han difundido tantas cosas bonitas sobre la vida de los pelicularos, se han visto doblegadas por tanto lujo y fantasías que parecen acompañar a esta profesión, que no pueden de por menos desear ser parte de este mundo de fantasía. La realidad, tan desconocida para ellas, es muy distinta: en el cine de la posguerra española había muchas limitaciones de todo tipo y, sin duda, el trabajo de actor era un trabajo duro y que, como en otros muchos trabajos, la vocación era fundamental para poder desenvolverse en ese mundo cinematográfico.

¹²⁰ “El laboratorio de la estrella”. “Cámara”, nº 5; febrero 1942.

¹²¹ Demaris, Sarah: “El fulgor de las estrellas”. “Radiocinema”, nº 79; 30-8-42.

Si el público en general contemplaba a los actores desde un punto de vista de ensoñación, estos no tenían en realidad mucho poder ni dentro de su trabajo ni frente a la sociedad, como sí había ocurrido en EEUU en la década de los diez.

Hasta en los círculos profesionales, al actor se le niega la voz y el voto, el derecho a la opinión por considerársele falto de preparación intelectual, de categoría artística y de valor comercial frente al público. Son muchas las voces que reclaman una buena formación del actor, tanto profesionales del medio como los mismos actores. Esa inquietud por encontrar la mejor escuela para un actor, nos introduce en el siguiente punto.

2.1 Escuela de actores.

Tras los primeros pasos del cine, los técnicos y profesionales de este medio se dan cuenta de la necesidad de trabajar rodeados de verdaderos profesionales, no de aficionados que en muchos casos son los actores-artistas; no sólo se puede trabajar con una cara bonita, también hay que saber interpretar. Los profesionales del medio son los primeros en solicitar actores profesionales.

“... el teatro es la escuela de los actores, eso no cabe duda. No hay mejor conservatorio que este continuo contacto con el público, que esa brega diaria percibiendo el efecto de un tono o de otro, de un gesto así o de un guiño asá. No hay mejor disciplina de dirección y entonación: el teatro es la madre, pero el cine, el cine trae lo que no tendrá generalmente el teatro: el detalle menudo, la sobriedad, la justeza en el gesto, la medida en la voz y, sobre todo, la dirección escénica... Ana Mariscal, en su nueva salida al teatro, logra un triunfo con “Dalila”, a la que lleva sus magníficas cualidades de actriz... la bellísima actriz cinematográfica Conchita Montes consigue en “Dalila” una interpretación llena de serenidad y excelente sentido de la escena...”¹²².

La crítica también clamará por unos buenos profesionales y, entendiendo que las diferencias entre teatro -de donde provienen la mayoría de nuestros actores- y cine son muchas, deberían formarse especialmente actores para cine. De

¹²² Neville, Edgar: “El cine va al teatro”. “Primer Plano”, 27-1-46.

ahí la necesidad de la aparición de una escuela oficial de interpretación cinematográfica:

“... escuela oficial,... estará conforme con que esa Escuela hace falta... los que hasta ahora han actuado en el cine nacional lo han hecho, más que nada, por afición, por intuición, por deseo de gloria y de dinero. Falta la verdadera especialización... la cinematografía está, como tantas veces se ha dicho, en momentos todavía embrionarios. Se acerca, no obstante, a períodos y pruebas de madurez... por consiguiente, parece oportuno vigilar todo aquello que pueda contribuir a una mayor perfección... Y en ese sentido, me atrevo yo a propugnar que se establezca la Escuela Oficial de Cinematografía. Y que se obligue a los actores de cine a pasar por un tamiz, por una disciplina, que no lo deje todo atribuido a sus condiciones y calidades naturales. La situación de nuestro cinema no es muy satisfactoria... Mucho de lo que falta se lograría con una Escuela Oficial, en que se crearan buenos actores, ... ”¹²³.

Está claro que los actores que han triunfado son aquellos que ya tienen una formación cultural, tanto si es debido al ambiente artístico donde han crecido; como ocurre con hijos de actores profesionales, o son los que han recibido la cultura a través de otros medios, por ejemplo, estudios universitarios y, posteriormente, han decidido incorporarse al mundo del espectáculo. Entendiendo que la cultura es fundamental para la formación y profesionalización de los actores, sería bueno que los que quieren ser actores logren esa formación de la que hablamos, y una escuela de cinematografía puede ser el camino más recto para conseguir los profesionales que necesita nuestro cine:

“... los actores que han conseguido situarse en un auténtico plano de prestigio han sido aquellos que a sus aficiones han unido una mayor cultura general, un estudio detenido del teatro y una práctica ordenada y eficiente en los conservatorios. Nuestro cinematógrafo, al que tanto cuidado y atención se le presta en estos momentos, necesita con verdadera urgencia la creación de una escuela experimental de actores... escuelas de actores las poseen casi todas las naciones. En estas escuelas el alumno

¹²³ Casares, Francisco: “Eficacia y razón de una Escuela de cinematografía”. “Radiocinema”, nº 74; 30-3-42.

recibe una serie escalonada de enseñanzas que tienden a formar por igual su sensibilidad artística y sus facultades físicas. El deporte, la danza, la música, se alternan con más serios estudios; la literatura, con perfecto conocimiento de clásicos; el arte, en cuanto ello pueda tener de aplicación a la cinematografía... España tuvo hasta la fecha muy escasas experiencias de academias cinematográficas y no buenas. Es decir, que los artistas españoles han surgido sin una preparación propicia y sólo por su propia calidad. Esto, naturalmente, ha determinado una monotonía que nace de la falta de matices, porque los matices ya no pueden ser producto de la improvisación, sino que han de serlo de la educación artística adecuada a cada temperamento... ”¹²⁴.

En diferentes revistas especializadas encontramos artículos que se ocupan del tema, y tienen en común, además de entender necesaria la existencia de una escuela profesional para los actores, que esta escuela debe estar respaldada de manera oficial, como ocurre en otros países. De gran importancia internacional es la escuela de Estocolmo, de donde han salido actrices tan importantes para el cine mundial como Greta Garbo o Ingrid Bergman:

*“A pesar de la importancia internacional que ha llegado a alcanzar la Real Academia de Arte Dramático de Estocolmo, no está montada con excesivo lujo. Estrictamente lo necesario, con ese sentido de lo práctico y lo cómodo tan arraigado en Suecia... cada verano, a primeros de agosto, aparece la oportuna convocatoria anunciando la admisión de ocho nuevos alumnos entre ambos sexos... se cuenta que Ingrid Bergman estaba tan recelosa antes de presentarse, que contrató a un profesor particular para ensayar la escena elegida hasta que resultara perfecta,... de Greta Garbo se dice que estuvo menos cohibida en el mismo trance... es la academia de Arte Dramático que se ha revelado como la mejor del mundo”.*¹²⁵.

En España, hasta este momento, han existido escuelas privadas para artistas, principalmente en Barcelona donde existía un mayor desarrollo de la

¹²⁴ “Una escuela de actores, exigencia apremiante de nuestra cinematografía”. “Primer Plano”, 3-8-41

¹²⁵ Forest, David O.: “Los resortes de la interpretación”. “Cinema”, nº 20; 1-2-47.

industria cinematográfica. Sin embargo, no había una conexión entre la academia privada y el mundo profesional, de tal manera que era muy difícil para los futuros actores acceder al cine con tal sólo la preparación de las academias privadas. Nos cuenta el director de una de estas academias:

“... ¿fundación de la escuela? En mayo de 1936... ¿Cuántos alumnos han recibido enseñanza desde que funciona la escuela? Contando con el paréntesis de nuestra guerra, unos 250 alumnos... ¿figuras surgidas de la escuela? Con sinceridad ninguna, pero hay sus razones... al no existir una cooperación efectiva con ninguna productora...”¹²⁶.

Este es el tipo de escuela que es rechazado tanto por la crítica como por los profesionales del medio, ya que no cumple la función que tiene encomendada como tal escuela. Todos abogan por una escuela que forme al actor desde varias perspectivas, como las estadounidenses, donde enseñan desde una formación cultural, hasta cómo deben caminar, sonreír o mirar a la cámara:

“...los futuros actores, y los hay a centenares, creen que de la calle se puede pasar al Estudio sin más preparación que la de unas pruebas ante la cámara; pero los productores, los directores, han aprendido, tras dura experiencia, que el éxito no está en encontrar una chiquilla rubia, bonita y de poco peso; ni está en hallar al galán alto, moreno y más o menos apolíneo, sino en que estas bellas estatuas de carne y hueso sepan andar, llevar las manos en su sitio, moverse, sonreír, parpadear, dirigir la mirada sin incurrir en empaques grotescos o en actitudes falsas... ser actor es fácil, ser buen actor, muy difícil. Y nosotros no negamos la intuición como posible base de una calidad artística, pero afirmamos que la intuición vivirá muy poco... si no se asienta sobre una base de cultura, de estudio, de oficio. Destacar... el hecho de que la mayor parte de los buenos actores del cine español actual procedan del teatro joven, de los medios próximos a la Universidad o de las mejores escuelas de nuestro teatro... esto es prueba palmaria de la necesidad de una escuela de actores...”¹²⁷.

¹²⁶ “La escuela de artistas de cine del Liceo”. “Imágenes”, nº 35; abril 1948.

¹²⁷ Ojuel, A. Abad: “Una escuela española de actores”. “Primer Plano”, 22-8-43.

La insistencia de tantos y la propia necesidad hace que termine por aparecer esa escuela tan deseada. Nace con un carácter más universitario que de academia, es la escuela del Círculo de Bellas Artes. Claro que es una escuela dirigida a los técnicos, y los actores quedan fuera de su ámbito:

“... para conseguir que el cinema nacional tenga elementos artísticos y técnicos propios era imprescindible crear un centro de cultura cinetécnica en donde cuantos pretendan incorporarse a la producción cinematográfica española encuentren el órgano adecuado para su preparación en los bien diversos aspectos del séptimo arte... desde el primer momento pensamos que un intento de este género no podía llevarse a cabo sino con la autorización, orientación y vigilancia de los organismos rectores de la cinematografía nacional y bajo los auspicios de una entidad de tradición artística en nuestra patria. Por eso, los primeros pasos se dirigieron hacia el departamento nacional de cinematografía en busca de un consejo, una dirección y una inspección, como garantía fundamental de la Escuela cinetécnica. Después pedimos la colaboración del Círculo de Bellas Artes para dar la adecuada residencia oficial a nuestra escuela. Tanto el departamento como el Círculo... han ofrecido... cuanto asegure la consecución de la finalidad... las aulas de nuestra escuela parecen más bien un centro de cultura matemática, con pizarras, ... o uno de investigaciones histórico-artísticas que, sorprendiendo a la idea vulgar que se tiene de la preparación cinematográfica, prueban lo que es axiomático en todo el mundo, que para ser técnico de cinema hay que saber matemáticas, mecánica, física, etc., y que para ser artista hay que poseer extensos conocimientos de arte, decoración... por eso, para enseñar estas materias ofrecemos más aspectos de universidad que de Academia de cine en el vulgar concepto equivocado...”¹²⁸.

El tiempo confirmará que esta Escuela cinetécnica del Círculo de Bellas Artes no cumple plenamente sus objetivos, por lo que el 26 febrero de 1947 se crea el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, por Orden de la Subsecretaría de Educación Popular. En este Instituto se imparten muy

¹²⁸ “Escuela cinetécnica de Bellas Artes, una institución necesaria”. Rector de la Escuela. “Radiocinema”, nº 58; 30-11-40.

distintas materias desde Producción hasta Interpretación, esta última en manos del actor cinematográfico Fernando Fernández de Córdoba. Se puede señalar que en el plan de estudios de Interpretación se contemplan, entre otras, materias como Dicción, tecnología, literatura, historia del arte, historia del cine..., para completarlas durante el segundo y tercer año con intervenciones prácticas en el conjunto de las Prácticas que se realizan en el Instituto ¹²⁹. La primera promoción salida del Instituto se incorpora ya al cine de los años cincuenta.

3. Concepto de estrella.

3.1 La estrella donde nace

“... la estrella es el actor o actriz que sustrae una parte de la sustancia heroica, es decir divinizada y mítica, de los héroes de filmes y que, recíprocamente, enriquece esta sustancia con algo suyo...”¹³⁰.

La creación y nacimiento de la estrella va ligado a la aparición en Estados Unidos de una sociedad muy concreta caracterizada por la cultura del ocio y el tiempo libre, que se extiende a todas las capas de esta sociedad. Las estrellas son, en consecuencia, un reflejo de las aspiraciones y sueños de la sociedad norteamericana. Es el cine y sus rápidos avances tecnológicos lo que permite que sea el primer medio de comunicación de masas que dará lugar, por sí mismo, a una industria del entretenimiento. Por ello, podemos decir que el sistema de creación de estrellas o *star-system* es una institución que nace a la sombra del gran capitalismo. Aunque también es verdad que la complejidad de este sistema no depende tan sólo de la economía, sino que, de vez en cuando, un inevitable azar resuelve que surjan de manera inesperada estrellas que no fueron concebidas por el sistema. Esto supondrá que la mítica del cine crezca sobre el sueño hollywoodense, donde cualquier jovencita puede hacerse estrella de la noche a la mañana.

¹²⁹ En el plan de estudios posterior, de 1957-58, se añadirían otras materias. Cfr. Blanco Mallada, Lucio: *IIEC y EOC: una escuela para el cine español*. Madrid. Universidad Complutense. 1990. Págs. 85 y ss. (Edición mimeografiada).

¹³⁰ Morin, Edgar: *Las stars servidumbres y mitos*. Barcelona: Dopesa, 1972.

El *star-system* es un referente artístico e industrial que se caracteriza por su carácter conservador, cuyo principal objetivo es el de conseguir el mayor beneficio con el menor gasto a costa de sus estrellas.

La existencia de una maquinaria comercial, unida a la necesidad afectiva que genera este tipo de sociedad, desembocará en dos desarrollos que se aceleraron mutuamente. Progresivamente, las grandes estrellas se convirtieron en el orgullo y la propiedad de los estudios, del mismo modo en que se convirtieron en el orgullo y el centro de gravedad de las grandes películas. Y, consecuentemente, se constituyó el *star-system*, motor indiscutible en la generación de nuevas estrellas.

El *star-system* nace en Estados Unidos en 1910, por una necesidad económica: la competencia entre los grandes estudios es demasiado fuerte y todos buscan un factor que les proporcione las cifras más altas de taquilla. El hecho de que el público empiece a reconocer a los intérpretes de las películas, la necesidad creciente de aquél por conocer detalles de los actores, la exigencia por parte de algunas distribuidoras que determinados actores interpretaran más películas -por ejemplo, la chica de los ricitos de oro, uno de tantos apodos con el que el público bautiza a sus intérpretes favoritos por desconocer su nombre propio-, son factores que desembocan en la creación del *star-system*.

Anteriormente a 1909 las películas eran de corta duración, alrededor de diez minutos, de un solo rollo; se solían rodar en un día y, fácilmente, la película se podía contemplar en las salas a los pocos días de su producción. Es decir, era una producción de fácil y rápida creación, y también de muy rápido consumo, ya que las películas se programaban para pocos días de exhibición. Esta situación provoca que los espectadores no puedan familiarizarse con los actores. Sin embargo, cuando la curiosidad hace mella en los espectadores, los estudios comienzan a recibir una cantidad ingente de cartas preguntando por los nombres de sus intérpretes predilectos. Posiblemente este hecho, junto con las nuevas necesidades que la producción masiva empezaba a generar, fueron los desencadenantes para la estabilidad del empleo actoral en las compañías cinematográficas.

En las mismas fechas aparecen columnas de cine en los periódicos, no eran exactamente críticas cinematográficas, sino más bien noticias breves y comentarios de muy diversa entidad. La primera entrevista publicada fue

concedida por Florence Lawrence y todavía aludía a la realización cinematográfica en términos teatrales, como si el cine anduviera buscando su propio vocabulario. Curiosamente habla también de su vida privada, gustos favoritos y pequeñas inquietudes.

Florence Turner fue la primera que vio su nombre en un cartel de cine en mayo de 1910. Es cuando los productores empiezan a reconocer la demanda de información del público acerca de sus actores.

Una vez que Carl Laemmle hubo roto el anonimato de los intérpretes, las compañías que se mantenían al margen del trust de Edison le siguieron, primero Kalem y Vitagraph, y las demás gradualmente, excepto la Biograph, que insistía estoicamente en vender la calidad de sus películas y no la personalidad de sus intérpretes. La Biograph no se rindió hasta abril de 1913. Debido a que Laemmle había sido en sus comienzos propietario de salas de cine, pudo en sus locales advertir las reacciones del público, lo que le permitió adelantarse a todos y ofrecer al público lo que deseaba, de tal manera que si antes la economía de la industria cinematográfica estaba basada en el precio del metro de película, ahora Laemmle y los demás independientes entendieron que debía estarlo en ese algo inmaterial que hace a un intérprete más popular que a otro. De tal forma que la industria se orientó directamente a lo que deseaba el consumidor.

A finales de 1910 algunos intérpretes enviaban fotografías firmadas a sus admiradores. La idea de una publicación para admiradores se dio aproximadamente en la misma época. Y hacia 1912 existen ya varias revistas dirigidas expresamente a los *fans*. Y mientras aumentaba el tiempo de permanencia en pantalla de un intérprete, el interés del público hacia él crecía.

Zukor, consciente creador del *star-system*, comprendiendo que el porvenir comercial del cine dependía de la calidad de los argumentos y del prestigio de los intérpretes, compró cuantos derechos de adaptación teatrales pudo e intentó controlar a los más destacados intérpretes teatrales. El experimento iniciado por Zukor en 1912 ofreció una carrera cinematográfica a quienes ya eran nombres de primera magnitud en el teatro, con ello lo que seguramente buscaba era el dignificar el cine atrayendo a sus salas a gentes selectas, de cultura y clase social más alta. Zukor constituyó su compañía Famous Players en julio de 1912 bajo el slogan "Actores Famosos en obras famosas". Sin embargo, el público que asistió a ver estas obras venía buscando a estrellas del calibre de Mary Pickford. Y las

gentes de clase media se acercaran después, cuando los cines mejoren sus instalaciones y se conviertan en palacios del cine.

Una vez que los intérpretes cinematográficos apreciaron cómo las grandes figuras del teatro no eran capaces de sobresalir en el cine, fueron tomando conciencia de su poder, y el aumento de sus sueldos consolidó el hecho de que eran ellos los que debían ocupar el lugar que algunos, procedentes del teatro, quisieron arrebatárselos.

El actor se transformará en estrella cuando el personaje que interpreta sea un héroe del film.

“... las “estrellas”, es un decir, son tan pocas las que brillan en el cielo de la cinematografía, tienen otro móvil más elevado y más frágil: la celebridad... ser actor o estrella de cine no es aparecer en la farándula, comedia o drama encarnando la figura de un personaje, de una idea, de un ser, sino que está en el acierto y verdad de encarnarle bien, por entero, viviendo su misma vida...”¹³¹.

El actor apresa del héroe parte de sus atributos haciéndolos suyos, hasta el punto de que el nombre del actor toma más importancia que la del héroe que protagoniza. Es decir, la estrella nace a través del héroe.

“...el espectador necesita identificarse con lo que ve en la pantalla. Puede identificarse con una multitud, pero es mucho más fácil que lo haga con una persona que sea lo que él no ha podido ser o que tenga lo que él siempre soñó en poseer, clave del éxito del cine de evasión. Es, pues, esta necesidad casi absoluta la que va a formar a la estrella. Cuando el actor llega a ser conocido, el espectador le identifica con los personajes que encarna, y llega el momento del éxito personal. El actor, o la actriz, vaya, exige, pide cantidades exorbitantes y procura que su nombre esté siempre en las cabeceras de los periódicos para que sus admiradores no le olviden; en ese momento, se ha convertido en estrella...”¹³².

Desde 1913 a 1919, la estrella se consolida paralelamente en Europa y Estados Unidos. Mary Pickford es la primera estrella estadounidense. En Italia

¹³¹ García Figar: “El cine y los actores”. “Primer Plano”, 18-7-43.

¹³² Pruneda, José A.: “El sex-appeal y las vamps”. “Film Ideal”, agosto-septiembre 1959.

surgen las divas, destacando entre todas ellas Francesca Bertini, con la que se inició el subgénero denominado “vamp”.

La Bertini tiene mayor importancia, no sólo ya por ser la primera, sino porque una compañía estadounidense, la de William Fox, la toma de modelo para crear una estrella en la que la imagen de la actriz suplanta la de la vida real de ésta. Su nombre también es una creación para el cine, estamos hablando de Theda Bara. Melodramática, devoradora de hombres; la que introduce en el cine el beso en la boca -la larga unión en la que la vampiro bebe el alma de su amante-.

Este tipo de estrellas tienen un gran éxito de vistas al público, aunque la crítica cinematográfica tan sólo las aprecia como caso único y raro; no lo valorará desde el punto de vista artístico, por considerar que en este tipo de estrella no existe.

“...es un tipo diferente; su éxito es el atractivo que ejerce sobre el espectador. Dicho atractivo es fácil de conseguir. Se recurre a cualquier artimaña. Las actitudes provocantes, las escenas escabrosas..., esto no falla. Siempre hay personas para ver esto. Lo de menos es la justificación de estas escenas. Lo de más es lo que se ve. Los protagonistas lo pueden repetir todas las veces que se quiera en tantas películas como se desee. Los protagonistas no hace falta que sepan estar delante de una cámara. El éxito no está en eso, no. El éxito está en algo oscuro, turbio y abstracto que se llama el sex-appeal y que, traducido, puede significar algo así como la llamada o atractivo del sexo. Esta llamada está dirigida casi siempre a los instintos más bajos del espectador...”¹³³.

El boom económico de la industria posibilitó a los productores el pagar grandes sumas por los derechos para la pantalla de obras que no eran de dominio público. Esto desemboca en un aumento del costo de producción de la película y arrastraba consigo la posibilidad de que los actores vieran cómo aumentaban sus sueldos igualmente. Toda esta escalada de precios obliga a una mayor expansión de la producción masiva de films. Esta consecuencia es característica de un medio como el cine, en el que se puede registrar mecánicamente la actuación de un artista y repetirla indefinidamente y, simultáneamente, en muchos lugares a la vez.

¹³³ Idem.

Las películas aniquilaban tiempo y espacio: los dos grandes inconvenientes para invertir en los talentos de un artista teatral. Por tanto, en el teatro no habría podido suceder, ya que las estrellas del escenario tienen actuaciones limitadas y se le suman unos beneficios bajos con unos riesgos altos.

A comienzos de la década de los diez, cuando el *star-system* da sus primeros pasos, se consideraba que los salarios altos de las incipientes estrellas eran prueba de talentos únicos. De tal manera que a partir de 1913 la estrella comenzó a ser una inversión cara, servía para dar una mejor salida al producto; el productor lo utiliza como medio para reflejar su propio valor; pero también era excusa para que las estrellas exigieran un sueldo más alto, lo que provocará el enfrentamiento continuo entre actores y productores. Al principio, las nuevas estrellas parecían detentar todo el poder. Los salarios que pedían fueron ascendiendo rápidamente y en poco tiempo. Por ejemplo, Adolph Zukor pagó a Mary Pickford 500 dólares por semana en 1912, salario que fue doblado a 1.000 dólares semanales en febrero de 1914, doblado de nuevo a 2.000 dólares semanales en noviembre de 1914 y otra vez doblado a 4.000 dólares por semana en marzo de 1915. Quince meses más tarde le estaba pagando 10.000 dólares a la semana y, un año después, Mary estaba haciendo películas para la First National, la compañía de distribución formada por exhibidores, a 350.000 cada una.

Hacia 1914, la publicidad comienza a tener mucha importancia en la trayectoria que va a seguir el *star-system*. La intervención de ésta será crucial para que el negocio del cine siga su ascensión industrial. Que la publicidad tome tanta importancia es debido a que las películas son ahora de mayor duración, por lo que comprometerán a las estrellas durante más tiempo; por tanto, al aparecer en la pantalla con menor frecuencia, la publicidad será el mejor medio de mantener a la estrella en la mente del espectador.

Entre 1914 y 1917 la técnica del cine se perfeccionó rápidamente. Y en este avance se apoyará el aumento del valor de la estrella. Por ejemplo, la técnica fotográfica ha mejorado con la mayor sensibilidad de las películas y la mejora en los medios de iluminación; la estrella lo aprovecha para afianzarse, exigiendo así mantener en sus películas a los mismos directores de fotografía. La fotografía se convirtió en la particular manera de las estrellas de estandarizar su atractivo y también de proteger su carrera ante directores poco simpáticos (un ejemplo de

esto puede ser Mary Pickford, quien confió especialmente en el director de fotografía Charles Rosher).

En 1919, el conjunto de factores que influyen en la producción de un film, como el guión, la publicidad o en sí la realización de éste, giran en torno a la estrella. El *star-system* es a partir de ese instante el centro de la industria cinematográfica. Entonces se inicia una de sus épocas gloriosas (1920-1932). Y la pantalla quedó polarizada por varios grandes arquetipos:

1. La virgen inocente o revoltosa -Mary Pickford, Lilian Gish-.
2. La vampiresa, surgida de las mitologías nórdicas.
3. La gran prostituta, nacida de las mitologías mediterráneas.
4. Entre la virgen y la mujer fatal nace la divina, tan misteriosa y soberana como la mujer fatal, tan profundamente pura y destinada al sufrimiento como la joven virgen. La divina sufre y hace sufrir. La Garbo encarna la belleza del sufrimiento.

Las estrellas desde el comienzo estuvieron sometidas a presiones. Su aspecto físico, el personaje que representasen, todo lo referente a su personalidad tenía que ser estándar, exactamente igual en todas las películas en las que interviniese la estrella. De esta manera, el público tenía mayor facilidad para reconocer e identificarse con su estrella predilecta. Al mismo tiempo, la publicidad se adueña de las estrellas provocando que su vida privada se convierta en pública. El *star-system* impone la organización sistemática de la vida privada-pública de las estrellas, lo cual provocará la curiosidad en el espectador y le hará volver una y otra vez a las salas oscuras. La estrella será estrella o nada; la estrella perderá para siempre la intimidad y el derecho a su imagen. Las estrellas pertenecen completamente a su público. La vida privada-pública y los grandes amores son, evidentemente, mitos colectivos a la vez elaborados para el público y fabricados por el *star-system*.

Estas presiones, en el caso de actrices jóvenes, no sólo provienen de la industria sino por parte de sus mismas familias. Son casos de mujeres menores de edad que se encuentran bajo la tutela de sus madres, quienes hacen doble función, por un lado protegen su virtud y por otro son sus mismos agentes. Entre los intérpretes del primer Hollywood cuyas carreras fueron promovidas enérgica y

aun despiadadamente por sus madres, se encuentran Geraldine Farrar, Clara Kimboal Young, Priscilla Dean, Lillian y Dorothy Gish; la señora Pickford fue la más formidable matriarca-representante.

La industria cinematográfica europea, tras la primera Guerra Mundial, había perdido su potencial frente a la estadounidense, sin embargo había evolucionado hacia formas más artísticas consiguiendo un alto nivel intelectual. El cine que se fabrica en Estados Unidos estandarizó su producción que gravitaba alrededor de las estrellas, en busca de un público que, en torno a 1923, estaba cansado de ver siempre la misma película; es entonces cuando la audiencia norteamericana dirige sus ojos a las películas que vienen de más allá del Atlántico. El resultante de todo ello es la apresurada campaña para conseguir nuevas estrellas. Hollywood manda sus cazatalentos a Europa, donde su poder de compra hacía posible ofrecer salarios fascinantes para los niveles continentales - aunque de inferior cuantía respecto de los percibidos por artistas norteamericanos-. En apenas unos años la industria nacional de Alemania y Suecia quedan desvencijadas por la huida de sus grandes talentos al nuevo mundo.

En Estados Unidos se ha consolidado el cine en torno al *star-system* durante la década de los veinte; su mismo carácter conservador le hará perder enteros frente a sus más cercanos enemigos: actor frente a productor (tema económico), actor frente a director (tema artístico o concepción autoral de la obra cinematográfica). Es decir, cuando la recesión de la industria empezó a ponerse en marcha, afectó directamente a los más destacados objetos de envidia y censura: las estrellas. Los productores encontraron una nueva ocasión para atacar los altos salarios de las estrellas. A todo esto se unió la campaña de acusaciones de inmoralidad contra la industria del cine, que vino provocada por diferentes escándalos, principalmente el relacionado con Fatty Arbuckle.

Alrededor de 1924 surge el conflicto entre los directivos de los grandes estudios y las estrellas, y continuó hasta que, con la llegada del sonoro, los productores tuvieron el mejor medio para recortar el poder de las aquellas, mediante el recurso de poner en cuestión la idoneidad de sus voces.

Comienza la década de los treinta con la sumisión por parte de los actores frente al estudio cinematográfico. Las estrellas nunca volvieron a estar tan bien remuneradas y, al mismo tiempo, ser tan independientes como en los primeros años de la década de los veinte.

La industria del cine recurrirá a los intereses financieros que habían escapado al hundimiento de la bolsa, para reestructurar sus equipamientos necesarios y poder incorporar el sonido a sus películas. Estos intereses financieros ven con buenos ojos el mundo de la industria cinematográfica, especialmente porque no parece que la crisis que está hundiendo América pueda afectarle; en Hollywood se sigue produciendo al mismo ritmo de siempre. Pero cuando la crisis comenzó a afectar incluso al inexpugnable Hollywood en 1932, los financieros empezaron a exigir ahorros a los estudios. El recorte de gastos y la disminución de la producción que se produjeron en 1932 rebajaron a seis el número de estudios en activo en el mes de enero de ese año. En ese momento, todo aquel que no hubiera llegado al nivel de estrella era considerado como parásito para el estudio, por lo que comenzó una larga lista de despidos de grupos de actores de reparto y de carácter. Todo esto significaba que difícilmente las estrellas volverían a tener el status económico que regentaron durante la etapa muda del cine.

La M.G.M. se salvó de la quiebra gracias al *star-system*: Antes de comenzar el rodaje de una película ya se estimaba que sólo el reparto le aseguraba una taquilla superior a la de cualquier otro estudio. En su momento culminante, la M.G.M. rodaba una película cada nueve días. Pero esto sólo era posible porque el elemento humano había renunciado a toda libertad de elección. Fue el precio que las estrellas tuvieron que pagar por la configuración duradera de sus imágenes. La relación de las estrellas de los años treinta con sus patronos era básicamente de manipulación. Una vez que el público las aclamaba como estrellas, dejaban de ser consideradas artistas y se convertían en objetos de arte. Se las encasillaba en un tipo de papel.

El sistema de estudio era un régimen duro, tras su organigrama se escondía toda clase de servidumbre. Pero como en anteriores formas de esclavitud, aquellas estrellas que no eran engullidas por el sistema serían conservadas durante largos periodos de tiempo.

A partir de 1934, los estudios buscan recortar costes, principalmente a expensas de su elenco de estrellas, también se desarrollan fórmulas promocionales que anteriormente a esta fecha se habían considerado muy costosas: los estudios organizaban clubs y asociaciones de *fans* con la intención de vender más fácilmente las películas que interpretaban sus estrellas más características.

En la década de los treinta, con un cine que en poco tiempo se ha consolidado como sonoro, se comienza a desarrollar una nueva concepción de hacer películas, nuevas maneras que transformarán al cine y a sus estrellas. Ahora las películas son más realistas y complejas. La concepción de género se enriquece al realizar pastiches de géneros, es decir, que en una misma película encontramos varios géneros en uno. La multiplicación de los temas -amor, aventuras, cómicos- en el seno de un mismo filme es estimulada por la búsqueda de un público potencialmente total. Esto significa que el filme amplía progresivamente su público, a todas las edades y todas las capas sociales. Significa igualmente que, a partir de 1930, se acelera un movimiento de aburguesamiento de las masas.

En esta década de los treinta, se produce un hecho significativo con respecto a la década anterior, y es que ahora la estrella se va poco a poco humanizando, llegando a estar más cerca de su público -aunque teniendo de todas maneras presente que las estrellas cinematográficas son gente especial y, como gente especial, se caracteriza por ser un reducido número, ya que lo contrario haría destruir el mismo concepto de estrella-.

A estas estrellas de los años treinta se les puede ver fuera de la pantalla, en lugares públicos y realizando actividades humanas como el de atender a sus hijos, o cuidar el jardín de su casa, etc. Ahora se entiende que las estrellas trabajan, como cualquier otra persona, y que su trabajo es duro y se fatigan en el esfuerzo de llevarlo a cabo. El reconocimiento de que su actividad profesional es un verdadero trabajo hace de las estrellas diosas humanizadas, aunque sigan estando por encima del ciudadano medio.

“... ser estrella de cine no significa sólo aparecer retratada en casi todos los periódicos... cuesta hacerse a la idea de que estas caras bonitas y sonrientes de las fotografías trabajan. Pero así es, trabajan y trabajan mucho... la protagonista de un film moderno tiene que estudiar bien el asunto que va a constituir la película, para interpretar su papel... al mismo tiempo tendrá que pensar en los trajes y peinados... una vez creado el personaje dentro de ella, la artista se pone de acuerdo con el director sobre la idea del personaje que cada uno ha concebido aisladamente... Sino se trata de un asunto moderno, si no que la película se basa en alguna novela célebre o asunto histórico, el trabajo preliminar de la artista se complica... mientras están trabajando en una película, los

artistas no tienen tiempo para pensar o hacer otra cosa que no sea la misma película...”¹³⁴.

3.2. La estrella en el cine español.

El cine español se desarrolla a lo largo de su historia dando pequeños pasos. En algunos conceptos diez años por detrás del estadounidense, y en otros, como es el caso del *star-system*, con veinte años de retraso. Mientras en el cine estadounidense se está consolidando el *star-system* a marchas forzadas, el cine español aún no ha desarrollado este concepto en la segunda década del siglo. Hará falta esperar a que se haya establecido el cine sonoro y comience a despegar un poco la industria cinematográfica, para que surja la primera gran estrella del firmamento cinematográfico español. Estamos hablando de una mujer, Imperio Argentina. Sólo puntualmente alguna productora como Studio Film, en la etapa muda del cine, buscó consolidar un elenco de estrellas aunque desapareció en el intento. El esplendor que comenzaba a ganar nuestra industria cinematográfica a final de los treinta quedó truncado con la Guerra Civil española.

La década de los cuarenta comienza como un renacer, acaba de terminar una guerra y toda la sociedad sufre sus consecuencias; el cine también está dañado, con estudios y material destruidos, técnicos y artistas emigrados, etc. Hay que empezar de nuevo y el cine español busca la estela del estadounidense, su estructura, su concepción y el brillo de las estrellas cinematográficas. Así, igualmente en España, se construye este sueño que es el cine y sus intérpretes. En el cine español se aprecian los mismo síntomas que en el americano con respecto a sus estrellas -estrella como concepto que se fragua en la década de los treinta- y la manera de promocionarlas ante nuestro público. A algunos no les satisfacen estos métodos, como nos dice Juan Manzanares:

“... el cine es un sistema, no lo hemos creado nosotros, los españoles; se ha importado y, como todo lo que viene de fuera y tiene fuerza de perdurar, se ha aclimatado... tratamos de hacer un cine americanizado. Mejor dicho, americanista. ¿Por qué? ¿no sería mejor tomar lo bueno y corregir y dejar a un lado aquello que no lo es? O, por lo menos, lo que cuadra poco a nuestras costumbres y modos de ser... propagandas,

¹³⁴ “¿De veras trabajan los artistas de cine?”. “Primer Plano”, n° 97; 23-8-43.

exhibicionismo, preocupación hipertrófica por conocer las peripecias y episodios íntimos de la vida y milagros de los artistas. Todo eso, muy americano, contrasta con la sobriedad y la norma que nos dieron carácter.”¹³⁵.

Francisco Casares insistirá en el mismo tema:

*“... frente a las excesivas propagandas que se forjan en torno a los artistas de cine extranjeros, llevando a la calle y a la intimidad de los hogares, acaso morbosamente, desde luego, en cultivo de un snobismo detestable, sus imágenes, mil veces reproducidas; las anécdotas, lo que hacen y dejan de hacer... Más en consonancia con nuestro temperamento y tradiciones, la forma de actuar y producirse es sencilla, sin aparatosidad publicitaria ... se ha copiado, es lógico y es natural, mucho de lo que rodea el cine de fuera... justo es decir que en el cine España sigue la ruta que otros iniciaron... propagandas y aspectos complementarios de lo que es específicamente arte e industria, no ha afectado, o lo ha hecho en proporción mínima, a los artistas, menos ostentosos... que los del extranjero... La vida privada les pertenece. No sale a las candilejas. No tiene una publicidad de escándalo.”*¹³⁶

Habría que preguntarse si el motivo de esto es el carácter español, o porque las propias circunstancias de la sociedad española en ese momento lo demandaban. Lo que sí está bien claro es que cada época tiene las estrellas que se merece, y éstas no son intercambiables entre sí. Posiblemente sea este el motivo por el que las estrellas de la década de los cuarenta en España dejan de serlo a partir de los cincuenta y en adelante.

Las estrellas poseen un poder misterioso que les permite transformarse en diosas, lo que nos introduce en el concepto del divismo.

¹³⁵ Manzanares, Juan: “*Rasgos y perfiles, la popularidad de los cinemistas*”. “Primer Plano” n° 193; 25-6-44.

¹³⁶ Casares, Francisco: “*Idiosincrasia y conducta de nuestros artistas de cine*”. “Radiocinema”, n° 137; 1-7-47.

3.3. El divismo.

“... en el cine no valen los buenos actores , aunque sí sirvan, sino los más dúctiles en las manos del realizador... Aceptando como bueno el término actor para el intérprete cinematográfico, éstos se pueden dividir en varios grupos; los que por cualquier motivo: su físico, su atractivo..., etc., resultan taquilleros; los que son verdaderamente actores, y los que, a fuerza de trabajo, de superar a su éxito superándose a sí mismos, hacen esfuerzos por pasar, o han pasado, del primer grupo al segundo... El estudio del primer caso nos lleva directamente a ver de cerca uno de los mayores fenómenos del cine: el sex-appeal y el vampirismo, que no son más que un caso determinado y concreto del erotismo cinematográfico...”¹³⁷.

Ningún arte antes del cine había conseguido el estado hipnótico del espectador que se conseguía en las salas oscuras. Esto era debido al elemento de participación que, conjugado con el de la proyección, embargaba al espectador en un mundo de sueños. Seguramente, fueron los productores los primeros en darse cuenta de este gran atractivo para el público. Los exhibidores del nickelodeon, al solicitar un nuevo programa de películas especificaban aquellas que eran protagonizadas por los intérpretes más aclamados por el público. Por aquel entonces, los intérpretes eran reconocidos por un rasgo físico concreto. Al nombrarle por este rasgo le dotaban de una parte de la magia de un objeto tribal, donde la idea de identidad individual se asociaba al aspecto de una persona, o a la función que cumplía. Era la manera de singularizar a la estrella, hacerla reconocible instantáneamente -lo que permite al espectador, de una manera inconsciente, hacer suyas las vivencias de la estrella-.

El espectador se identifica con los héroes de las películas, viviendo psíquicamente la vida imaginaria de estos. Esta identificación se orienta en dos direcciones:

¹³⁷Pruneda, José A.: “El sex-appeal y las vamps”. “Film Ideal”, agosto-septiembre de 1959.

- 1- Es la proyección-identificación amorosa, que se dirige a un compañero del otro sexo, por ejemplo, Rodolfo Valentino para las mujeres, Greta Garbo para los hombres.
- 2- Es una identificación que concierne a un alter ego, es decir, a una estrella del mismo sexo y edad.

En los orígenes del hombre ya se aprecia como éste proyecta sobre imágenes sus deseos y temores. Las pinturas rupestres tienen una función mítico-religiosa que encierran la necesidad que tiene el hombre de superarse a sí mismo en la vida y la muerte. El doble, la otra imagen del hombre, es poseedor de poderes mágicos; cualquier doble es un dios virtual. Cuando la proyección mítica se fija en su doble naturaleza y la unifica es cuando se realiza la estrella-diosa. Pero esta diosa debe ser engullida por el espectador, porque el culto hacia la diosa se organiza con un único fin: la identificación total entre diosa y espectador. La proyección de nuestro doble hacia las estrellas provocó el que se transformaran en algo divino y después fueran los paradigmas de un estilo de vida. La estrella y su público se necesitan como justificación de su propia existencia.

El espectador que elige como vínculo con el héroe la identificación alimenta el mito de la inmortalidad -la película acaba con un beso estático, el tiempo se paraliza-.

El vínculo afectivo entre espectador y héroe se vuelve tan personal, que el espectador teme la muerte del héroe. La solución será el aplicar sistemáticamente el “final feliz”, que reemplazará al fin trágico.

La nueva sociedad estadounidense, que ha surgido a principios del siglo XX, permitirá el acceso de las masas al nivel afectivo de la personalidad burguesa; las nuevas necesidades de estas masas se modelan bajo los patrones de la cultura burguesa, lo que produce un aburguesamiento de la imaginación cinematográfica. Y de este cambio es de lo que surge el divismo.

La comparación directa con los actores teatrales demuestra la misteriosa superioridad de los del cine; misteriosa porque esa superioridad depende de algo tan inconsciente en el espectador como es el proceso de la transformación de la estrella en diosa.

Sintetizando, diremos que la estrella es el fruto de un complejo psicológico proyección-identificación. Las estrellas están definidas por un carácter estético-

mágico-religioso y el espectador se identificará con ellas de modo mítico-fetichista. El fenómeno de las estrellas no depende de una causa sino de varios factores que, en momentos, se interconexionan:

- 1- Los vínculos de proyección-identificación entre el actor y el espectador.
- 2- La evolución socio-histórica de la civilización burguesa.
- 3- La producción cinematográfica que se rige por la economía capitalista.

La creación de la estrella está muy cerca de lo divino. Las estrellas, como diosas, no pueden convivir con el ser humano, deben permanecer encerradas en sus palacios, lejos de las miradas de los mortales; es el modo de mantener al mismo tiempo el misterio y la curiosidad de ellas mismas. Los lugares públicos pueden ser peligrosos para la estrella-diosa, ya que se podría apreciar más fácilmente la falta de maquillaje en sus rostros y la iluminación estudiada de los focos.

“... el público, afortunadamente, ignora las reacciones que en el ánimo de estas artistas de fama mundial producirán tales incidentes nimios de la vida íntima. Más vale así, porque de conocerlos se rompería el encanto, esa sugestión admirativa que en los cinematógrafos va desde el patio de butacas al lienzo de plata y se conserva luego en la calle a través de anécdotas y hechos intrascendentes que forman la aureola de los elegidos. La realidad es siempre inferior a la fantasía y en el trastrueque sale perdiendo el ideal. Por tanto, es preferible conservar ese misterio intangible... y no porque ellas no sean encantadoras y ellos magníficos, sino porque el maquillaje y la luz,... aumentan en grado superlativo las cualidades físicas...”¹³⁸.

Para construir a la estrella, se parte de un ser humano al que se le otorgan numerosas virtudes gracias a elementos como el maquillaje, el modo de iluminarle, vestuario, etc., y todo esto será motivo para conseguir la mejor y más extraordinaria fotogenia. Claro que hay muchas voces que afirman que no sólo un rostro bonito es una estrella. Es necesario un carácter, una personalidad que sepa construir el personaje. Actrices, como Bette Davis, opinan al respecto:

¹³⁸ Rodenas, M.: “Lo que pierden los artistas”. “Radiocinema”, nº 59; 30-12-40.

“... la cámara tiene el poder de registrar perfectamente el carácter, y así, aunque en apariencia parezca que retrata un rostro bonito, por lo regular retrata siempre lo que hay detrás del rostro bonito... el cinema ha combatido la creencia vulgar de que los hombres sólo se entusiasman con las bellezas perfectas. La mejor prueba de ello la tenemos en el hecho de que en el cine nunca hayan triunfado plenamente las mujeres bonitas...”¹³⁹.

En España, en el caso de la belleza como causa o no del triunfo de las estrellas, se plantean los mismos temas que interesan sobre las estrellas en Estados Unidos; tomamos unas notas de F. Hernández-Blasco:

“... siempre ha prevalecido, entre las grandes figuras del cine de todos los tiempos, la personalidad o el arte; pero en muy contadas ocasiones ha triunfado un bello rostro por el solo hecho de serlo. Esto sin olvidar que la belleza a través de la pantalla es muy relativa, ya que, en la mayoría de los casos, bien sea por exceso o por defecto, resulta falseada... en el propio cine español, Mary Carrillo, demuestra de un modo bien elocuente que la belleza física, refiriéndonos concretamente al llamado séptimo arte, no es imprescindible para ser una artista perfecta...”¹⁴⁰.

Aunque las mismas estadísticas nos hablan de que la mayoría de las estrellas que llegan a serlo por casualidad no llegan muy lejos, si lo hacen es porque, en origen, ellas ya eran estrellas. La ilusión de muchas jóvenes de todo el mundo va dirigida al espectáculo del cine. El primer paso es contemplarse ante el espejo, si la resolución es positiva, es fácil pensar que el siguiente paso es esperar la casualidad, que puede esperarnos en cualquier esquina, para poder triunfar. De hecho, otras mujercitas con menos atractivos han triunfado en la pantalla. Con mucha insistencia e ilusión puede conseguir una prueba de fotogenia en unos estudios cinematográficos. Y superar la prueba con buen pie e incluso hacer su primera película y triunfar. Esto no es lo frecuente, más bien son sueños de adolescente. Porque lo difícil no es que la casualidad se alíe con nosotros, sino

¹³⁹ Juanes, José: “En el cine la belleza no lo es todo”. “Primer Plano”, n° 160; 7-11-43.

¹⁴⁰ Hernández-Blasco, F.: “Para triunfar en el cine no es imprescindible la belleza”. “Radiocinema”, n° 87; 30-4-43.

que la jovencita sea una actriz. Lo único que se necesita para ser actriz es ser actriz. Todo lo demás: cara, tipo, atractivo físico y simpatía, podrá abreviar los plazos del triunfo, pero no convertirá en actriz a la muchacha que no sea capaz de apoderarse del temperamento de un personaje.

Es verdad, el maquillaje ayuda a que una cara pueda ser más atractiva. En su origen el maquillaje no tenía entidad propia, no existían profesionales para tal actividad; eran los artistas los que se maquillaban como podían y sabían, adaptándose a las costumbres teatrales. Posteriormente, a medida que avanzaba el cine técnicamente: los objetivos más luminosos, mayor sensibilidad de la película y mayor potencial en el alumbrado de los estudios, los maquilladores adaptaron, mejorándolas, sus prácticas teatrales al cine. Es en Rusia donde estaba más perfeccionado el maquillaje teatral y fue el que sirvió de pauta para el cinematógrafo¹⁴¹. En cualquier caso, el maquillaje debe servir para atenuar posibles defectos, nunca debe ser una máscara artificial. El maquillaje no debe anular la personalidad del artista.

Después de un maquillaje adecuado para lograr que se aprecie mejor la fotogenia, hay que ponerse en manos de un fotógrafo para que la estudie y después decidir cuál será la pose más natural; para ello hay que prestar elasticidad a nuestros músculos faciales.

Un director de fotografía cinematográfica puede hacer con la cara de un actor o una actriz verdaderas maravillas. La calidad fotográfica de una cara, lo mismo que su valor dramático, no están subordinados a la cámara de cine, sino al gusto, a la sensibilidad y al saber del profesional. Tanto es así que el fotógrafo crea su propio estilo, de tal modo que todas las mujeres que pasen por su mano, posiblemente se verán muy similarmente caracterizadas. Y eso es lo que ocurre con los estudios cinematográficos de Estados Unidos: Una vez que encuentran un estilo de mujer interesante, se toma y adapta a las demás. Ese aspecto estético de mujer tipo que han impuesto mundialmente lo da el maquillador de los estudios, lo da el ritmo de la moda, lo da el fotógrafo que en su departamento coloca a todas las actrices en la misma forma.

Una vez que tenemos el modelo de mujer, maquillada, etc., hay que pensar qué es necesario para triunfar interpretando; en cada caso hay un secreto: la

¹⁴¹ Cfr. Gómez Torija: *“De como se fabrican los rostros cinematográficos, el maquillaje”*. “Primer Plano”, 24-11-40.

maestría de Katherine Hepburn, por ejemplo, se cifra esencialmente en su flexibilidad, su aptitud de adaptación. En cambio, Marlene Dietrich alcanzó su renombre siendo siempre la misma. También puede ser el saber estar, el colocarse delante de la cámara. No todas las artistas poseen el difícil arte de saber colocarse ante el objetivo cinematográfico. A tal extremo llega la importancia de esta indispensable cualidad, que han sido muchos los artistas malogrados por este único y al parecer simple detalle. En Estados Unidos hay academias exclusivamente dedicadas a enseñar a los alumnos a colocarse ante la cámara. Hay que adquirir una asombrosa naturalidad, como si realmente hubiese desaparecido toda preocupación de hallarse ante el fotógrafo.

La aparición de una verdadera estrella es muy importante para el cine, lo que supone que haya aparecido una nueva profesión, la de descubridor de estrellas: éstos destacan por una amplia experiencia en el mundo cinematográfico que les dota del conocimiento exacto de las necesidades de la profesión cinematográfica. Los buscadores de estrellas recorren constantemente los Estados Unidos y concurren a toda clase de espectáculos, sin desdeñar las funciones de aficionados. Han de ser espectadores fríos e imparciales. Todos aquellos que son reclutados tiene que superar varias pruebas de toda índole. Primero la de fotogenia ante la cámara. Cerca de cuarenta mil personas son examinadas al año por las diversas casas productoras. La mitad, por lo menos, quedan descartadas después del primer ensayo de fotogenia. El segundo ejercicio constituye una especie de examen oral del que apenas llegan a pasar un veinte por ciento. El tercer ejercicio, ya casi profesional, es tan abrumador y prolijo que muchos se retiran antes de terminarlo. No llega a un cuatro por ciento el de los que consiguen aprobarlo. A los así seleccionados se les concede un contrato a prueba, con un sueldo de 75 dólares semanales. A veces tardan largos meses en ser utilizados. Algunos no lo logran nunca. Lo más que consiguen son pequeños papeles que, a menudo quedan descartados en el montaje. Al mismo tiempo reciben lecciones de dicción, de modales, de baile. Al cabo de seis meses o un año se les renueva el contrato o se les rescinde definitivamente.

Si conseguir llegar a ser estrella supone tantas penurias, aún es más difícil mantenerse en el firmamento de plata debido a la propia naturaleza de la estrella. Lleva consigo la fugacidad. La vida de la estrella es como la de un deportista de

élite, muy corta, ellas lo saben y por ese motivo viven intensamente esa vida tan fugaz.

“... el arte fílmico es cruel con sus intérpretes. Espectáculo joven, necesita continuamente nuevas figuras para mantenerse en una línea de interés... y porque saben detalladamente y en su experiencia cuántos se dedican al cine y conocen la realidad de que la vida de éxitos en la pantalla es corta, aprovechan su duración del mejor modo. Entreviús, viajes, sueldos fabulosos...”¹⁴².

La gloria efímera que es el divismo se caracteriza, entre otras muchas cosas, por su volatilidad. El futuro astro llega de la mano de un director apasionado, que lo hace célebre. Con bombo y platillos se hace poco después la propaganda de la primera película; y desde aquella fecha, el artista recién hecho sufrirá el agobio de los admiradores y entusiastas que le asedian, sabrá de trescientas declaraciones amorosas al día, de un cúmulo insospechado de invitaciones y correspondencia. Si el artista inicia su carrera siendo niño, lo que se explota más que nada es su infantilidad, su estrellato es fugaz; si el muchacho es jovencillo, su carrera termina cuando por su edad entra en la categoría de galán; y si de la dama o el galán propiamente dicho se trata, su gloria, aunque menos efímera, se esfumará con el paso rápido de unos pocos años. Los antiguos actores, ya vencidos por la moda, pasean muchas veces su pasión y calvario por los estudios de cine buscando un puesto de extras.

Pasada su gloria efímera, si desea continuar en el mundo del cine, lo más probable es que termine siendo secundario o extra de cine. Algunos se retiran del mundo del espectáculo cuando se encuentran en los más alto de su carrera buscando la eternidad y rechazando esa fugacidad de la que hablamos -ya que queda demostrado que los que murieron estando en lo más apoteósico de su carrera han quedado como mitos para las grandes masas, obteniendo así la eternidad deseada-.

En España, el planteamiento de la creación de un divismo, elenco de estrellas, da lugar a opiniones encontradas. En los años treinta, las estrellas que

¹⁴² Gómez Mesa, Luis: “*Dos claros enfoques fílmicos, el cine espejo exigente de nuevas caras*”. “Radiocinema”, nº 71; 30-12-41.

aparecen lo hacen por casualidad, no de una manera consciente por parte de la industria. Tan sólo puntualmente gentes como Florián Rey lo buscan, aunque no existe un apoyo generalizado por parte de la industria, ya que es considerado síntoma de cine comercial, cine sin valor artístico.

“Muchos han opinado, y alguno en esta páginas, que el cine español no tendría amplitud de mercado y arraigo completo en el público hasta que no contara con divos fabricados por estruendosos reclamos a la manera americana... creen los que así piensan que esta forma publicitaria tan al uso yanqui proporcionaría a nuestra industria un esplendor rápido y permanente... he aquí, pues, propugnado por algunos, un nuevo método de encauzar la producción nacional: la fabricación de estrellas. Nosotros creemos que esta posición es falsa y totalmente perjudicial para el logro completo de un cinema digno, artístico y comercial, muy del gusto del público... la creación del divismo en el teatro o en el cinema marcará siempre un signo de decadencia en la obra, porque siendo aquel cosa pasajera y fugaz, arrastra a ésta en su caída...”¹⁴³.

En cambio, en la década de los cuarenta existe una verdadera inquietud e interés hacia este tema, especialmente la productora Cifesa, que lo considera como el modelo a seguir. Ya en los comienzos de Cifesa -en la década anterior-, ésta se diferencia de las demás empresas cinematográficas españolas por establecer normas de trabajo desde el punto de vista capitalista. En España era frecuente que nacieran productoras con afán de aventura y se embarcaran en la más interesante, la de producir una película; si el film era un éxito, se continuaba con la aventura produciendo otro, y si fracasaba el primero, se cancelaban todas las actividades de la productora. Los Casanova trasladaron su experiencia industrial y financiera al campo del cine. Y tomaron como modelo el cine y la industria estadounidense.

“... Casanova, que tenía una concepción capitalista del cine, intentó, siguiendo los pasos de Zukor, articular su negocio, alrededor de un, hasta ahora inexistente, “star-system” nacional. Es decir, Casanova quería basar el crecimiento de CIFESA en la creación de un star-system propio....Casanova no aspiraba sólo a tener una pléyade de estrellas sino

¹⁴³Hernández Girbal, F.: “El divismo y el cine”. “Cinegramas”, 21-4-35.

que, para tener un férreo control del mercado, practicó una política de “monopolio del talento”, consistente en tener bajo contrato no sólo las estrellas, sino también a los mejores actores secundarios, directores, decoradores, operadores, músicos, etc...”¹⁴⁴.

La condición de divinidad que posee la estrella permite que aparezca un modelo de mujer cuya presencia y actitudes son suficiente justificación para crear un cine muy concreto que gira en torno de esa mujer, la vampiresa.

3.4. La vampiresa.

La estrella, cuando lo es de veras, sobrevive a la desaparición física.

“... ¿no les parece que hechizo y mujer son palabras sinónimas y complementarias?... la vampiresa no es un tipo morboso de creación cinematográfica. La vampiresa es la vida real, es la seducción femenina elevada a la máxima potencia... todo nos encamina a que la seducción es connatural en la mujer...”¹⁴⁵.

Es indudable que uno de los factores primordiales que influyeron para que el cine, en sus comienzos, fuera tomado en serio, fue la aparición en las pantallas de las vampiresas. Los tipos de mujeres fatales son productos exclusivos del cinema.

“... la palabra vampiresa no es sino el femenino de la alemana “vampir” cuya significación es bien conocida. El cine se apoderó del personaje y el público, ingenuo, no tardó en identificarlas con aquellas heroínas de las pantallas que le hacían olvidar el decorado familiar... ya no hay vampiresas que levanten suspiros ni dramas de amor como en los viejos films. Con la segunda mitad de siglo se afirma en la pantalla el tipo de mujer que es reflejo exacto de la mujer de nuestros días. Ivonne de Carlo, como Esther Williams, representa el triunfo de la mujer deportiva...”¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Fanés, Felix: *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso El Magnánimo, 1982. Pág. 67.

¹⁴⁵ Aguado, Victorio: “Personajes del cine y de la vida, la vampiresa”. “Imágenes”, nº 21; enero de 1947.

¹⁴⁶ “Pero las vampiresas dónde están”. “Primer Plano”, nº 470; 16-10-49.

Claro que, si analizamos la historia, comprendemos que a lo largo de ella han existido muchas mujeres paradigmáticas del concepto de vampiresa. Es el cine el que las destaca dándoles aún más entidad. Mujeres fatales porque desencadenan la fatalidad: Helena de Troya, Mesalina, Margarita de Navarra, Lucrecia Borgia, María Estuardo, Lola Montes, Mata-Hari. Mujeres que desembocan en la tragedia. En el cine inaugura el reinado de la fatalidad Francesca Bertini; la siguen Lyda Borelli, Pina Menichelli, Pola Negri, etc.

El primer tipo de actriz de este género, la verdaderamente creadora del vampiresismo, fue la polaca Theda Bara. En su primera película ella es la protagonista, mujer bella, exótica, cruel, fría, siempre objeto del amor y nunca sujeto. En estos momentos existían gran cantidad de documentos, novelas crónicas, etc., acerca del espionaje que se había desarrollado a causa de la guerra; asociada la vampiresa con el espionaje resultó ser un éxito arrollador. Su fatalismo, que hoy nos parece rudimentario, pero que entonces causó una revolución en el séptimo arte, fue pronto imitado. Y multitud de vampiresas aparecieron en la pantalla, llenándola de atuendos exóticos, ademanes felinos y besos prolongados. El método de seducción de estas mujeres solía consistir en atontar a sus contrincantes, los hombres, a fuerza de extravagancias. No obstante esta creación artística, al repetirse, se fusionó con el tipo de mujer anterior. Y en vez de dos mujeres, una buena y otra mala que, por lo general, reflejaba la antigua pantalla, sólo había una. Mala y buena a la vez.

La vampiresa, tipo y producto más genuino de este arte, con la llegada del cine sonoro, sigue su evolución. Y de aquellas miradas terroríficas, gestos violentos, ademanes rarísimos y finales truculentos, se llega a unos ojos de lánguido mirar, gestos enigmáticos, accionar suave y, a veces, hasta desenlaces plácidos. Porque los productores, agotados los tipos de espía, recurrieron a otros asuntos sacados de novelas, comedias, y más tarde de la biografía, junto con unas vampiresas más reales y de aptitudes más naturales.

Theda Bara es el tronco inicial, la primera figura importante de la gran genealogía de las vampiresas. De ella parten dos ramas importantes por el año de 1916: Nita Naldi y Bárbara La Marr. A la muerte de ésta, heredan su cetro de vampiresa de belleza exacta Gloria Swanson y Carmel Myers. Carmen Myers deja una heredera sin nervio: Margaret Livingstone. Es un fin de raza, es una figura

breve, sin savia, que no deja sucesión. Más importante y de más consecuencias, la rama de Nita Naldi ofrece dos ramificaciones: Jetta Goudal y Mirna Loy. Son mujeres de acentuado exotismo, perversas de fondo y forma, alucinadas y llenas de complejos. De este modo de sentir el poder de sus encantos, recordamos sus más famosas representantes, las europeas Pina Menichelli, Asta Nielsen y Francesca Bertini. Más tarde, y en oposición al tipo de vampiresa superficial -de forma-, surgió el de Evelyn Brent, que demostró que, para conquistar corazones masculinos, no era indispensable agarrarse a las cortinas ni mesarse los cabellos, sino, sencillamente, ser atractiva. Evelyn Brent nos seducía más con sus ojos, con su mirada enigmática, penetrante y aguda, que todas las anteriores con sus movimientos y gestos.

El vampiresismo primitivo había sido ya superado y solamente faltaba para su consagración como género cinematográfico que una actriz, actriz en el sentido exacto de la palabra, le diera vida: lo que pudo conseguirse con la labor ante la cámara de Greta Garbo -la única que logró convertir en arte lo que hasta entonces sólo había sido una exhibición de la belleza femenina-. Greta Garbo es una vampiresa rubia y pasional. Son mujeres desvirtuadas que encuentran, casi siempre, su oportunidad de ser buenas. A partir de aquí surgen las vampiresas rubias.

Hasta aquí hemos visto las tres etapas fundamentales en la historia de las mujeres fatales cinematográficas. Y las tres actrices que las definen. Theda Bara: la creadora, en cuyas maneras todo es externo, artificial, falso. Evelyn Brent: que supo refinar el tipo impregnándolo de realidad y sentido. Y Greta Garbo: la actriz que le dio categoría convirtiéndolo en arte. Cuando Greta Garbo deserta paulatinamente de su puesto de mujer fatal, será sustituida por otra europea: Marlène Dietrich.

En España existen también actrices con aspecto de vampiresas y que, a la hora de interpretar sus papeles, se verán condicionadas por su rostro y sus maneras. Conchita Montenegro refleja ese tipo internacional y magnético en *Aventura* (1942), de Jerónimo Mihura, y *Boda en el infierno* (1942) o *Lola Montes* (1944), de Antonio Román. Ignacio F. Iquino busca sus particulares vampiresas en las actrices Mercedes Vecino y, en menor medida, Mery Martín -aunque interpretan también con otros directores esos mismos papeles, Mercedes

Vecino en *El abanderado* (1943), de E. Fernández Ardavín y, sobre todo, *El escándalo* (1943), de Sáenz de Heredia; en el caso de Mery Martín destaca en el papel que protagoniza en *Reina Santa* (1947), de Rafael Gil.

La contrapartida de la vampiresa es la figura amorosa masculina que es fruto del cine mudo estadounidense, denominada galán de cine.

3.5. El galán.

Los galanes del cine en 1914, con su manera de “hacer el amor”, conmovían a los públicos de entonces, las ingenuas espectadoras, quienes derramaban lágrimas emocionadas ante el modo de interpretar. Fue la época de Gustavo Serena en 1916. Se daba entonces suprema importancia a la figura de la vedette, y el galán no era más que una sombra accesoria, cuya actitud es un homenaje constante de rendimiento a la estrella. Gustavo Serena, Amleto Novelli, Alberto Collo, son los galanes que depositan, rendidos a los pies de ellas, una catarata de gestos apasionados. Rodolfo Valentino aparece a comienzos de la década de los veinte con un nuevo concepto amoroso. Antes de intervenir en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1921), había sido exclusivamente el consorte masculino de películas protagonizadas por estrellas femeninas. Después de esta película se convirtió en un fenómeno nacional e internacional.

Es ahora cuando la importancia suprema no va a radicar exclusivamente en la figura femenina; el galán entrará de lleno en la parte plástica, y la actitud perderá extensión para transformarse en intensidad expresiva. Una figura cuidada, un gesto reconcentrado, la línea correcta del perfil, producirán mayor impresión en el corazón tierno de las espectadoras. Rodolfo Valentino comienza a matizar, y la fatalidad de su mirada inicia en el amor cinematográfico la nueva era de la expresión. El amor sigue una ruta de dramatismo aunque a través de unos gestos más nobles y contenidos. La manera de moverse y actuar de Valentino, que son de bailarín y sus grandes facultades para actuar serán aprovechadas por primera vez gracias a estar a las órdenes de un director capaz de exhibirlas y potenciarlas concienzudamente, el director Rex Ingram.

El sucesor de Valentino, tras su muerte, será una nueva estrella masculina y norteamericana, que podía interpretar al gran amante sin la desconfianza del ciudadano norteamericano, el cual se había burlado anteriormente de este tipo de

amantes por desconfianza o quizás por celos. Nos referimos a John Gilbert, figura de indudable interés que dejó de brillar con el nacimiento del cine sonoro. A partir de los años treinta, aparecen un grupo de estrellas masculinas cuyas personalidades definían los ideales de la sociedad del New Deal. Actores como Gary Cooper, Spencer Tracy, Henry Fonda, James Stewart o Clark Gable. Ninguno de ellos fue encasillado en el modelo de gran amante, este puesto no sobrevivió al realismo del sonoro.

En España, a comienzos de la década de los cuarenta, se hace un cine bélico que puede permitir construir el héroe masculino. Películas como *Raza* (1941), de J. L. Sáenz de Heredia, *Harka* (1941), de Carlos Arévalo, y *¡A mí la legión!* (1942), de Juan de Orduña, son el mejor caldo de cultivo para este objetivo; sin embargo, no evolucionan, por lo que quedarán diluidos al buscar el cine español otros espacios donde se desarrolle más claramente la personalidad femenina. De esta manera, el galán que genera este cine se encuentra a expensas de la estrella femenina. Es decir, aún habiendo un cine masculino, muy definido, hecho por hombres -hay muchos más papeles para hombres que para mujeres-, desde el punto de vista del estrellato la mujer luce más por lo cual, su caché está más alto. Las estrellas femeninas tienen un firme aliado, es la publicidad que ayudará a mantener su popularidad continuamente en la brecha.

El galán más destacado de esta década posiblemente sea Alfredo Mayo, quien se inicia interpretando papeles de héroes en películas de género bélico; le siguen otros también de gran valía como José Nieto, galán y actor de indudable carácter, Rafael Durán, con una magnífica voz y buenas dotes interpretativas, quien conquistará a un gran número de espectadores, Luis Peña, Julio Peña, Armando Calvo, Jorge Mistral, Conrado San Martín, etc.

En la España de los cuarenta eran necesarios este tipo de galanes, era urgente su presencia en las pantallas cinematográficas; también era difícil acceder a ellas. Aquel que deseara trabajar en el cine como galán debía estar sometido a la absoluta tiranía de su apariencia física; además, debía competir con muchos, porque es muy difícil salvar la distancia del “extra” a la “estrella” y los actores que quieren dar este salto son numerosísimos. Acceder a ese puesto en el cine de aquel momento era una verdadera ilusión, aunque solo fuese por el sueldo que se podría llegar a ganar, por ejemplo, un galán corriente ganaba de treinta y cinco

pesetas a ochenta y cinco mil pesetas por film. Los estudios fomentan la creación de las estrellas y todo aquel aspecto de ellas que pueda generar beneficios. Por ejemplo, es de importancia capital el hallazgo de la pareja que sepa conectar, transmitiendo al público ese poder de seducción que posee.

3.6. Parejas ideales.

No es baladí la afirmación de que elegir pareja para realizar los papeles de importancia en las películas puede constituir un verdadero acierto de arte. La selección de parejas en el mundo cinematográfico es complicado. Es difícil saber cuál pareja puede conseguir que el público no se separe de las salas de proyección. Por ello, en la ciudad de la fábrica de los sueños, Hollywood, se lucha con insistencia sin medir el costo económico que pueda suponer buscar la pareja ideal. En ocasiones, el poder de la estrella femenina es tan grande que ella impone a su acompañante filmico, y no siempre con resultados positivos. Se cuenta de determinada famosísima actriz de la pantalla¹⁴⁷, cuyo relevante mérito personal consistía en el vampirismo, y que exigió para el rodaje de cierto film la presencia de un galán radicado en Europa, y al que hubo que trasladar desde el otro lado del Atlántico mediante un sacrificio financiero fabuloso. La estrella en cuestión aseguraba que no se pondría ante el objetivo del operador si no era acompañada de aquel joven galán. Se presentó el galán en Hollywood, pero fue inmediatamente rechazado por la estrella bajo pretexto de que tenía los pies excesivamente grandes, y no trabajó con el joven que ella misma había impuesto y solicitado. Son caprichos que, en contadas ocasiones, se les ha permitido a las estrellas femeninas, aunque generalmente está en manos del estudio el seleccionar quién será la pareja ideal que será preferida por el gran público. Claro que éste es el que tiene la última palabra, por ello mismo, en la mayoría de las ocasiones, surgen parejas ideales elegidas de entrada por el público y que, a partir de esa película, el estudio aceptará como tal para próximas producciones.

En España, en la década que estamos estudiando, destaca la pareja protagonizada por Amparito Rivelles y Alfredo Mayo -la actriz y el galán más

¹⁴⁷ No desvela el nombre de la actriz. Cfr. Alcaraz, Angel: *“El arte de elegir pareja”*. “Primer Plano”, 13-12-42.

populares de la época-; la intervención de ambos en una película permite que ésta pueda llegar a alcanzar grandes cifras de venta en la taquilla. También hay que señalar que el poder de interpretación de Amparito es tan grande, que su conexión con otros actores resulta también explosiva; es de destacar la pareja Rivelles-Durán en *El Clavo* (1944), *La fe* (1947), ambas de Rafael Gil; Rivelles-Mistral en *Sabela de Cambados* (1948), da Ramón Torrado, y *La duquesa de Benamejé* (1949), de Luis Lucia. O con otros galanes como Manuel Luna, Luis Prendes, Fernando Rey, José M^a Seoane:

*“... José María Seoane... Amparito Rivelles... De la unión de estos dos valores de nuestra pantalla, a quienes por cierto premió el Círculo de Escritores Cinematográficos por su labor durante el año 1947, ha obtenido Valencia Films la mejor pareja protagonista para su primera producción.”*¹⁴⁸.

Otra pareja que destaca por su idealidad es la formada por Josita Hernán y Rafael Durán. Comienza su relación en la década anterior con *La tonta del bote* (1939), de Gonzalo Delgrás, con gran éxito de crítica y sobre todo de público. Vuelven a compartir reparto en *Muñequita* (1940), *El 13.000* (1940), ambas de Ramón Quadreny, y especialmente *Pimentilla* (1941), de Juan López de Valcácer, con la que consiguen un éxito arrollador. *Ella, él y sus millones* (1944), en la que deja atrás su vena dramática para sobresalir en una comedia de altos vuelos, la mejor de las realizadas por Orduña.

*“...Josita Hernán y Rafael Durán, desde su primer encuentro sobre la pantalla, han ganado para el cine español la necesidad de su definitiva unión cinematográfica. Por eso, cada nueva película suya supera el éxito de la anterior...”*¹⁴⁹.

¹⁴⁸Falquina, Angel: “Un nuevo estilo cinematográfico español en la cinta de María de Los Reyes” “Radiocinema”, nº 145; marzo de 1948.

¹⁴⁹“Otra vez la pareja ideal en la pantalla, Josita Hernán y Rafael Durán”. “Primer Plano”, 3-8-41.

3.7. Dificultades para llegar a estrella.

El boom del estrellato ha hecho que muchas jovencitas deseen llegar a estrellas, pero para conseguirlo tienen que pasar muchas dificultades. Existen dos caminos claros para llegar:

- a- De un modo rápido, de la noche a la mañana (siendo descubierta por un realizador, quizá en un concurso para futuras estrellas).
- b- Poco a poco, comenzando como figurante, soñando con ser secundario y, después, el salto al estrellato.

La adolescente que pronto mutará de niña a mujer, busca un modelo en quien poder ver reflejadas sus ilusiones. Las mujeres de su entorno familiar no cumplen todos los requisitos necesarios, por ello la jovencita busca en las estrellas de los films el tipo de mujer que desearía llegar a ser; la búsqueda se resuelve rápidamente ya que la ilusión de agradar, de obtener la nota de elegancia propia de toda mujer atractiva parece encontrarse simbolizada en las estrellas cinematográficas. A tal caso, la solución parece que es ser ella misma estrella de cine. Este hecho no es un caso aislado, sino que se reproduce en la mente de muchas jóvenes españolas, desde el momento que las estrellas comienzan a destacar en las pantallas cinematográficas como tales.

La ilusión de tantos jóvenes por ser estrellas hizo que ocurrieran cosas como:

“... poco antes de nuestra guerra... una mañana aparecía en los periódicos el anuncio de una oficina destinada a buscar estrellas, bastaba presentarse allí, posar ante el fotógrafo y, como requisito indispensable, depositar una pequeña cantidad. La agencia se encargaría de poner en contacto al aspirante con las empresas cinematográficas. Esto, naturalmente, no ocurría nunca. Poco tiempo después, la oficina...desaparecía mágicamente. En evitación de estas estafas... las propias casas han organizado sus archivos. Más de cuarenta mil españoles forman el total de los incluidos en los departamentos de

producción de las distintas sociedades. En primer lugar aparecen Cifesa y Ulargui... ”¹⁵⁰.

La situación se podría considerar alarmante, principalmente para los profesionales del medio que se van a encontrar atosigados por la gran cantidad de cartas, llamadas y visitas a los estudios por parte de aficionados que desean acceder al mundo profesional del cine. Tanto que dificultan el desarrollo normal del trabajo de los profesionales. Llega a ser de tal importancia tal hecho que, en revistas especializadas, se dirigen al aficionado con estas palabras:

“...El ser actor de cine, como el ser pintor, o escultor, o músico, es algo que va, efectivamente, en las entrañas de los elegidos, independientemente de que ellos lo sepan o no; pero ese algo no alcanzará jamás la plenitud de su forma si no se auxilia de los métodos, técnicas y costumbres... no es posible ser actor de cine por chiripa y emular de buenas a primeras las figuras de los consagrados... dejad esa manía de escribir cartas a los directores y a los estudios y aplicaros por el único camino posible para llegar a algo en cualquier rama, que no es otro que el del estudio del oficio para el cual nos creemos capacitados...”¹⁵¹

El obtener una obra maestra en el difícil mundo del Séptimo Arte no depende de la intervención de una estrella destacada, como muchas jovencitas creen. Porque el cine no es un arte unipersonal, sino la suma de voluntades; la película es una concatenación de esfuerzos, grandes y minúsculos, públicos e incógnitos. Las estrellas, en una gran mayoría de casos, son lo más insustancial que se cultiva en los estudios. Lo difícil no es ser estrella, sino llegar a serlo. Desempeñar el papel de estrella es más fácil, muchas veces, que interpretar con éxito uno de esos pequeños papeles que destacan por su brevedad; porque a las estrellas se les exige menos que a las segundas partes. A las estrellas se las viste mejor, se las maquilla con el mayor tacto, se las fotografía por el lado que resultan más favorecidas o disimulados sus posibles y probables defectos fisionómicos, se las sitúa donde más destaquen, se las ilumina con especial cuidado y,

¹⁵⁰ Sobrarbe, Juan de: “40.000 españoles sueñan con trabajar en el cine”. “Cámara”, nº 4; enero 1942.

¹⁵¹ Sáenz de Heredia, José Luis: “A usted que quiere ser actor de cine”. “Primer Plano”, 9-1-44.

principalmente, se les escogen los argumentos. Además, a las estrellas se les aguantan muchas impertinencias que no se le tolerarían a una figura menos destacada. Y si esto fuera poco, con las estrellas se estropean metros y metros de película repitiendo escenas para su mayor lucimiento personal. El mismo público es más benigno con las estrellas que con las partes secundarias. Las figuras de menos relieve tienen que imponerse al público tras una dura y constante labor.

Los jóvenes de la década de los cuarenta sueñan, los más incautos, con ser estrella de cine de manera casual y, los menos, trabajando desde puestos interpretativos de menor relieve por alcanzar el estrellato.

3.7.1. Concurso futuras estrellas.

Se tiene la idea de que son las productoras las que fabrican a las estrellas, por lo que se organizarán concursos para facilitarles su descubrimiento.

“¿Quiere ser estrella de cine? Recordamos a nuestras lectoras, que hasta el próximo día 31 de diciembre, a las 12 de la noche, tenemos abierto el plazo de inscripción y recepción de fotografías para nuestro concurso “¿Quiere ser estrella de cine?”. A partir de dicha fecha y hora quedará definitivamente cerrado, para dar tiempo a que, realizado el correspondiente escrutinio y la selección del Jurado, las fotos y nombres de las seis concursantes seleccionadas se publiquen en el número correspondiente al 1 de febrero de 1947...”¹⁵².

Al mismo tiempo, en las revistas especializadas de cine encontramos artículos que confirman a los espectadores que una manera rápida para llegar a ser estrella es esperar que la casualidad se ponga de nuestra parte:

“En general, las más famosas estrellas de la pantalla han llegado al éxito porque a sus dotes artísticas han unido el deliberado propósito de trabajar en los estudios. Pero también ha habido excepciones. Muchas jovencitas se han encontrado de repente transformadas en célebres artistas. Una varita mágica, la casualidad, ha operado el milagro...”¹⁵³.

¹⁵² Anuncio breve. “Primer Plano”. 1946.

¹⁵³ Dión, Fernando: “Las estrellas de cine que llegaron a serlo sin querer”. “Primer Plano”, 24-9-44.

Lo que es realmente cierto es que la estrella depende de su público. El público que gusta de un actor, siempre estará interesado por saber y ver la próxima película en que aparezca. Los que acuden al cine son los que hacen una estrella. Es el público realmente quien descubre o acepta una estrella, y la estrella sólo lo sigue siendo si los que acuden al cine están de acuerdo con ello.

3.7.2. Secundarios.

El hecho de que durante años y más años en Hollywood existiese un alto nivel de producción de películas creó la necesidad por parte de los estudios de mantener en su nómina a un gran número de actores secundarios; si en otro país no tendrán trabajo continuado, aquí tendrán esta oportunidad, y además alternarán con facilidad su trabajo en obras teatrales, estando siempre a punto. Hollywood ha creado y mimado a sus estrellas, pero nadie como él ha cuidado de los actores secundarios.

En España, si tenemos un envidiable equipo de actores secundarios, sobre todo los de cierta edad, es debido al teatro. De allí proceden la mayoría y, en contra de lo que consideran algunos, un buen actor de teatro puede ser un magnífico actor de cine. No cabe duda de que el objetivo de la cámara acentúa los gestos y exagera las muecas. En la representación teatral no existe el primer plano, como en el cine no existe el murmullo de admiración, pero los actores inteligentes han sabido trabajar sin ningún problema en las dos artes. Destacamos a grandes secundarios del cine que proceden del teatro, actores que por sí solos son causa de la existencia de una secuencia: José Isbert, Alberto Romea, Juan Espantaleón, Antonio Riquelme, Guadalupe Muñoz Sampedro, Julia Caba Alba, Camino Garrigó o Julia Lajos. Las dotes interpretativas de todos ellos destacan hasta el extremo de sobresalir frente a las de estrellas a las que ellos acompañan en una misma película.

3.7.3. Extras.

A la puerta de los grandes estudios cinematográficos de Hollywood forman cola los futuros extras. Son, la mayor parte de ellos, inmigrantes desconectados espiritual y materialmente de su país natal. Saben que su labor va a

ser anónima y que sólo una feliz y poco frecuente casualidad podrá sacarles del conjunto para ofrecerles un papel que acaso, pasando el tiempo, puede ser el de estrella. Prestan su concurso a la creación de la atmósfera indispensable, pero nadie se fija en ellos. No tienen personalidad propia; son, únicamente, “conjunto”. Y, sin embargo, casi todos los extras que actúan ante las cámaras en Hollywood, aspiraron alguna vez a ocupar por sí mismos el lugar de los astros y las estrellas.

*“... extra cinematográfico, como entidad social digna de figurar con relieves propios, sólo existe en Hollywood... llegar a Hollywood no resulta exactamente difícil, lo difícil es ya triunfar allí, lo difícil es quedarse, establecerse allí... el extra es un parado o cuando más un temporero, uno de esos entes sin la personalidad siquiera del trabajo fijo...”*¹⁵⁴.

En Hollywood, con la gran ascensión de los estudios cinematográficos, se crean infraestructuras concretas e íntimamente relacionadas con la actividad ascendente de estos estudios. Al estudio pertenecen un número no desdeñable de estrellas, un gran número de secundarios y también una organización exhaustiva con respecto a los extras, que les permite en todo momento contar con la persona precisa para cubrir cualquier necesidad de una escena, con el atuendo que esta escena requiere. Dentro de los extras no sólo están clasificados por su aspecto físico sino por la función que cubrirán en la película, unos no tienen actuación directa en la escena en que toman parte, con lo cual en este caso no necesitarán un ensayo previo, por ser una figuración de relleno, sino todo lo más una explicación segundos antes del rodaje. Luego tenemos los extras que participan más directamente, de tal manera que afecte a la escena; en estos casos sí habrá ensayo previo. Y por último, también entre los extras, tenemos a los dobles, que pueden ser los que se alquilan por un día, por una tarde, para un baile, para subirse a un tren, para patinar, para nadar perfectamente, y todos ellas escriben una página más amarga o divertida, pero siempre con un aire de postergados del destino. Y las dobles de una estrella en particular, para llegar a ser dobles de verdad, de las que se parecen, son precisas numerosas intervenciones de técnicos y maquilladores que aproximen cada vez más el parecido de aquel rostro con el de la estrella a la

¹⁵⁴ Rosa, Ruth de la: “El mundo romántico e ilusionado de los extras”. “Cinegramas”, 19-1-36.

que tratará de sustituir. Si la doble llega a conseguir su objetivo, el de poder sustituir a la estrella en cualquier escena sin peligrar que se aprecie, arrastra consigo su drama: renunciar a la gloria personal, no pretender ya más que eso toda la vida. Por lo general, las estrellas no guardan consideración alguna a su dobles, suelen ser despreciadas por faltarle lo esencial en una estrella, su singularidad.

La vida de los extras es muy dura y sobre todo para aquellos que han decidido iniciar su carrera artística a través de ese camino. Porque acceder a ser doble es muy difícil, pero también lo es dar el salto de aquí a estrella. No hay duda de que algunos lo han conseguido, pero resulta ser una carrera de resistencia muy larga y en la mayoría de los casos sin salida.

La actriz Suzy Delair cuenta en una entrevista la odisea que tuvo que superar para pasar de figurante a actriz, y ella misma, que sí lo consiguió, confiesa:

“... pero, ¡válgame Dios, qué difícil es triunfar en este extraño oficio!...”¹⁵⁵.

En España muchos de los jóvenes que desean llegar a ser estrellas eligen el camino de extra, por considerarlo el de más fácil ascensión para alcanzar el estrellato. Piensan que trabajando de extra pueden llegar a tener la oportunidad de destacar. Claro que no cuentan con la característica principal del extra y es la insegura eventualidad de ese trabajo. El peor extra es aquel que trabaja para que lo descubran; ¿y el mejor? el que ya se ha convencido de que su función en el plató es más de paisaje que de figura. El extra dentro de un decorado es un elemento integrante del mismo, como un mueble, un árbol, un elemento ambientador.

A lo largo de la década de los cuarenta, la condición de extra ha ido adquiriendo pleno carácter de profesional. Los aspirantes han de afiliarse al sindicato correspondiente; sin embargo, el triunfo raras veces llega por ese tortuoso y largo camino.

Las casas editoras ya cuentan con un fichero en el que figuran cierto número de extras de ambos sexos. Este fichero fue creado unas veces como complemento a la idea de realización, y otras, como medio de evitar las continuas visitas de los que acudían a solicitar trabajo como figuración en las películas que

¹⁵⁵ “*Cuando yo era figurante*”. “Primer Plano”, n° 464; 4-9-49.

aquella casa se disponía a editar. Se empezó tomando nota de los solicitantes, nombre y señas, en unas hojas sueltas. Luego se recopilaron en listas, hasta llegar más tarde a la ficha, en la que se completaban los datos del extra con el color del pelo, de los ojos, estatura, peso, deportes que practicaba, vestuario que poseía, aptitudes, etc. Este fichero tiene un gran valor si se utiliza competentemente por un personal profesionalmente capacitado ya que, en muchas producciones, los extras se han elegido sin tener en cuenta otra cosa que la simpatía o la recomendación.

La cantera de donde suelen surtirse las editoras cinematográficas para cubrir las necesidades de extras que les surjan en el rodaje de sus películas es la de los actores sin trabajo, si bien no es extraño hallar entre ellos a muchos que, aunque se encuentren sin trabajo, no son actores precisamente, y acuden a los estudios poseedores de sendas recomendaciones con la esperanza de remediar en algo su momentánea situación, lo mismo que pudieran haber acudido a cualquier otro tipo de trabajo. La diferencia que existe entre el grupo de extras que son actores y los que no lo son es profesionalmente notable; generalmente mientras los actores captan inmediatamente los deseos del director, los otros, aun entendiéndolo, no pueden hacerlo. Les falta la soltura y naturalidad que sólo se adquiere cuando se han pisado muchos escenarios. El actor profesional desea trabajar el máximo posible. Si destacase en alguna escena, probablemente esto sería motivo para no permitirle intervenir en el resto de la película. El aficionado, sin embargo, desea destacar más dentro de la escena aún sabiendo que esto pudiera impedir que actuara en otro momento del film.

“... a fulanita le hicieron ayer un primer plano, ¡que suerte hija!, ¿suerte? Mañana no trabajará porque, cuando una está vista, ya se sabe, pero ¿y eso de aparecer en primer término?, ah! Pues yo prefiero cobrar más a que me vean...”¹⁵⁶.

Cualquier casa que tuviese el acierto de contratar a los extras por cierto número de años y cantidad fija mensual, más un plus por película o actuación, hallaría un buen plantel entre los numerosos aficionados y actores que pululan incansablemente por oficinas y estudios.

¹⁵⁶ Mejías, Leocadio: “Yo he sido extra”. “Cámara”, nº 9; junio de 1942.

En el cine español de estos años se hace poco caso del extra más bien por falta de iniciativa u organización de las editoras.

*“...el extra jamás se entera del argumento de la película sino por conjeturas,...”*¹⁵⁷.

En España los extras están desatendidos en todos los sentidos, por ejemplo, en el caso del vestuario, éste suele ser el mismo que durante muchos años usaron en los escenarios de España y América, no se ha cambiado y apenas ha sido renovado. Existen varias casas que se ocupan de alquilar a las editoras todo lo necesario; el contrato que establecen ambas incluye el que, al ser enviado a los estudios, irá acompañado de personal de la sastrería, encargado de adaptarlo en lo posible a las exigencias físicas de la persona; pero cuando los que han de actuar son muchos, es casi imposible cuidar la estética. La falta de personal que se ocupe en el rodaje de comprobar que los extras tengan el aspecto que deban tener en cada momento es la causa de muchas deficiencias que a la larga afectan a la película.

El conseguir un buen conjunto de extras profesionales no sólo depende de la mejor o peor organización de la casa editora para clasificarlos y tratarlos debidamente en el rodaje, sino que también depende de las condiciones del propio extra, que éste sea consciente de su formación y se haya preparado profesionalmente. Hoy el extra necesita saber bailar con naturalidad y distinción cuando la escena lo requiera, accionar, gesticular, etc., sin visible esfuerzo o ficción, ya que esto produce mucho daño para el completo éxito de la cinta. También un extra necesita saber vestir un smoking, un frac, manejar un sombrero y cerrar una puerta. La profesionalidad de un extra se demuestra también cuando sabe aguantar las condiciones de rodaje y seguir trabajando igualmente, por ejemplo, tiene que comer en los Estudios, aguantar los gritos e improperios del director, del ayudante de dirección, de las primeras figuras, de los técnicos, hasta de los tramoyistas; sufrir durante horas y horas la molestia del traje alquilado, de la pintura, del calzado, no tiene a veces ni dónde sentarse en las pausas entre escena y escena; al final, luego de tantas penalidades, cuando va con la familia

¹⁵⁷ Mejías, Leocadio: *“Yo he sido extra”*. “Cámara”, nº 11; agosto de 1942.

para que le vean en tal o cual plano, empieza a buscarse y no se encuentra por parte alguna.

A todo ello se le debe sumar el factor económico: un extra gana en España un jornal de veinticinco pesetas por sesión, cuarenta si el traje es de etiqueta. La sesión comprende todo el día. Y contar con algún desafortunado accidente:

“... hablé con otro extra que estuvo quince días paseándose de frac por las calles de Madrid, pues había tenido que empeñar su único traje para alquilar el de etiqueta y carecía de dinero para deshacer la operación...”¹⁵⁸.

La necesidad de actores facilitará la aparición de un mayor número de extras. Y que a comienzos de la década exista una gran incorporación de actores jóvenes, sobre todo de género femenino. Desde la revista “Primer Plano” en 1941, Pío García hace una llamada a la incorporación de actores jóvenes que a su vez serán sustituidos por nuevos valores para que exista una sucesión continua que es la mejor manera de mantener un elenco revitalizado de profesionales de la interpretación. Y se publican noticias como:

“... Los extras de la pantalla son un magnífico vivero de futuros artistas,... entre los más recientes tenemos a Rosita Yarza,, Enrique Delgado, Alicia González...”¹⁵⁹.

“...La correspondencia de muchachos de uno y otro sexo aspirantes a artistas de cine que habitualmente recibe Primer Plano ha aumentado en estos últimos meses por el hecho de que una chica, Rosita Yarza, haya conseguido ascender desde los conjuntos cinematográficos a protagonista femenina de dos películas...”¹⁶⁰.

3.8. El director y la estrella.

La relación particularísima entre la estrella y el director se da con el nacimiento del cine. En teatro, debido a la naturaleza de éste, esa relación apenas tiene importancia ya que el director suele únicamente dar unas directrices generales, y a la hora de interpretar el actor toma la batuta y todo depende de él,

¹⁵⁸ Diego, Juan de: “El drama de los extras”. “Primer Plano”, 21-5-44.

¹⁵⁹ García, Pío: “Extras, vivero de estrellas”. “Primer Plano”, 15-6-41.

¹⁶⁰ “Primer Plano”, 10-8-41.

incluso cada representación será diferente; dependerá del estado de ánimo del actor, del tiempo que lleve representando esa función y otros muchos factores. En cine hay una sola actuación y ésta depende en todo momento de las pautas que recibe el actor por parte del director de la película.

En teatro el actor tiene plena libertad, trabaja casi a su antojo, lo de menos es por quién esté dirigido. En el cine, cuando su tema es el mundo y no el hombre, incluso se puede prescindir del actor. Ante la cámara, el actor, en lugar de actuar, debe limitarse a pensar y dejar que el pensamiento trabaje su rostro. Es imposible que el actor cinematográfico pueda posesionarse de su personaje y vivirlo como en el teatro. Y si pretende que ese personaje que ha representado a trozos tenga unidad, ha de abandonarse al director, único capaz de la visión de conjunto que le falta a él. Esto le coloca en una situación subordinada y la inversa de la que tiene en el teatro. En éste, el actor es lo primero. Por muy importante que sea la labor del director, llevando las cosas a su extremo, se puede prescindir de decorados, vestuarios, luces y movimiento de escena, si los intérpretes son de primera categoría. En el cine, en cambio, llevando las cosas también a su extremo, se puede llegar a prescindir del actor, pero nunca del director. El actor cinematográfico es un elemento secundario, y el interés del espectador no lo provoca en tanto grado la interpretación del actor como otros elementos; ni su expresividad depende exclusivamente de ellos, sino de factores como los planos, la luz, el montaje, el sonido, etc., su interpretación, se ha dicho acertadamente, no es libre como la del actor teatral, sino que a su vez es interpretada por el director. El éxito de muchos actores naturales se debe al montaje, que da el sentido deseado a imágenes absolutamente inexpresivas o que inicialmente tuvieron un sentido diferente, o bien al encuadre, las luces, etc.

“...La diferencia principal está en que en el teatro lo es todo el actor, mientras en el cine no hay más que un artista: el director. Los intérpretes son como muñecos al servicio de las órdenes concretas de ese director. Ahora bien, aún queda el margen de la calidad, que el muñeco sea bueno o malo...”¹⁶¹.

¹⁶¹ Félix Centeno: “El primer actor del teatro nacional, Guillermo Marín, hace su primera película”. “Primer Plano”, 4-7-43.

Cada película es, o debe de ser, una obra de arte. Esta obra de arte la realiza un hombre. Este hombre es el director. El director posee unos cuantos elementos bajo su mano de cuya precisa y acertada combinación surge la obra de arte; los actores son un elemento más en el engranaje de la construcción de un film. En muchas ocasiones la eficacia del actor depende más del director que de sí mismo. El desarrollo del mercado estadounidense coincide con un gran desarrollo técnico de la industria cinematográfica. Al mismo tiempo, debía dar un impulso fundamental al actor cinematográfico. La interpretación cinematográfica se diferenció de la teatral gracias a directores como Griffith, quien obligó al actor a una rápida capacidad de adaptación, a una cierta sobriedad del gesto pero a una extremada claridad en la expresión. El cine se había enunciado como el arte de la reproducción de la espontaneidad de la vida; de aquí la necesidad de que la interpretación fuese lo más natural posible.

El padre del lenguaje audiovisual, Griffith, buscando esa naturalidad en sus intérpretes, llega a tener con ellos una especial relación. Para Griffith, las estrellas deben de ser capaces de concentrar idealmente los deseos de ambos sexos o, en último término, no provocar el disgusto o la hostilidad de algunos de ellos. Solía escoger a las actrices con sumo cuidado; como auténtico mecenas-pigmalión sabía sacar lo mejor de cada una. Competencia por los papeles, inseguridad emocional y celos profesionales eran los medios que utilizaba Griffith para mantener a los intérpretes en una alerta continua con respecto a sus aptitudes artísticas. Una actriz que no sólo sobrevivió a la ruptura con Griffith sino que trascendió gracias a todo lo que había aprendido por el alto grado de dedicación que mostró por el cine fue Lillian Gish; mujer en la que se entrecruzan dos conceptos de intérprete y destaca tanto por uno como por el otro: estrella y actriz. Las interpretaciones de la Gish a las órdenes de Griffith son recordadas habitualmente por sus grandes momentos emocionales. La Gish era el tipo de estrella que hace de la interpretación un diálogo con el director, aunque no necesariamente un diálogo hablado. En el caso de Griffith y Gish era totalmente así, ya que trabajaban juntos a lo largo del rodaje hablando de las actuaciones a medida que configuraban cada escena.

En España, los directores de cine son también conscientes de la importancia de esta relación, y algunos afirman sentir una especial atención hacia un tipo de actor muy concreto:

Responde Sáenz de Heredia: *“...cuanta más afición, mejor actor... el actor ideal para mí es el que llega del teatro con su carrera recién terminada y una afición obsesiva. Lo de si es guapo, rubio, feo o moreno, tiene muy poca importancia... ¿cuáles son las características especiales del artista de cine? Verdaderamente especial sólo una: el que su expresión tenga la fuerza suficiente para despejarse de la pantalla... ¿Hasta dónde llega la influencia del director sobre el trabajo del actor? Esto depende del actor... el director le puede dar algún recurso con el que cubra el expediente; pero nunca conseguirá brillantez...”*

Responde Juan de Orduña: *“... el actor ideal es el que penetra de tal manera en la psicología de su personaje... esto sólo puede lograrse a base de estudio, pero sin olvidar nunca que es preciso una condición previa: ser artista es difícil marcar hasta dónde llega la influencia del director frente al actor...”*

Responde Neville: *“... no veo al actor, veo al personaje; cada personaje requiere su actor ideal... si ha hecho teatro, lo prefiero... cuando el actor se compenetra con el director... el objetivo está conseguido; y ya poco le queda que hacer al director...”*

Responde Antonio de Obregón: *“... creo que la administración del gesto es lo más esencial en el artista de la pantalla...”*

Responde Carlos Arévalo: *“... la personalidad, condición indispensable del actor.... El actor y el director colaboran en la realización interpretativa de cualquier escena. El límite de los campos de acción de cada uno, en el cine no se conoce...”*

Responde Florián Rey: *“... actor ideal sería aquel que pudiera hacer sentir al público la ficción de forma tan sincera que no pareciera ficción... al actor hay que engañarle siempre. Si tiene un exceso de temperamento, quitar instancia a la escena, y si no lo tiene, excitarle. El director necesita siempre ser un poco psicólogo...”¹⁶².*

¹⁶² “El intérprete, visto por los directores”. “Cámara”, nº 55; 15-4-45.

Otros directores no buscan entre los actores consagrados su modelo de actor, sino que ellos mismos se bautizan como descubridores de estrellas y buscan entre los escenarios teatrales a su futura gran estrella cinematográfica. Entre éstos destaca Florián Rey o Benito Perojo:

“Todas las muchachas que sueñan con la fama blanca de la pantalla tienen puesta su esperanza en el momento afortunado de la oportunidad. Generalmente ellas imaginan esta oportunidad en forma de director... lo sorprendente es que así ha ocurrido en algunos casos... Florián Rey fue quien contrató por primera vez a Imperio Argentina... es Florián Rey el realizador que más estrellas nuevas ha puesto en nuestro firmamento cinematográfico (Guillermina Grin, Juanita Reina), Claudio de la Torre (Rosita Yarza), Luis Marquina (Ana Mariscal), Perojo (Luchy Soto, Pastora Peña), José Buchs (Raquel Rodrigo), Fernando Toledo (Alicia Romay), Gonzalo Delgrás (Josita Hernán), Francisco Gargallo (Mercedes Vecino), Neville (Conchita Montes)”¹⁶³.

No sólo los directores son conscientes de la importancia de esta relación, sino que los actores comienzan a valorarlo, especialmente cuando ellos mismos aprecian en sus actuaciones cómo afecta el haber sido dirigido por un director u otro.

“...El prestigio de un buen artista puede quedar gravemente comprometido por la impericia de la dirección... Pero como actriz,... debo exponerle unas observaciones acerca de la labor del intérprete cinematográfico: Hay artistas que en unas películas están geniales y en otras se muestran cohibidos, vulgares y como borrados. Yo creo que de ese desnivel no se puede hacer responsable al propio artista. Si éste aparece magnífico en algunas películas es, indudablemente, porque posee un arte capaz de esos grandes resultados...La responsabilidad será del director, que no ha acertado a dar al intérprete lugar propicio para la exhibición de su arte...”¹⁶⁴.

¹⁶³ “¿Quiere trabajar en el cine, señorita?”. “Cámara”, nº 53; 15-3-45.

¹⁶⁴ Curtidores, Ventura: “Los artistas como espectadores, Lina Santamaría, que nunca ha actuado en cine, habla de la importancia del director en el éxito del intérprete”. “Primer Plano”, 16-12-45.

A mediados de los años cuarenta se produce un hecho que llama la atención porque antes no se había producido de manera tan clara: muchos grandes del cine desean demostrar en el teatro que son verdaderos intérpretes. Posiblemente la búsqueda por parte de los actores de una mayor estima por parte de la crítica les haga girar sus pasos hacia el teatro. Por eso de que si el cine da mucha popularidad rápidamente, el teatro da mucho más prestigio. Y los actores buscarán al cobijo del teatro el protagonismo más claro, aquel que el cine, a veces, de manos del director, les niega.

“...Dinos, Anita, ¿que sensación experimentaste al pasar del cine al teatro? Pena, se siente pena del cine. No por dejarlo, sino por ver, a través del teatro, lo que se puede hacer y no se hace ante la cámara por carecer de esa maravillosa libertad que se tiene en el escenario. ¿Insinúas que te gustaría trabajar sin director en el cine? Nada de eso, el director es indispensable hasta en el teatro. Pero un director ha de basar su propia importancia, no en quitársela a los demás, sino en dársela hasta al último figurante para sacar de todos el mayor partido posible... ¿crees que tu trabajo en escena beneficia tus condiciones de actriz cinematográfica? Sin ningún género de duda. La película que haga yo ahora después de la pasada temporada de teatro será, por lo que a mi trabajo se refiere, la mejor de cuantas hice hasta la fecha con gran diferencia...”¹⁶⁵.

En esta década hay que destacar la relación de gran importancia que se produce entre actores y directores, como la de Neville-Montes, Iquino-Mariscal, Quadreny-Hernán, Orduña-Bautista. Todas ellas son precedidas por la que se inicia en la década anterior entre Rey-Argentina que, en 1948, vuelven a trabajar juntos en la película *La cigarra*, aunque sin cosechar los éxitos conseguidos en los años treinta. Cada una de estas relaciones es muy característica y singular, lo que todas tienen en común es que cada director sabe sacar lo mejor de sus actrices y ellas dan mucho más; demuestran mejor su valía con ese director que con cualquier otro. No tenemos nada más que estudiar las diversas obras de estas actrices con los diferentes directores que han trabajado y comprobar cuál es el

¹⁶⁵ Retunu, Alfonso de: “*Los artistas de la pantalla tienen ahora la fiebre de actuar en la escena*”. “Cámara”, n° 35; 15-6-44.

mejor resultado. Y esto el público lo sabe apreciar, aunque no sea consciente de ello. Analizaremos en concreto cada relación en el capítulo que damos a cada actriz en páginas posteriores.

4. Comercio de autógrafos.

¿Qué cosas no se dicen a las fotos? ¿Qué cosas no nos dicen ellas? El autógrafo completa la foto con una huella personal directa, concreta. Fotografías y autógrafos son los dos fetiches claves. El hombre se ha dedicado siempre a ser coleccionista de algo, lo más extendido de todo es la filatelia y los autógrafos. En la década que nos ocupa, el autógrafo ha tomado mucha importancia para el espectador; funciona como fetiche, tanto es así que las casas productoras mandan autógrafos o se coordinan con las revistas especializadas para que éstas sean las encargadas de distribuirlos. E incluso en ocasiones, en la misma contraportada de la revista donde viene la foto de la estrella, le acompaña también el autógrafo.

Se busca a toda costa que el deseo de poseer tan valioso tesoro se mantenga entre los *fans* de nuestras estrellas nacionales. Por ello, en 1946, cuando la competencia de las estrellas norteamericanas es mucho más fuerte que a comienzos de esta década, nace la Jornada del Autógrafo, buscando fomentar la estrella nacional:

“El pasado domingo, día 8, se celebró en Barcelona la Primera Jornada del Autógrafo, organizada por CINEMA. El éxito fue tan grande que desbordó todas las previsiones, aún las más optimistas...se puso bien de manifiesto la enorme popularidad que el cine nacional está alcanzando ante nuestro público. Esto, en un momento en que la producción funciona al máximo de intensidad...hizo su entrada Fernando Fernán Gómez y poco después Maruchi Fresno, a quienes ya se les hizo difícil ocupar una mesa, pues el público apenas les dejaba avanzar. Lo mismo sucedió a Carlos Agosti y, a poco, a Mery Martín y Adriano Rimoldi. Finalmente, llegaron Clara Calamai y Amadeo Nazzari...en más de veinte mil se calculan, de modo aproximado, las firmas que estamparon entre todos los artistas en esta jornada tan satisfactoria para el cine español...”¹⁶⁶.

¹⁶⁶“La primera Jornada del Autógrafo”. “Cinema”, nº 17; 15-12-46.

Tanto ha sido el desarrollo del autógrafo que se ha producido un verdadero comercio de este:

“...hoy día el autógrafo ha pasado a ser sólo de jovencitas románticas y de colegiales, mozalbetes y niños en general... en la mayoría de las ciudades existe un mercado de sellos, donde los coleccionistas se reúnen una vez por semana para cambiar, comprar y comerciar con los autógrafos de los cineastas... el lugar puede ser muy bien las puertas de un colegio... ayer vendí yo uno de Imperio por cinco pesetas... cambia dos de Alfredo Mayo y uno de Manolo Morán por el de Imperio... Uno de Isabel de Pomés por dos de Luis Peña...”¹⁶⁷.

5. Índice de popularidad.

Para nuestras estrellas es de vital importancia su popularidad; si ésta suma enteros, puede repercutir en sus próximos trabajos. Para estudiar la popularidad de nuestras estrellas hemos partido de tres factores:

- 1- La remuneración que reciben por sus trabajos.
- 2- La asistencia del público a las salas y reacciones tras la proyección de la película -estos datos los hemos podido recoger en los Informes de las Delegaciones Provinciales-.
- 3- Quiénes ocupan las portadas de las revistas especializadas en cinematografía.

El motivo por el que seleccionamos estos factores es porque son los únicos datos constatables. De entrada, se podrían haber seleccionado otros factores como el valor de los autógrafos, las encuestas esporádicas y sin rigor que realizan algunas revistas especializadas sobre cuál es su actor favorito. Pero serían factores que no cumplirían con el objetivo de estudio.

I. Remuneración.

Los sueldos que perciben nuestras estrellas son referencias claras para realizar un índice de popularidad. Carmen Viance cobró 1.000 ptas. por su primera película, que se realizó en 1924, y 5.000 por la segunda en ese mismo

¹⁶⁷ Diego, Juan de: “El mercado de autógrafos cinematográficos”. “Primer Plano”, 4-6-49.

año; en ambas como primera actriz. En los cuarenta se manejan otras cifras, la misma Carmen Viance cobra 15.000 ptas. por su intervención en *La casa de la lluvia* (1943), de Antonio Román, desempeñando papel de secundaria.

Según avanza la década, los sueldos aumentan considerablemente:

*“... lo natural es que en el cine se gane más que en el teatro; ¿cobra usted mucho por una película? Eso depende de la importancia del papel. Por algunas he llegado a cobrar veinticinco mil pesetas, mientras que por otras solo he cobrado 10.000 ptas (Julia Lajos)... ¿cuál ha sido su mejor papel? El de M^a Fernanda la jerezana ¿cuánto ha cobrado por él? Cuarenta mil pesetas (José Prada)...¿qué es lo que más ha cobrado por una película? Diecisiete mil quinientas ptas. (Antonio Riquelme)?...”*¹⁶⁸.

*“... ¿qué es lo más que ha cobrado por una película? Quince mil pesetas (Julia Pacheco)... ¿lo que más ha cobrado por una película? Veinte mil, como excepcional (Juanita Manso)... quince mil a veinte mil pesetas es a lo más que puede uno aspirar (Joaquín Roa)...”*¹⁶⁹.

*“...¿cuánto suele cobrar por película? según, por algunas hasta cinco mil pesetas. Por otras en cambio sólo dos mil pesetas (Maruja Asquerino)... ¿qué es lo que más ha cobrado usted por una sola película? veinte mil pesetas por quince sesiones(José Franco) ... he cobrado cinco mil pesetas, o lo que es lo mismo, mil pesetas por sesión (Manuel Requena)...”*¹⁷⁰

*“...¿dónde ha cobrado usted más por su trabajo? En Italia, donde he llegado a cobrar veinte mil pesetas por película... en España un máximo de quince y un mínimo de cinco mil (Nicolas Perchicot)... ¿qué suele cobrar por una película? De diez a doce mil pesetas (María Bru)... lo más quince mil y lo menos por sesión mil pesetas(Casimiro Hurtado)...”*¹⁷¹.

¹⁶⁸ “Lo que ganan las figuras secundarias de la pantalla”. “Cámara”, nº 102; 1-4-47.

¹⁶⁹ “Lo que ganan los artistas secundarios de la pantalla”. “Cámara”, nº 105; 15-5-47.

¹⁷⁰ “Lo que ganan los artistas secundarios de la pantalla” “Cámara”, nº 106; 1-6-47.

¹⁷¹ “Lo que ganan los artistas secundarios de la pantalla”. “Cámara”, nº 108; 1-7-47.

“... de veinte a veinticinco mil pesetas(Pepe Isbert)...por contrato un máximo de diez mil pesetas, y por sesiones, setecientas cincuenta, como máximo(María Cañete)...”¹⁷².

Pero los sueldos de las estrellas ascienden de una manera astronómica, sobre todo cuando su caché aumenta progresivamente. Por ejemplo, Josita Hernán en 1943 gana con *La chica del gato* 50.000 ptas., y en 1946 en películas como *Las inquietudes de Shanti Andía* gana la misma cantidad, aunque en esta última película desempeñe un papel pequeño.

Maruchi Fresno en 1946 con *Reina santa* gana 50.000 ptas. Curiosamente su caché no aumentará en proporción con el éxito que obtuvo con esta película.

Conchita Montes gana 80.000 ptas., por película en 1945 tanto con *La vida en un hilo* como con *Domingo de Carnaval*; mientras que gana en 1949, 70.000 ptas. con *Mi adorado Juan*, en la que representa un papel secundario.

Conchita Montenegro en 1944 con *Lola Montes* 150.000 ptas., posiblemente su caché sea tan alto en comparación a las demás estrellas nacionales porque cuando se instala en España viene de Hollywood, donde ya ha demostrado ser una gran estrella.

Ana Mariscal en 1946 gana 75.000 ptas. por *Dulcinea*; en 1947 gana 90.000 ptas. en *El tambor del Bruch*; y en 1949 con *Pacto de silencio* gana 110.000 ptas.

Amparito Rivelles gana en 1943 63.000 ptas. con *Eloisa está debajo de un almendro*, en 1944 gana con *El clavo* 75.000 ptas. y ese mismo año con *Eugenia de Montijo* 100.000 ptas. En 1947 gana con *La fé* 150.000 ptas.

Durante la década, la actriz que consigue tener un caché más considerado y en continuo ascenso será Amparito Rivelles. Le sigue a la zaga Ana Mariscal. En menor medida tenemos a Conchita Montes y Maruchi Fresno.

Son casos excepcionales por sus características tan concretas el de Conchita Montenegro (considerada una *star* en Hollywood cuando se incorpora al cine nacional) y el de Aurora Bautista, quien al final de la década con tan sólo dos películas llega a alcanzar el caché más alto, debido al gran éxito que obtuvo con la segunda.

¹⁷² “Lo que ganan las figuras secundarias de las pantallas españolas”. “Cámara”, nº 110; 1-8-47.

II. Asistencia a los cines.

En estos años no existe realmente un control de taquilla, sólo hay cifras aproximadas. Por ejemplo, en los Informes de las Delegaciones Provinciales que son enviadas por el Gobernador Civil de la provincia a la Subsecretaría de Educación Popular, que pertenece al Ministerio de Educación Nacional, se detallan las respuestas del público a los diferentes estrenos de películas y cuántas semanas se ha mantenido en cartel. Son informes que no siguen unas pautas estrictas, sino que dependerá de cada gobernador el que estén redactadas con mayor o menor detalle. Estos informes comienzan a redactarse a partir de 1944.

Tomaremos algunas citas de estos Informes como ejemplos del control de taquilla que existía:

- *El fantasma de D^a Juanita* (1944), de Rafael Gil; la película ha sido bien acogida por el público en general.
- *La nao capitana* (1946), de Florián Rey. En Cáceres (no gusta mucho), en Almería (causó una gran decepción), en Oviedo (decepción completa), en Granada (acogida discreta), en Valladolid (no ha sido aceptada), en Navarra (el público la acoge con reservas), en Cádiz (fue aceptada), en Castellón (recibida fríamente) y en Badajoz (escaso interés).
- *María Fernanda la jerezana* (1946), de Enrique García Herreros. En Soria (acogida con indiferencia), en Baleares (acogida con repulsa), en Badajoz (ha gustado a la mayoría), en Cádiz (repulsa del público), en Castellón (ha aburrido al público), en Salamanca (no ha gustado), en Orense (descontento e indiferencia por parte del público), en Almería (indiferencia y desilusión), en Álava (mal acogida) y en Huesca (al público le ha desagradado).
- *Un drama nuevo* (1946), de Juan de Orduña. En Ávila (aceptación sin entusiasmo), en Salamanca (esperada con entusiasmo), en Oviedo (indiferencia), en Zaragoza (aceptada con entusiasmo), en Cádiz (bien aceptada), en Valencia (no tuvo buena acogida) y en Baleares (acogida regular).
- *Las inquietudes de Shanti Andía* (1946), de Arturo Ruiz Castillo. En Almería (no ha agradado a la mayoría), en Álava (la consideran pesada

y sin interés), en Cádiz (aceptada sólo por unos pocos), en Navarra (no ha sido bien aceptada), en Granada (escasa aceptación), en Castellón (unos la aceptaban y otros no) y en Baleares (rechazo total).

- *El crimen de Pepe Conde* (1946), de José López Rubio. En Cádiz (aceptada totalmente), en Logroño (aceptada con complacencia), en Burgos (gustó), en Cáceres (el público considera que es mala realización), en Soria (indiferencia), en Baleares (favorable acogida), en Badajoz (gustó en extremo), en Castellón (discreta aceptación), en Orense (indiferencia), en Almería (aceptada totalmente) y en Guadalajara (ha gustado).
- *Nada* (1947), de Edgar Neville. Todos los informes que aparecen confirman la repulsa del público hacia la película.
- *Don Quijote de la Mancha* (1947), de Rafael Gil. Todos los informes son de índole positiva.
- *Botón de ancla* (1947), de Ramón Torrado. Todos los informes son buenos.
- *Reina Santa* (1947), de Rafael Gil. Todos los informes hablan del gran éxito tanto de crítica como de público.
- *Mariona Rebull* (1947), de J. L. Saénz de Heredia. En Cuenca (las opiniones del público son muy divergentes, aunque el sector más numeroso del público es al que le ha parecido mala), en Tarragona (ha sido objeto de calurosos elogios aunque no han sido unánimes), en Valencia (hablan favorablemente), en Baleares (gran aceptación), en Castellón de la Plana (gran acogida) y en Madrid (buena acogida).
- *La Lola se va a los puertos* (1947), de Juan de Orduña. En Valladolid (aceptación buena), en Cáceres (el argumento ha gustado mucho), en Castellón (éxito de público), en Valencia (aceptación mediana), en Burgos (ha dejado buena impresión), en Badajoz (éxito de taquilla), en Huelva (buena acogida), en Granada (favorable comentario por parte del público), en Cádiz (fue aceptada), en Albacete (excelente impresión), en Ávila (aceptación), en Jaén (magnífica aceptación), en Navarra (agradó al público), en Salamanca (rechazada por cierta parte del público) y en Álava (gran éxito).

- *Fuenteovejuna* (1947), de Antonio Román. En Burgos (agradó sin llegar a entusiasmar), en Cuenca (no ha sido mal aceptada aunque un sector del público le puso reparos), en Castellón (elogian dirección y critican interpretación), en Navarra (buena acogida), en Soria (acogida con indiferencia), en Ávila (aceptación), en Logroño (aceptada plenamente), en Jaén (favorablemente bien acogida), en Alicante (no despertó mucho interés), en Almería (ha agradado a todos), en Salamanca (ha salido decepcionado), en Valladolid (magnífica acogida), en Valencia (bien acogida) y en Baleares (recibida con aceptación).
- *Sabela de Cambados* (1948), de Ramón Torrado. En Valladolid (acogida con agrado), en Álava (favorable acogida), en Cáceres (ha gustado mucho), en Baleares (gran acogida), en Granada (no ha gustado), en Cádiz (mala acogida).
- *La calle sin sol* (1948), de Rafael Gil. En Cádiz (aceptada pero sin entusiasmo), en Granada (buena acogida), en Pamplona (acogida elogiosa del público), en Huelva (bien acogida), en Álava (buena acogida), en Salamanca (buena acogida).
- *Currito de la Cruz* (1948), de Luis Lucia. En Baleares (reacción favorable), en Pamplona (acogida buena), en Valladolid (el público la acogió con complacencia), en Badajoz (la impresión general del público fue excelente), en Castellón (gran éxito de la película), en Ávila (éxito verdadero) y en Valencia (acogida buena).
- *La fiesta sigue* (1948), de Enrique Gómez. En Huelva (acogida con indiferencia), en Salamanca (indiferencia), en Baleares (regular aceptación), en Cáceres (elogiada a medias), en Badajoz (discreta acogida), en Valladolid (indiferencia) y en Granada (escasa aceptación).
- *Doce horas de vida* (1948), de Francisco Rovira Beleta. En Baleares (acogida bastante fría) y en Castellón (bien acogida con quejas).
- *El tambor del Bruch* (1948), de Ignacio F. Iquino. En Cádiz (fue aceptada no totalmente), en Castellón (gran éxito), en Salamanca (aceptada por el público), en Álava (bien acogida), en Granada (bien acogida), en Navarra (acogida favorable), en Cuenca (bien acogida), en

Soria (acogida con agrado), en Valladolid (ha gustado mucho) y en Huelva (muy bien acogida).

- *El marqués de Salamanca* (1948), de Edgar Neville. En Baleares (acogida con indiferencia), en Huelva (ha sido mal acogida), en Salamanca (aceptada), en Badajoz (defraudó al público), en Álava (favorable acogida por el público), en Granada (regular aceptación) y en Valladolid (del agrado del público).
- *Una mujer cualquiera* (1949), de Rafael Gil. En Castellón (opinión favorable), en Cuenca (mal acogida), en Badajoz (recibida con repulsa), en Ávila (aceptación), en Valladolid (ha gustado) y en Burgos (ha interesado).
- *Un hombre va por el camino* (1949), de Manuel Mur Oti. En Valladolid (al público le atrajo la novedad), en Huelva (bien acogida), en Cuenca (aceptación a medias), en Palma de Mallorca (ha causado buena impresión), en Granada (bastante aceptación), en Cáceres (bastante aceptación), en Badajoz (regular acogida).
- *Mi adorado Juan* (1949), de Jerónimo Mihura. En Cuenca (bien aceptada), en Burgos (agradó), en Castellón (críticas elogiosas) y en Avila (aceptación total).
- *Filigrana* (1949), de Luis Marquina. En Cádiz (fue aceptada), en Salamanca (pequeña aceptación), en Baleares (acogida con indiferencia), en Valladolid (no ha gustado), en Ávila (indiferencia), en Granada (aceptación), en Huelva (bien acogida), en Pamplona (acogida aceptable).
- *Despertó su corazón* (1949), de Jerónimo Mihura. En Cuenca (bien acogida), en Salamanca (considerada la película sencilla y amena), en Pamplona (complacencia por parte del público), en Castellón (el público se mostró complacido), en Baleares (acogida favorable) y en Ávila (sumamente entretenida con lo que logra su propósito).
- *La revoltosa* (1949), de José Díaz Morales. En Cáceres (mucho público atraído por la conocida verbena), en Huelva (muy buena acogida), en Valladolid (buena acogida), en Burgos (no ha tenido mucho éxito), en Castellón (el público la acoge con agrado), en Ávila (recuerdo

imborrable para el público) y en Granada (bastante aceptación por el público).

- *La duquesa de Benamejí* (1949), de Luis Lucia. En Castellón de la Plana (el público acogió la película con agrado, encontrando en ella valores apreciables en la dirección y una interpretación esmerada).

III. Portadas de revistas.

El que un rostro aparezca en las portadas de una revista puede ser un hecho que ayude a dar a conocer la imagen de una actriz o actor, como ocurrió con Sara Montiel. Pero también es verdad que los rostros que salen en las portadas es porque ya han adquirido una popularidad y las revistas lo utilizan con el fin de vender más ejemplares.

Realizando un estudio entre las revistas cinematográficas más representativas en la España de los cuarenta con respecto a sus portadas y contraportadas, hemos obtenido información que confirma nuestra idea de que el *star-system* es esencialmente femenino, por lo que existe una mayor presencia de ésta. De nuestro análisis podemos desglosar los datos siguientes, referidos a cada una de las revistas consultadas:

PRIMER PLANO (1940-49):

Estudiando las portadas de cada uno de los números aparecidos a lo largo de la década mencionada, comprobamos que se dedican 308 números a estrellas extranjeras, principalmente estadounidenses, de las cuales 230 se centran en estrellas femeninas, 40 a las masculinas y 38 a parejas ideales. Las estrellas nacionales ocupan menos portadas, en total 146, de las cuales las estrellas femeninas se llevan la palma con 124 portadas, 11 portadas para los hombres y el mismo número para parejas ideales.

Con respecto a las contraportadas, se dedican 284 para los extranjeros (69 mujeres, 134 hombres y 81 parejas ideales) y 116 para españolas (mujeres 22, hombres 73 y parejas ideales 21).

A lo largo de la década comprobamos la siguiente evolución:

1940-42: la presencia de estrellas nacionales y extranjeras en la portadas está bastante igualada.

1943: comienza el predominio español; especialmente al final de este año.

1944: predominio español.

1945: empieza poco a poco a dominar la presencia extranjera, sobre todo al final del año.

1946-49: predominio extranjero.

Desde 1940 a 1943, ambos inclusive, la portada es en blanco y negro, y a partir del nº 168 (2-1-44) es en color.

Con todos estos datos llegamos a las siguientes conclusiones:

- A partir de 1945 progresivamente va perdiendo importancia lo español (igualmente ocurre en las páginas interiores de la revista).

- En general, tanto en portadas como contraportadas, existe predominio de estrellas extranjeras sobre las nacionales.

- En las portadas predomina la estrella femenina frente a hombres y parejas o grupos.

- Tanto en nacional como extranjero hay más estrellas femeninas que masculinas -al menos representadas en estas portadas y contraportadas-.

- Las contraportadas, además de espacios para anuncios y fotos de algunas películas, son el lugar de las estrellas masculinas y los grupos tanto extranjeros como españoles.

- 1944, año de mayor predominio de estrellas nacionales sobre extranjeras.

RADIOCINEMA (1940-49):

En el estudio de portadas se dedican 65 a estrellas extranjeras (mujeres 60, hombres 4, parejas ideales 1). Las estrellas nacionales son 46 (mujeres 36, hombres 5, y parejas ideales 5).

En las contraportadas apreciamos, 49 estrellas extranjeras (mujeres 10, hombres 37, parejas ideales 2) y las estrellas españolas son en total 41 portadas (mujeres 10, hombres 22, parejas ideales 9).

A lo largo del periodo comprendido entre 1942 y 1945 existe un predominio de actores alemanes sobre otros extranjeros, disponiendo de fotos a toda página, también, en su interior. A lo largo de toda la década hay presencia

extranjera y española al tiempo, no hay unos años concretos de dominio de uno de ellos.

Las conclusiones que extraemos de estos datos son las siguientes:

- En las portadas hay predominio de las mujeres sobre los hombres o los grupos.
- En las portadas predominan las mujeres extranjeras sobre las españolas.
- En las portadas predominan los hombres y grupos españoles sobre los extranjeros.
- En contraportadas, dominio de hombres tanto extranjeros y españoles sobre las mujeres.
- Entre hombres españoles y extranjeros hay muy poca diferencia de dominio, destacan los extranjeros por escaso margen en las contraportadas.
- En contraportadas, igualdad de dominio entre mujeres españolas y extranjeras.
- En contraportadas, dominio de grupos españoles sobre extranjeros.

CÁMARA (1941-49):

En portadas, para extranjeras 105 (mujeres 103, hombres 0, parejas ideales 2). Y las estrellas nacionales 33 (mujeres 31, hombres 0, parejas ideales 2).

En contraportadas, para extranjeras 42 (mujeres 5, hombres 37, parejas ideales 0) y nacionales son en total 16 (mujeres 1, hombres 14, parejas ideales 0).

Algunas conclusiones pueden ser:

- Predominio de temas españoles, aunque también aparezcan algunos asuntos extranjeros.
- La moda la lucen actrices norteamericanas.
- Esta revista en conjunto se parece mucho a Primer Plano.
- En 1944 hay mucha más presencia española que estadounidense.
- A partir de 1945, coincidiendo con el final de la II Guerra Mundial, no hay presencia de cine alemán y es en este año cuando Hollywood se aposenta en la revista desbancando a los españoles. Continuando su dominio hasta el final de la década.

CINEMA (1946-49):

Todas las portadas y contraportadas se dedican a estrellas extranjeras.

Hay moda a lo largo de estos años en la revista, pero los modelos los lucen actrices extranjeras.

IMÁGENES (1945-49):

Hay predominio de extranjeros tanto en portadas como en contraportadas; encontramos tan sólo tres portadas en las que aparecen estrellas españolas que son: Ana M^a Campoy (nº 9, enero 1946), Rafael Albaicín y Margarita Andrey (nº 38, julio 1948) y Aurora Bautista (nº 46, abril 1949).

La moda es lucida por artistas norteamericanas.

FOTOGRAMAS (1946-49):

Todas las portadas y contraportadas son ocupadas por rostros extranjeros.

Y también en el interior de la revista se ocupa del cine extranjero especialmente el que viene de Hollywood.

En ocasiones, las revistas realizan encuestas entre sus lectores buscando saber cuáles son las actrices que tienen más éxito.

Indudablemente, para que un actor esté en candelero hace falta que confluyan varios factores: que sea bueno, que haya hecho recientemente una película, que ésta tenga éxito, que la prensa se encargue de proclamarlo y, si además tiene buena crítica y se le concede algún premio, tanto mejor. Por ejemplo, la crítica de 1943 habla muy bien de *Huella de luz* y de *El escándalo*, y sobre todo destaca de estos films su interpretación.

6. Relación con otros campos.

El cine español de los cuarenta está muy interrelacionado con la vida del ciudadano y todo lo que le rodea, la sociedad busca en él modelos de aptitud y comportamiento. De ahí la importancia que tiene estudiar la cultura y costumbres del español de esta época para entender mejor su cine. Ya desde sus inicios el cine influye y se deja influir por otras artes, como por ejemplo por el teatro.

6.1. Cine y Teatro.

Pasan siglos desde que nace el teatro hasta que aparece el cine. El teatro se desarrolla a lo largo de dilatado periodo de tiempo, mientras que el cine consigue

su madurez en apenas cien años. Siendo dos artes con edades muy distantes, tienen mucho en común. Sobre todo porque el cine toma del teatro todo aquello que necesita y capta lo que el teatro ya tiene experimentado, digamos que sin caer en los mismos errores. El cine sabe aunar las superaciones del teatro con las de otras artes, aprendiendo de los errores de su hermano mayor, lo que le permite alcanzar su madurez en pocos tiempo. Y sobre todo que el cine, en cuanto es consciente de su naturaleza, tiende a liberarse rápidamente de las condiciones teatrales y, especialmente gracias a la técnica, podrá crear un verdadero arte sin sumisión hacia otros, como es el caso que nos ocupa, el teatro.

Tal es el dominio que llega a alcanzar el cine sobre sus límites, habiéndose claramente despegado del teatro, que puede adaptar una obra teatral sin por ello adolecer, pecar de teatral. Sin embargo, el cine continúa con un mismo objetivo: el de desarrollar el tema puramente cinematográfico. Es decir, que desde los primeros momentos de vida del cine, en que se encuentra hermanado con el teatro, hasta nuestros días, aquél sufrirá muchos avatares. Si en un principio eran de dependencia del cine respecto del teatro, más tarde serán rivales; la lucha por obtener la mayor cantidad de adeptos produce que se distancien buscando cada uno su naturaleza más propia.

El cine gana la batalla al conseguir mayor número de espectadores en sus filas y como consecuencia, la aparición de la primera gran crisis teatral. Hasta tal punto sucede esto que algunos sectores del teatro temen de la posible dependencia que puede aparecer, ahora, del teatro respecto del cine:

“... las cosas van mal, porque queremos que vayan mal porque solo hay afición al dinero. Lo dice Benavente con frase clara y tajante. Y porque la interpretación es más que mediocre... no se hace teatro bueno, sólo cosas insignificantes que son las que se trasladan al cinema...”¹⁷³.

Y es que, desde que el teatro cree perder la batalla al principio, pierde su norte. Se consideraba como su objetivo más claro el de seguir escribiendo sus obras del mismo modo, sin renovación, sin comprender que los defectos siempre adscritos al teatro no son signos de identidad de éste, sino defectos a combatir. De

¹⁷³ Casares, F.: “Achaques y quebrantos del teatro”. “Radiocinema”, 30-2-42.

este modo, daba ventaja al cine para desarrollarse libremente y obtener un mayor número de seguidores.

En la década de los cuarenta se habla de crisis teatral, de rutina, etc. Actualmente con unos años de por medio, a finales de los noventa, el cine y el teatro siguen caminos paralelos que sólo en ocasiones se cruzan pero sin servidumbres de uno con respecto del otro.

6.1.1. El teatro, su definición.

La palabra drama viene del griego y significa hacer, por lo que generalmente se asocia a la idea de acción. El teatro es un género literario tanto en prosa como en verso y siempre creado para ser escenificado. Los orígenes del teatro los sitúa Aristóteles en el ditrambo (himnos corales en honor del dios Dioniso). La tragedia griega se desarrolla en la Grecia clásica y florece en el siglo V a.C. con autores como Esquilo, Sófocles y Eurípides. Ésta evoluciona a lo largo de los siglos tomando de otras artes elementos para ennoblecerse. La adopción de diferentes elementos dará lugar a la aparición de diferentes géneros, por ejemplo, la música origina la ópera y en España la Zarzuela.

El teatro no es sólo considerado como un modo de representación sino que tuvo otras funciones como la religiosa. Principalmente el teatro se utilizó como medio de propaganda (para difundir ideas a grandes masas), como entretenimiento o como extensión de celebraciones religiosas.

La aparición del cine será un acicate para el teatro, en cuanto a su definición como arte y a su rol dentro de la sociedad ya industrializada. Gracias a particularidades técnicas del cine, el teatro se despega acercándose más a sus orígenes en cuanto a su escenificación, enriquecimiento de sus representaciones, etc.

“... cuando la cámara cinematográfica consiguió efectos, ángulos y movimientos de los que antes careciera, fue cuando se planteó el problema: ¿cine por sí mismo o teatro fotografiado?...el cine necesita del teatro, aseguran algunos directores cinematográficos. Y les damos la razón; pero necesitar no quiere decir copiarlo hasta en sus más mínimos

detalles. El cine necesita del teatro; pero necesita su esencia, quizá su espíritu, mas nunca sus modos y detalles... ”¹⁷⁴.

En los cuarenta existe una preocupación clara por el dominio de lo teatral frente a lo cinematográfico. La crítica aboga por una concepción nueva del cine frente al teatro, no sólo en cuanto a los autores, sino también a los artistas y principalmente a nuevos empresarios. Todos ellos deben ser distintos a los del teatro y, por supuesto, propiciando la llegada de una nueva generación que aporte aire fresco a un cine que a veces peca por demasiado teatral.

“... en nuestro cine se tiene la obsesión de lo teatral. Bien recientes están los ejemplos de algunas películas españolas a las que no les faltan sus ribetes zarzueleros... la desintoxicación de la influencia teatral en el cine es algo que debe preocuparnos a todos... ”¹⁷⁵.

6.1.2. Diferencias y afinidades entre el teatro y el cine.

El hecho de que existan puntos comunes entre el cine y el teatro ha propiciado que se entendiera un arte como parte del otro. No obstante, el tiempo ha dejado cada cosa en su sitio, distinguiendo claramente un arte de otro. Lo que sí queda claro es que aquello que realmente comparten ambas artes es la de ser materia de representación ante y para un público.

Las analogías entre estas artes podrían reducirse a lo que llamamos relato, espectáculo e imagen. Es decir, son relatos porque narran, nos cuentan una historia. Son espectáculo ya que se representan para un conjunto de espectadores o público en un mismo tiempo y lugar. Y es imagen, aunque con la salvedad de que en el teatro existe una mayor dependencia de la imagen con respecto a los diálogos, ya que en el teatro hay que comprimir el perfil de una persona ayudándose tan solo del diálogo. El diálogo es fundamental y, aunque la imagen sea importante, ésta siempre se encuentra al servicio del diálogo. En cine, por el contrario, el espectador tiene una visión directa de lo que ocurre y no a través de una referencia verbal. En el cine el vehículo de acceso al conocimiento del perfil de un personaje es la imagen, el diálogo no es fundamental, éste es tan solo un

¹⁷⁴ Gallardo, A. B.: “El teatro en la pantalla”. “Radiocinema”, 30-7-41.

¹⁷⁵ Pazos, Ubaldo: “Algo más sobre el cine y el teatro”. “Arte y Letras”, nº 31; 31-8-42.

complemento que respalda la información que ya aportó la imagen sobre ese personaje, suceso, acción, etc.

En los cuarenta, las analogías entre cine y teatro están presentes en tertulias y artículos de la intelectualidad, permitiendo que los profesionales del medio opinen sobre ello, sobre todo desde el punto de vista que los atañe. Así, actores de la categoría de Jesús Tordesillas, experimentado tanto en teatro como en cine, dice:

*“contra la opinión de muchos, que yo respeto, creo que la emoción se refleja mejor en cine, precisamente porque no se grita ni se gesticula. Un gesto, una contracción, una lágrima, dan siempre más sensación de realidad en el dolor, sobre todo cuanto se trata de actores, por su condición de varones, que los gritos y los aspavientos...”*¹⁷⁶.

Y otra gran actriz, María Fernanda Ladrón de Guevara opina:

*“... entre cine y teatro sólo encuentro dos afinidades: estas semejanzas son la línea general del personaje que se interpreta y la calidad y matiz que hay que dar al diálogo. Todo lo demás es totalmente distinto... . Tal y como ahora se hace el cine, éste es más difícil que aquél, y sin embargo, el teatro es más del artista... También hay una mayor facilidad de entrar en situación interpretativa, porque precisamente son más amplios los límites de posición en los que se desenvuelve el artista...”*¹⁷⁷.

Lo que puede afirmarse es que nunca un mal actor de teatro podrá ser buen actor de cine, porque es más difícil el segundo arte que el primero. En el teatro el público acompaña, temple, calienta y da vida a la farsa. Los cómicos, en las buenas obras teatrales, sólo tienen que dejarse arrastrar por el torrente vital, que está transcurriendo en el reducido mundo de las candilejas. Es la masa de espectadores la que manda en la rapidez y el énfasis de una frase, en lo huidizo de una expresión, en el vigor de un apóstrofe.

¹⁷⁶ “Entrevista a Jesús Tordesillas”. “Primer Plano”, nº 181; 9-4-44.

¹⁷⁷ “Cine y teatro, diferencias y afinidades que nos expone M^a Fernanda L.G.”. “Primer Plano”, 9-4-44.

6.1.3. Pugna teatro-cine.

La pugna entre las dos artes nace cuando el teatro comprueba que la mayor parte de su audiencia deja las tablas en busca del nuevo espectáculo. Como ya hemos dicho, en un principio el cine es despreciado por el mundo teatral en general, considerado entretenimiento de barraca de feria destinado a distraer a las clases más humildes e incultas. Pero en seguida comienza a tener puntos en común con el teatro como son los argumentos y los intérpretes:

“...el cine empezaba su naciente toma de conciencia para intentar lanzarse al pillaje en el teatro. Y es que entonces la celebridad y la gloria en materia de espectáculos estaban sobre la escena. Zukor, comprendiendo que el porvenir comercial del cine dependía de la calidad de los argumentos y del prestigio de los intérpretes, compró cuantos derechos de adaptación teatrales pudo e intentó controlar a las notoriedades del teatro de entonces. Sus tarifas relativamente elevadas para la época no consiguieron en todos los casos vencer la repugnancia a comprometerse con una industria verbenera y despreciada. Pero muy deprisa, a partir de sus orígenes teatrales, se desarrolló el fenómeno de la “star” que el público escogió entre las celebridades del teatro, y sus elegidos adquirieron rápidamente una gloria sin comparación posible con la de la escena. Paralelamente, los argumentos teatrales fueron abandonados para ceder el paso a las historias adaptadas a la mitología que estaba formándose. Pero la imitación del teatro había servido como trampolín...”¹⁷⁸.

La gran conquista del cine frente al teatro será la selección del público, una criba que permite obtener un espectador cinematográfico, que si antes era teatral era ni más ni menos porque no existía otra alternativa. El teatro había campado sin competencia en el mundo del entretenimiento, no existía ningún otro espectáculo que pudiera hacerle sombra; el teatro dominaba los medios de entretenimiento. Cualquier espectador posible le pertenecía. Por tanto, el único espectáculo, o al menos el más destacado, era el teatro. La aparición de otras alternativas produce el hecho de que se pueda elegir y, por ello, el teatro pierda espectadores.

¹⁷⁸ Bazin, André: *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 1999. Pag. 110.

“...el cine perjudica al mal teatro porque es mejor que él, porque la gente se divierte más en el cine, porque los actores están más depurados y más controlados por la dirección que en la escena... la pugna entre el cine y el teatro bueno no existe; el cine simplemente está convirtiendo el teatro en espectáculo de minorías selectas...”¹⁷⁹.

En España concretamente estamos viendo cómo la gran mayoría del público deserta y busca con ansiedad el arte cinematográfico, en una época en la que el ciudadano necesita divertirse. Porque en un momento en el que el pan blanco se convierte en un lujo, el asistir a un espectáculo puede resultar ser una necesidad básica.

“... a la gente le gusta más el cine que el teatro. Lo prefiere y existen razones para que así suceda... el cine se ha ido perfeccionando de día en día. Cada temporada nos trae nuevas superaciones. Se aquilatan los modos, se avanza en la forma de presentar los escenarios, han sido captados al llamado “séptimo arte” comediantes que brillaban en el teatro... y los públicos lo perciben... al mismo tiempo, el teatro ha ido para abajo. Cada vez peor. Comedias mediocres, sobre la base de argumentos pobres y manidos... lenguaje torpe, sin emoción estética... cuando surge, esporádicamente, de tarde en tarde, una obra teatral que merece la pena, los teatros se llenan. La gente acude. Pero eso sucede muy rara vez... si un espectáculo ha avanzado incesantemente, con ritmo de verdadera velocidad ascendente, y el otro ha acentuado sus descensos en una caída casi vertical, el resultado no podía ser otro...”¹⁸⁰.

Y hablábamos de la necesidad de distraerse que tiene un pueblo después de haber sufrido un trance tan doloroso como pueda ser la falta de alimentación, violencia entre hermanos, etc. En ésta etapa de posguerra en la que la economía del país es una ruina, se necesita quizás más que nunca obtener una forma de distracción.

¹⁷⁹ “Cine y teatro por Edgar Neville”. “Primer Plano”, 14-1-45.

¹⁸⁰ Casares, Francisco: “Sí señores, a la gente le gusta más el cine”. “Radiocinema”, nº 58; 30-11-40.

Tras la contienda civil la vida está muy cara. Los precios, en muchísimos aspectos, se hacen inabordables. Los sueldos y los jornales son insuficientes para las necesidades más elementales. Y sin embargo, los locales públicos, cafés, bares, restaurantes, cines, salones de baile, campos de deportes, comercios, están constantemente llenos.

Se aprecia a lo largo de la historia que después de acontecimientos bélicos o situaciones de carestía el hombre suele lanzarse a una carrera de consumismo. Un claro rechazo a la economía basada en el ahorro previsor, y así unos pocos hacen grandes negocios. De tal manera que el que apenas tiene suele privarse de lo superfluo, pero el que tiene algo, por poco que sea, lo derrocha a manos llenas. A falta de alimentos hay espectáculos, y éstos se encuentran a rebosar.

En la década que estamos estudiando los espectáculos, en general, concitan interés, y se ven sintomáticamente concurridos. Existe un gran ambiente nocturno y unas marcadas diferencias entre los que tienen (que derrochan a manos llenas) y los que no tienen lo más básico. Pero todos ellos tienen algo en común: necesitan una distracción, un modo de evasión a un estado de felicidad que añoran y... ¡qué mejor que el cine, para conseguirlo!. El teatro en cambio pugna por ello sin obtener los mismos resultados. El mundo mágico de las estrellas de cine resulta ser más seductor que cualquier otro.

Aún y con todo hay que tener presente la pequeña efervescencia que vivió el teatro y más concretamente el género de revista con Celia Gámez en 1941.

6.1.4. Artistas que colaboran tanto con el teatro como con el cine.

De todos es sabido que muy pronto el teatro será la cantera de donde el cine obtendrá los actores y futuras estrellas de su firmamento.

“...el noventa y nueve por ciento de los astros y las estrellas habían sido, sí, descubierto por unos hombres cultos, expertos e inteligentes, que las grandes productoras dispersaban periódicamente por el mundo con tal finalidad, pero que nunca los habían hallado en la calle, en el café, en las oficinas o en las fábricas, sino en los escenarios teatrales de todos los

géneros, sobre las pistas de los circos, entre los frívolos artistas de los music-halls, en las academias de baile o de declamación.”¹⁸¹.

Para un actor teatral ser reclutado para el cine, en general, es tomado como un premio a su dedicación ya que, para conseguir que un nombre encabece el cartel teatral ha tenido que pasar muchas horas de trabajo, mientras que una llamada del cine puede suponer casi de la noche a la mañana el estrellato. El cine aporta gran popularidad a aquel actor teatral que apenas antes era conocido y éste aporta al cine el rigor de su oficio. También es verdad que, del mismo modo que se alcanza la popularidad en el cine, ésta se puede perder de la misma manera.

Aparte de la ya famosa pugna entre el teatro y el cine, también existe una gran cordialidad entre estos dos mundos. Uno de los motivos es que muchos actores trabajan en los dos medios y en diferentes ocasiones muestran sus buenas relaciones, como en actos sociales y reuniones:

*“... recientemente, el agasajo a nuestros entrañables Miguel Mihura, director de “La Codorniz” y querido compañero nuestro, y al director de Cámara, Tono, con motivo del éxito obtenido por la representación de la obra teatral de la que ambos son autores, ha reunido en uno de los lugares más destacados de la escena teatral, en el teatro María Guerrero, a las más relevantes figuras de nuestra cinematografía, así como de los distintos espectáculos más celebrados del público. Y así, Conchita Montenegro y Roberto Rey, con sus canciones, Luis Lamourte, con su celebrado “Pato Dudule”, y las orquestas Curt Dogan y Madrid, dirigida esta última por Samuel Herrera, hicieron las delicias del público...”*¹⁸².

Precisamente en los años treinta hay voces que critican este continuo flujo de actores teatrales que se trasladan al cine sin pensar en las consecuencias que pueden deparar, no ya sólo a su carrera particular sino el mal que se le puede conferir tanto al cine como al teatro. Algunos temen que este pueda ser el motivo que arrastre al cine a maneras teatrales. Son distintas opiniones, voces que a veces

¹⁸¹ Valls, Ricardo: “El artista teatral en la pantalla, su valiosa aportación al auge de nuestra cinematografía”. “Primer Plano”, 7-1-45.

¹⁸² “Los artistas de cine en el teatro”. “Cámara”, 29-2-44.

se contradicen y que advierten del peligro que corre el cine si intenta adaptarse a la figura teatral:

“... hacer un film con el solo objeto de presentar a una eminencia escénica a mí me ha parecido siempre peligrosísimo. Y lo es por una razón sencillísima, cargada de lógica. Todo ha de estar supeditado a ella, pensado para ella, argumento, director y actores. Y el cine, el buen cine, se entiende no es eso. Es perfecta unión de todos sus elementos, colaboración estrechísima. Las grandes figuras teatrales no quieren convencerse de que su nombre en la escena deben dejarlo encerrado en el cuarto del teatro, para que al llegar al estudio cinematográfico sean otros... ante la cámara hay que empezar de nuevo, y ganar a fuerza de talento lo que ya se consiguió en el teatro: la fama artística...”¹⁸³.

De todas maneras, estas voces deberían entender que los actores son los primeros que conocen, que entienden las diferencias entre las dos artes y, por tanto, entre los dos diferentes modos de interpretación. Tenemos un ejemplo:

“... es una entrevista que se hace a Jesús Tordesillas y este opina: la línea general del personaje que se interpreta, la psicología, el carácter, la esencia, la manera de hablar y reaccionar, no sufre variación, se haga en cine o en teatro... por lo que a mí se refiere, he llevado la misma línea de interpretación, en cine y teatro, de la “La malquerida” y “La marquesona”.... En teatro hay que manifestarse más en movimientos, hay que exagerar la mímica para que el espectador perciba la intención... contra la opinión de muchos, que yo respecto, creo que la emoción se refleja mejor en cine, precisamente porque no se grita ni se gesticula...”¹⁸⁴.

“... en el escenario cinematográfico hay público también: el director, los ayudantes, los electricistas. Yo hablo, finjo, hago mi labor, y ellos ríen, se angustian o se alegran, me siguen ¿de dónde sale eso de que el cine se

¹⁸³ Hernández Girbal, F.: “Carta abierta a un actor teatral”. “Cinegramas”, 24-3-35.

¹⁸⁴ “Cine y teatro, diferencias y afinidades”. “Primer Plano”, 2-4-44.

*hace sin público? ¿y el ojo de la cámara, esa síntesis del público?... cine y teatro no son sino ramas de un mismo arte inmutable: el de la ficción.”*¹⁸⁵.

La existencia de esas voces, no serán en ningún momento escuchadas por aquellos actores que, durante toda la década que estamos estudiando, trabajan indistintamente tanto en un ámbito como en otro:

*“... entonces, te gusta ser actor de cine... sigo enamorado del escenario, como es natural. Pero he descubierto que el cine, siendo cosa distinta por completo, tiene un gran interés y merece la pena que actuemos en él”*¹⁸⁶.

A comienzos de 1945 se puede hablar de una clara incorporación a lo largo del año anterior de actores teatrales de gran calidad en películas españolas. Curiosamente, se da el hecho contrario, muchos intérpretes de cine desean demostrar que pueden hacerlo igual de bien en el teatro, por lo que combinan sus actuaciones en ambos lugares. Pilar Soler ha formado compañía teatral con Antonio Ibáñez, el galán de “Ana María”. Raúl Cancio y Mary Delgado tienen en proyecto campaña teatral. Rosita Yarza, que comenzó su carrera en el cine, también se siente atraída por el teatro. José María Seoane trabaja en el teatro Español. Y además existen rumores sobre una compañía teatral que va a ser fundada por Luis Prendes y Marta Santaolalla.

Para los actores cinematográficos, el trasladarse al teatro es sobre todo una prueba de fuego. Nunca se entendió como una mejoría laboral, aunque ellos mismos confiesan que el teatro es más agotador y está peor remunerado. Por tanto, el atractivo del teatro estriba en la superación personal, el demostrar que se sabe actuar también ante un público presente:

*“En un teatro de Madrid, famosas figuras de la pantalla han puesto en escena un Tenorio que es un acontecimiento por el prestigio artístico y la popularidad de los actores que toman parte en el reparto, verdaderamente sensacional: Armando Calvo, Blanca de Silos, Manuel Luna, Juan Calvo, Antonio Casal, María Brú, Guillermina Grin...”*¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Carballo, Pedro: “Otro gran actor teatral que el cine gana, Paquito Melgares”. “Primer Plano”, 22-8-43.

¹⁸⁶ Félix Centeno: “El primer actor del teatro nacional, Guillermo Marín, hace su primera película”. “Primer Plano”, 4-7-43.

¹⁸⁷ Morales, Sofía: “Un Don Juan Tenorio entre bastidores”. “Primer Plano”, 7-11-43.

6.2. Cine y sociedad.

La sociedad de los años cuarenta en España resulta ser muy singular debido a los parámetros con los que ha sido trazada. En primer lugar, porque el aislamiento y la autarquía caracterizaron la economía española durante el período 1940-50. En segundo lugar, es bien sabido que el bloque de poder que domina en España tras la guerra civil constituye una alianza de diversas fracciones de la burguesía, especialmente los militares y el clero y el personal político burocrático y administrativo. Destacan los falangistas, que controlan especialmente los medios de comunicación, la organización sindical y la vasta estructura central y local de la administración pública.

La iglesia católica retoma las riendas que la ruptura de la guerra civil produjo en sus filas y, aunque se cambien las formas siguiendo los nuevos aires renovadores de Pío XII, el mensaje es el mismo que el de antes de la contienda.

“... entre ambos sexos debe existir un perfecto equilibrio, porque si es cierto que la mujer, por su misma delicadeza y por sus sentimientos elevados, a veces hasta la sublimidad, es superior espiritualmente, en cambio hay que reconocer que física e intelectualmente es inferior al hombre...”¹⁸⁸.

Pío XII durante todo su pontificado impulsó a las mujeres católicas a participar en las tareas de la vida pública y a superar los límites del círculo familiar en que habitualmente se desenvolvía su existencia. El resultado de esto fue la aparición de muchas asociaciones femeninas en todo el mundo, en la línea de lo que se llamó promoción de la mujer. Dentro y fuera de la iglesia no falta quien interpreta esa postura de Pío XII más como un deseo de canalizar y domesticar un movimiento feminista, que ya era imposible seguir ignorando, que como un deseo de abrir nuevos cauces de acción a la mujer. De lo que no cabe duda es de que con Pío XII algo cambió. Sus inmediatos antecesores habían tenido que afrontar el nacimiento de un movimiento feminista que surgía en oposición clara frente a los planteamientos de la iglesia católica respecto a la naturaleza y la misión de la mujer. Movimiento que hacía una crítica virulenta del

¹⁸⁸ Delgado Capeaus, Ricardo: *La mujer en la vida moderna*. Madrid: Ed. Bruno del amo, 1941.

matrimonio, la familia y la maternidad, y amenazaba con trastocar todos los valores tradicionales. Y la mayoría de los eclesiásticos intentaron distinguir entre lo legítimo y lo ilegítimo de tales reivindicaciones feministas, la mayoría de ellos sólo vieron los elementos negativos y se pusieron decididamente en contra. De forma innovadora Pío XII proclamó en repetidas ocasiones la igualdad fundamental del varón y la mujer. Aunque hay que tener también en cuenta que la doctrina de Pío XII sobre la mujer resulta, no obstante, ambivalente. Por un lado reconoce su dignidad, la valora y la invita a aceptar nuevas responsabilidades sociales. Por otro lado le recuerda una y otra vez sus características peculiares, su función específica, su subordinación al marido en la familia y los riesgos de querer equipararse al varón.

La Falange, fundada en 1933, se opuso en un primer momento a la incorporación de la mujer al partido. José Antonio Primo de Rivera anticipó la violencia que rodearía a la Falange y su postura respecto a la mujer: “... *Falange considera a la mujer un ser débil y frágil al que hay que proteger de los peligros de la vida y de los inherentes a la actividad política*”.¹⁸⁹ Pero un grupo de estudiantes del S. E. U. con su hermana Pilar Primo de Rivera al frente, solicitó su admisión en el partido. El fundador accedió a dicha petición, quedando constituida la Sección Femenina de FET y de las JONS en 1934. José Antonio Primo de Rivera, opinaba que las mujeres carecían de capacidad creadora en las artes y en las ciencias. El lugar de las mujeres era el de realizar las funciones femeninas: “*el verdadero feminismo no debería consistir en querer para las mujeres las funciones que hoy se estiman superiores, sino en rodear cada vez de mayor dignidad humana y social las funciones femeninas*”.

A las afiliadas, por tanto, sólo le son permitidas tareas asistenciales, como consolar a las familias de los camaradas muertos, visitar a los presos o coser ropas. Durante la Guerra Civil, las competencias de segundo orden de la rama femenina de Falange se hicieron más extensas tras la unificación con los tradicionalistas realizada por decreto del Caudillo (19-IV-37). Por medio del mismo, la Sección Femenina pasó a depender del Secretario General de Falange y se concretó su labor hacia la formación de las mujeres. Pero la Sección Femenina, pese al despliegue de actividades formativas, no tiene en los primeros meses de la

¹⁸⁹ Beneria, Lourdes: *Mujer, economía y patriarcado durante la España franquista*. Barcelona: Anagrama, 1977.

posguerra un lugar oficial en el Nuevo Estado. Será a partir del 27 de julio de 1939, por orden expresa de Franco, cuando la organización trascienda al partido de origen y se convierta en parte del Estado, comenzando su auténtico despegue.

El primer hito protagonizado por la Sección Femenina en la posguerra es la concentración en Medina del Campo, en los discursos de esta concentración se dicen cosas como: “... *ahora, con la paz, ampliaremos la labor iniciada en nuestras escuelas de formación, para hacerles a los hombres tan agradable la vida de familia que dentro de la casa encuentren todo aquello que antes les faltaba, y así no tendrán que ir a buscar en la taberna o en el casino los ratos de expansión...*”.

Durante la guerra es difícil saber la proporción exacta de mujeres que se incorporaron a la producción fuera del hogar debido a la falta de estadísticas y de información, pero es probable que entre un 50-60% de las mujeres en edad de trabajar lo hicieran de uno u otro modo. El trabajo de las mujeres se centró en los puestos de trabajo abandonados por los hombres al incorporarse a la guerra. La situación de la mujer avanzó a diferentes niveles. Se consiguió la igualdad de salarios entre hombres y mujeres como una parte del camino hacia la igualdad promovido por los grupos revolucionarios. Los avances hechos por la mujer durante la década de los treinta fueron inmediatamente barridos con el derrocamiento de la República.

El régimen autoritario implantado por la victoria de Franco en 1939 puso de manifiesto desde sus orígenes su política reaccionaria en lo concerniente a la mujer. Esto significó una vuelta al papel tradicional de la mujer en la sociedad y a la familia tradicional. Esto quedó simbolizado con la vuelta al Código Civil napoleónico de 1889, en lo referente a las leyes civiles reformadas durante la República. El Fuero del Trabajo resumió la filosofía: “*El Estado liberará a la mujer casada del taller y de la fábrica*”. Para ello, el régimen dotó de poder a la Sección Femenina, que gozó de una influencia casi infinita. En los primeros años de dictadura, ese poder se dejó sentir especialmente en la vida cotidiana y en la sexual. El destino de la fémina afortunada era la casa -también la ignorancia-.

La mayoría de las regulaciones laborales adoptadas por las industria desde los inicios de la década de los cuarenta obligaban a las mujeres que trabajaban en tareas remuneradas a que al casarse abandonaran sus puestos de trabajo a cambio de un subsidio. A la mujer se le prohibieron muchas profesiones, incluyendo las

del cuerpo diplomático, Administración de Justicia, policía, juez, agente de cambio y bolsa y otras. Los salarios de las mujeres, según ley, eran más bajos que los de los hombres. La participación de la mujer en la producción remunerada también fue desalentada de modo indirecto mediante la política educativa. La Sección Femenina orientó la formación de la mujer en tres ramas principalmente, religiosa, nacionalista y de preparación para el hogar. El verdadero poder de la Sección Femenina se ejercía a través del Servicio Social, requisito imprescindible para obtener trabajo y cuya obligación comprendía a todas las mujeres solteras o viudas sin hijos desde los 17 a 35 años que quisieran tomar parte en oposiciones y concursos, para obtener cualquier tipo de título, para trabajar en Empresas Oficiales del Estado o que funcionen bajo la intervención de éste. En 1945 aumenta su poder extendiéndose incluso a campos alejados de lo profesional, como son las asociaciones de recreo o simplemente para obtener un carnet, el de conducir, el de identidad, etc.

En un discurso, Pilar Primo de Rivera dice: “... *este es el papel de la mujer en la vida. El armonizar voluntades y el dejarse guiar por la voluntad más fuerte y la sabiduría del hombre.*”¹⁹⁰.

Esta exaltación del matrimonio y la familia está motivada por un objetivo claro, la necesidad que tiene España de aumentar el número de habitantes y, por lo tanto, de evitar, por la formación de las madres, que se muera indebidamente ni uno solo de los niños que nacen.

La noción de la madre como jerarquía superior y ejemplar estaba totalmente vigente en una época donde la mujer, en muchos casos, había tenido que tomar las riendas del hogar debido a la gran pérdida de varones en la Guerra Civil. Además hay que añadir el mito de la santa madre, que tenía claras vinculaciones con el culto a la Virgen María, y que establecía para las jóvenes un camino modelo para seguir en su vida de futuras madres.

“... *las madres están también en crisis, porque falta sacrificio, porque falta abnegación, sin la cual no podéis cumplir la sublime y bella misión que os impone la maternidad.*”¹⁹¹.

¹⁹⁰ Martín Gaité, Carmen: *Usos amorosos de la posguerra Española*. Barcelona: Anagrama, 1994.

¹⁹¹ Idem, pág. 68.

El aparente control que la Sección ejercía sobre la población femenina adolecía de muchas fisuras y eran muchas las mujeres que vivían impermeables al modelo que se les pretendía imponer. Este era el caso de las “chicas Topolino”, muy alejadas de la retórica femenina tradicional y seguidoras de los modelos estadounidenses propugnados por el cine de Hollywood, tanto en su aspecto como en su comportamiento social.

La influencia del cine es tan grande que muchas jóvenes desean trasladar a su vida real todo aquello que acontece en la pantalla sin darse cuenta de que es un mundo irreal.

“... En el momento actual, muchas, muchísimas mujeres, cometen el error de querer vivir cinematográficamente, procediendo hasta en sus momentos más íntimos como si actuaran frente a la cámara, todo en ellas es falso. Todo en ellas es pose... viven entregadas al séptimo arte sin salir de él... mujercitas de hoy... no querer ser estrella. ¡sed vosotras al fin! ... porque el cine es espejo, la mujer imagen...”¹⁹².

El Séptimo Arte, contra lo que se cree, no busca sólo la plástica, sino que aspira igualmente a captar el encanto, la gracia, ese extraño don personal que establece una selección de tipo espiritual en la mujer. ¿Acaso Greta Garbo, Marlene Dietrich, Conchita Montenegro, poseen rostros cuya perfección se ajusta a las normas clásicas de belleza? No, ciertamente. Tienen, en cambio, elegancia, noble y elevada coquetería, distinción, personalidad en una palabra. El cine, innegablemente, ha creado un moderno concepto, un nuevo canon de la belleza, una inédita orientación de las elegancias, un original sentido de la gracia en los ademanes, una escuela renovadora de los gestos. Y las mujeres españolas han querido cumplir con sus deberes hogareños, sin menoscabo de su prudente participación en los demás aspectos de la vida, por influencia vía cinematográfica. Y, por consecuencia, ese refinamiento que la mujer ha querido adoptar alcanza desde los modos de embellecer la casa a embellecerse a sí mismas.

La vida de las estrellas cinematográficas está muy cerca de la sociedad, el ciudadano medio participa de sus aficiones, gustos y quehaceres diarios. La estrella es más cercana de este modo, no sólo es una proyección del ciudadano

¹⁹² Omar, Jorge: “La imagen y el espejo”. “Radiocinema”, nº 74; 30-3-42.

hacia ella sino que también pueden identificarse con ella. El cotilleo responde a una necesidad de conocimiento fetichista; el peso de la estrella, su plato favorito, la medida de su busto, son portadores de presencia, dotados de la precisión y objetividad de lo real a falta de lo real mismo.

*“... Mery Martin se deleita con un plato de pasta italiana... Adriano Rimoldi es el único que no come... la Mariscal come unas cosas muy raras, es decir, me procuro las vitaminas imprescindibles sin adornos ni más zarandajas...”*¹⁹³.

*“... Mary Carrillo hizo caricaturas y siente afición por el canto y la danza... Blanquita de Silos sabe hacerse unos trajes preciosos, yo soy muy mujercita de mi casa, y todas las obligaciones del hogar me agradan, ahora que la mayor complacencia que yo siento es cuando tengo delante unos metros de tela... Antoñita Colomé es una entusiasta de la ciencia culinaria... a mí me encanta meterme en la cocina, movilizar una docena de cacerolas, y preparar unas viandas que son el disloque... Lina Yegros... mi afición obsesionante es la lectura y me gusta resolver crucigramas... Estrellita Castro toca la guitarra y hace unos bordados que de finos parecen de monjas...”*¹⁹⁴.

*“... A Conchita Piquer le gusta el otoño con vestidos de verano... es una cuestión de estética... a Imperio Argentina le fastidia mucho que se caigan las hojas de los árboles... a Luchy Soto le agrada el otoño por la melancolía que tiene... a Maruchi Fresno le encanta esta placidez con colores cegadores...”*¹⁹⁵.

Los símbolos claros del status social de las estrellas cinematográficas españolas son sus hogares y el lujo con el que están decorados éstos, la utilización de vehículo o no, sus salidas o viajes al extranjero, etc.

“Los artistas de cine viven en unas casas iguales a las de los médicos, los abogados, los comerciantes... los artistas cinematográficos, que en la

¹⁹³ Mariscal, Ana: “¿Que opinan de sí mismos los protagonistas?”. “Primer Plano”, 20-5-45.

¹⁹⁴ “El violín de Ingres”. “Primer Plano”, 8-6-41.

¹⁹⁵ Castán Palomar, Fernando: “Los artistas y el otoño”. “Primer Plano”, 26-10-41.

visión ilusoria de la pantalla aparecen en esos deliciosos escenarios de jardines y de surtidores, no habitan casi nunca unos hoteles como esos. Madrid posee aún muy pocas viviendas de ese estilo. Y las que tiene están distantes y dispersas y poco cómodas de comunicaciones. No se ha hecho aquí la ciudad cinematográfica que congrege y recoja con atavío señorial a los artistas de la pantalla... y por eso, las figuras cinematográficas que están en lo mejor de su nombradía no residen, con muy limitadas excepciones, en unos hoteles así, sino que viven en casas de vecindad... por ejemplo, Ana Mariscal vive en su piso de la calle de Colmenares, cerca de la casa de las siete chimeneas... Maruchi Fresno en la calle de Santa Isabel... Luchy Soto en la calle Valverde... Mary Carrillo en la calle de los Madrazo... Josita Hernán en la calle de la Encarnación, cerca de la plaza de Oriente... en hotelitos solo vive Imperio Argentina y Raquel Rodrigo... ”¹⁹⁶

La opinión de las estrellas sobre cualquier cosa puede ser importante para el resto de los mortales, de ahí que en las revistas cinematográficas encontremos artículos sobre cualquier nimiedad; lo que opinan las estrellas sirve de paradigma para el ciudadano medio. Por ejemplo:

“Antonio Casal... sus preferencias, en cuanto a las normas generales de belleza femenina, se circunscriben a que la piel de la mujer esté saludablemente dorada por el sol y a que la nota más destacada de su maquillaje sea el intenso rojo de los labios... Alfredo Mayo no concede gran importancia al detalle de la pintura de las uñas femeninas. En cuanto al maquillaje de las mujeres, opina que lo mejor sería suprimirlo totalmente de la toilette, ¡tardan tanto en arreglarse!, dice... Manuel Luna... nada de pintarse con exceso ni de ataviarse exageradamente. Respecto de las uñas, me gustan bien cuidadas y con su esmalte correspondiente. Pero sin coloración ninguna. Nada más bello ni atractivo que lo natural. Roberto Rey también abunda en el mismo criterio. Nada seduce tanto como lo sobrio y lo naturalmente bello, concreta. Conque su acompañante sea discretamente bonita, se vista

¹⁹⁶ Castán Palomar, Fernando: “Las casas de las estrellas”. “Primer Plano”, 3-1-43.

también discretamente y sea capaz de comportarse de un modo igualmente discreto en las fiestas y reuniones, es dichoso Pepe Nieto... los galanes las prefieren así. Si entre las opiniones que hemos recogido está, como suponemos, la de su astro predilecto, a usted corresponde acatarla o no, según la estime sensata o descabellada... ”¹⁹⁷.

Aunque inalcanzable, la vida de las estrellas, vista desde los ojos de las mujeres principalmente, es mucho más atractiva e interesante que el modelo que le impone la sociedad, en el que la abnegación y sumisión ante el hombre debe ser absoluta. Las jóvenes también son conscientes de que los que se dedican al cine crean sus propios círculos, en ocasiones muy cerrados, en los que se divierten, tienen novia, se felicitan unos a otros, se premian o se homenajean entre ellos mismos:

“Los elementos más destacados de todos los oficios del cinema estuvieron presentes en el homenaje a García Viñolas y Perojo. Un grupo de destacadas personalidades cinematográficas, encabezado por Imperio Argentina, convocó a toda la cinematografía española para rendir un homenaje a los realizadores de nuestra películas premiadas en la última Bienal de Venecia...El delegado de España en la Exposición de Venecia y secretario de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, don Joaquín Soriano, expuso luego el alcance del triunfo de las películas españolas en Venecia, al relatar las incidencias del certamen. A continuación, don Ricardo Soriano, marqués de Ivanrey y presidente de CIRCE, hizo entrega a los señores García Viñolas y Perojo de unas pitilleras de plata dedicadas a ellos por los cinematográficos españoles, como recuerdo y gratitud... ”¹⁹⁸.

6.3. Cine y cultura.

El movimiento a favor de la educación de la mujer lo iniciaron en España los Krausistas. Aunque antes tuvieron una precursora. Las raíces del feminismo nacían quizás de la organización social de las primeras colonias americanas del

¹⁹⁷ “Los galanes opinan sobre la mujer”. “Primer Plano”, 30-5-43.

¹⁹⁸ “La cinematografía festeja, en CIRCE, su triunfo”. “Primer Plano”, 26-10-41.

norte de lo que hoy son los Estados Unidos. La vida dura hizo que las mujeres tuvieran que asumir trabajos desconocidos en Europa.

En diciembre de 1871 el matrimonio Gulick se traslada a España para establecer una misión. Será en Santander donde funden el primer colegio. Alice Gulick, en su primer contacto con la sociedad provinciana española, se da cuenta de lo necesaria que es la educación de la mujer en este país: la mujer española depende del matrimonio como medio de vida -la que no se casa queda limitada a “vestir santos”, cuidar sobrinos y vivir a costa de un pariente rico, si es que lo tiene-. En las clases humildes, la mujer trabaja en el campo en las zonas rurales; se emplea como doméstica en las ciudades o se dedica a la prostitución. La posibilidad de mejorar su situación económica o social por medio de un trabajo bien remunerado no existe. La mujer en la España de entonces vive dominada por el hombre, ya sea el marido o el confesor; carece de educación política y de cultura general; no puede ayudar a sus hijos en sus estudios y representa siempre una influencia retrógrada en la sociedad. Si España ha de vivir bajo un régimen liberal y tolerante, es necesario que la mujer, y sobre todo la mujer de clase media alta, se eduque, se independice y sea capaz de ganarse la vida. Gracias a los esfuerzos de Alice Gulick, el Instituto Internacional cuenta en 1901 con fondos suficientes para comprar un edificio en Madrid; sería el primer paso para la creación del Mount Holyoke de España. Es a partir de aquí cuando el camino del Instituto Internacional y la Institución Libre de Enseñanza es el mismo, ya que comparten muchas ideas: la libertad de conciencia, la educación de la mujer, los nuevos métodos pedagógicos, etc. Con la llegada de la República se ponen en circulación este tipo de conceptos, así es que se puso mucho énfasis en la igualdad entre los sexos, y se incrementó el número de escuelas mixtas.

Al término de la Guerra Civil estos postulados son olvidados y se imponen los nuevos en manos de Falange. La verdadera carrera de la mujer es la de madre de familia. Falange opina que es a la que deben todas aspirar, exceptuando un escaso número que necesitan de su trabajo para vivir. Para estos casos Falange en 1941, y a través de su revista “Y”, aconseja qué tipos de trabajos puede ejercer la mujer sin incurrir en perjuicio de su feminidad. Las profesiones son: secretaria, modista, comisionista o representante, institutriz, maestra, practicante, institutos de belleza, telefonista, carrera universitaria.

Los mismos postulados que apoya Falange serán arrojados por la Iglesia católica:

“... la iglesia, la sociedad y la Patria no os exige que seáis poetisas... que pronunciéis discursos... o que manejeis el bisturí... lo que encarecidamente os rogamos los hombres de buena voluntad es que os mantengáis en vuestro puesto de honor, en vuestro trono de reinas del hogar. Tranquilizaos, feministas impacientes, la sociedad y el mundo pueden vivir y marchar a las gloriosas conquistas del progreso sin mujeres científicas, sin consejeras de estado... pero no puede marchar ni vivir sin madres...”¹⁹⁹.

La mujer de posguerra tiene muchas puertas cerradas a la cultura; por una parte la educación, y por otra el excesivo control de otros medios de expresión culturales como puede ser la literatura, el cómic o el cine:

“... se impone también en las sucesivas temporadas el control absoluto por parte del Estado de las llamadas sesiones infantiles, que se vienen dando en la mayoría de los cines de las grandes capitales... lo que hoy es un negocio extremadamente lucrativo, tiene que convertirse en un verdadero servicio de la educación. La solución es: uno o más amplios locales en cada una de estas ciudades dedicados exclusivamente a proyectar películas, no infantiles, sino que respondan a los intereses de los niños españoles, que cada una de ellas sea la contestación a uno de sus infinitos ¿por qué? La colonización, el mundo de las aves, geografía, etc. han de ir sustituyendo a las cintas norteamericanas de contrabandistas de alcohol... estamos obligados a evitar que el cine... vaya transformando en una detestable copia extranjera nuestra riquísima psicología nacional...”²⁰⁰.

En los cómics españoles de posguerra la novia eterna debe mantenerse alejada del héroe y, si las circunstancias los unen, su falta de contacto físico, en el más estricto sentido de la palabra, debe ser absoluto. El único papel erótico posible para la mujer honrada era el de casta y distante enamorada. Sólo la mujer

¹⁹⁹ Delgado Capeaus, Ricardo: op. cit. pág. 59.

²⁰⁰ Azorín, Francisco: “El cinematógrafo, vehículo de educación”. “Radiocinema”, nº 68; 30-9-41.

malvada procurará atraer físicamente al héroe. La mujer es prácticamente un elemento pasivo y negativo en el cómic español, no tiene ideales, no busca el éxito, no lucha por el triunfo de su personalidad o de su belleza. Su papel se limita a ofrecer al héroe un amor sumiso y recatado, que será más perjudicial que útil a su enamorado, pues sólo conseguirá precipitarlo continuamente en el peligro sin ni siquiera ayudarlo a salir de él. La mujer queda relegada de este modo a un lugar secundario con relación al hombre; sólo debe tener los ideales de la esposa y madre de familia. No se concibe una mujer inteligente, capaz de iniciativa y aventuras, ya que ésta es rechazada por resultar escasamente femenina.

En los tebeos para chicas se fomenta la actitud que deben de tener en misa, aprendieron a comulgar con unción; frente a los padres y educadores, en la que debe existir un predominio total de la obediencia. Aprendieron a aceptar su futura función de madres, ejerciendo tareas, desde muy niñas, consideradas exclusivamente femeninas. Aprendieron a soñar con un príncipe encantado que premiaría con una boda la modestia recatada. Aprendieron a no tomar decisiones, a alejarse de todo lo prohibido e incluso a no leer nada que no fuese dirigido especialmente a la mujer.

Por todo esto, las profesiones que se salen de estas normas suelen ser ejercidas por mujeres pioneras o aventureras, como ocurre por ejemplo con las artistas.

Curiosamente, las jóvenes que inician su carrera cinematográfica en esta década se suelen caracterizar por tener una gran cultura, e incluso algunas son licenciadas en carreras universitarias. La actriz María Asquerino nos comentó al respecto: *“Quise dedicarme al teatro para poder tener libertad a la hora de salir y entrar en casa. Disfrutar del ambiente que sólo se podía encontrar entre los artistas...”*²⁰¹. Amparito Rivelles lo que quería era poder salir por la noche y no quedarse en casa, así que se dijo: *“dedicándome al teatro no tengo más remedio que hacer vida nocturna”*²⁰², y ese fue el motivo de sus inicios artísticos.

²⁰¹ Entrevista personal a María Asquerino.

²⁰² Paco, José de y Rodríguez, Joaquín: *Amparo Rivelles, pasión de actriz*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia, 1988.

6.4. Cine y toros.

El mundo taurino se encuentra integrado dentro de la sociedad española, es parte de ella, y por tanto participa con otras artes en la vida social, en los espectáculos y, por supuesto, en los sueños de muchos jóvenes españoles.

El cine arte-espectáculo bebe de otros espectáculos, y los toros, por encima de todo, son espectáculo, luego también son una rica fuente de inspiración para el cine.

Los toros es parte de nuestra cultura; el tema taurino se encuentra tanto en las tertulias de los cafés, en el lienzo de grandes pintores, en la calle mezclado con los juegos de los chiquillos y por supuesto en la feria. Esa feria que el cine recogerá ya en sus comienzos.

Los mismos españoles consideran la feria como descriptor de nuestro carácter. Un arte tan masculino es el considerado más cinematográfico y ocupa un gran espacio en el cine español de los cuarenta. En este cine donde la temática es el mundo taurino la mujer tiene un apel pequeño, pero bien definido.

6.4.1. Sangre española.

España es un país donde más fiestas se celebran de Europa y posiblemente del mundo. Y todas ellas tienen referentes comunes como la religión, el vino y sobre todo el toro. En estas fiestas se bebe en honor a la imagen venerada y se lidia al toro con provocaciones, avisos a la muerte de nuestra presencia. Los toros son bravura, pasión, color, etc., pero también son un diálogo que se establece con la compañera más cercana, la muerte. El torero es el hombre elegido en representación de los demás para lidiar y luchar contra el miedo a la muerte. De su victoria obtiene no sólo ese triunfo, sino que ante el resto de los hombres obtiene el respeto y la admiración del héroe que ya es.

Todos esos ingredientes hacen que la vida del español se encuentre muy cercana a una fiesta que es la misma representación de la lucha de la vida frente a la muerte. De tal manera que toda la sociedad española se encuentra marcada por ello.

Algo que parece muy común también a los españoles es el crear rivalidades entre los más interesantes representantes en artes taurinas o en otras artes: así tenemos Cervantes-Lope, Góngora-Quevedo, Bienvenida-Gallito. La

idea de crear esta rivalidad es buscando el mayor interés del público, quien podrá acudir a las plazas con la intriga de saber quién estará mejor, quién arriesgará más, si uno u otro. La rivalidad la vemos, como ya hemos dicho, en todas las actividades del español como: toros-fútbol, teatro-cine. Sin embargo esta rivalidad no aparece entre el cine y los toros, sino que más bien se complementan, se ayudan uno al otro.

Desde el comienzo del cine, éste quiere reflejar el carácter de la sociedad, mostrar cómo es, de ahí los documentales. La sociedad española no se podía mostrar cómo es sin acercarse al mundo de los toros. Por eso, los primeros documentalistas mandados por los hermanos Lumière recogen ya esa actividad. Es Promio el encargado de realizar la primera película taurina *Arrivée des toreadors* en mayo de 1896. Y será de 1906 el origen del cine documental: en España se produjeron muchos con tema taurino, como por ejemplo *La historia del toro de lidia*, realizado por Enrique Blanco.

Desde 1906, el valenciano Antonio Cuesta filmaba todos los festejos taurinos de la ciudad del Turia²⁰³, y su dedicación fue secundada en Zaragoza por la casa Vilagrasa y Compañía. De 1907 es el film del gran operador José Gaspar *Corrida de toros con Antonio Fuentes* y de 1908 es el de Fructuoso Gelabert, *Corrida de toros con Ricardo Torres, Bombita*. En 1914 D. Angel Sáenz de Heredia, padre de José Luis, funda en Madrid con Machuca la marca Chapalo Films que comienza su andadura con una serie de películas donde se recogen las mejores faenas de Rafael Gómez “Gallo”, de Joselito y de Juan Belmonte. Por la misma época, la Zaragoza Films, nacida en 1913, se consagra a presentar cada semana el reportaje de una corrida de toros en las que destacan las de *Lagartijo*, *Gallito*, *Limeño*, *Machaquito*, etc. Juan Solá Mestres lleva a cabo cuatro reportajes taurinos muy interesantes: *Corrida de toros en Toledo*, *Corrida de toros de la Prensa*, *Corrida de toros a beneficio de Ballesteros*, y *Corrida de toros de Valencia*.

Hacia 1917, la casa Studio Films de Barcelona estableció un provechoso contrato con la compañía American Trading Association de Nueva York para la difusión en los Estados Unidos de sus reportajes de corridas de toros.

²⁰³ El más destacado competidor de Antonio Cuesta fue Ángel Pérez del Val, corresponsal en Valencia de 1910 a 1922 de los noticieros franceses de Pathé Gaumont y Éclair. El archivo de Pérez del Val era riquísimo y estaba perfectamente catalogado.

Si la relación del cine con el mundo de los toros es afectiva, no resulta como documento fidedigno de la afición a los toros. Queremos decir que el número de películas taurinas producidas en un país no corresponde con el mayor o menor número de aficionados, sino con la salud de la industria cinematográfica. Es decir, puede ocurrir que en un país haya una gran afición a los toros, pero que su industria cinematográfica sea nula, por tanto no encontraremos películas taurinas en ese país.

Las películas dedicadas al planeta de los toros han coincidido en su preferencia por los motivos más tópicos y las tramas más previsibles: el torero joven o el desencantado por el paso de los años, las mujeres de vida más o menos aventurera y las que no han salido nunca de la paz religiosa del hogar, las penalidades del hambre y las desdichas que resultan de la riqueza obtenida ante las astas del toro. Para los productores, tratar estos temas es garantía de que su producto salga adelante. Es la figura de Carmen la que influye en estos temas, que si bien en la obra es cigarrera -primeras mujeres trabajadoras fuera del campo, casi una clase social aparte-, y ello significa ser una mujer un tanto libertina o aventurera por el hecho de trabajar fuera del hogar, es sustituida en el cine por una artista -profesión considerada sospechosamente libertina para una mujer-. Y todo ello hace que resulte muy frecuente este tipo de amor entre la artista y el torero. Aún será más importante cuando ello se encuentre en la vida real: ejemplos hay muchos, como el matrimonio entre Pastora Imperio y Rafael Gómez “El Gallo”. En la década que nos ocupa encontramos a Conchita Piquer y Antonio Márquez (su hija se casaría después con un torero de tronío, como Curro Romero); el idilio entre una estrella y un torero: la famosísima Dolores del Río y el diestro gitano Rafael Gómez Ortega, “Gallito”.

“... Pastora está situada en la primera fila de nuestras actrices cinematográficas. Pepe figura en los puestos más destacados de la torería actual... Pastora y Pepe son la estampa del matrimonio dichoso... a Pastora, no sólo no le gusta que su marido sea torero, sino que tampoco le agrada la fiesta taurina... en cambio, a Pepe no le disgusta que su mujer sea actriz... De su marido que, por cierto, podría haber hecho una

*película. Pero rechazó la proposición. Si le preguntáis por qué, os contestará con un refrán: “zapatero a tus zapatos...”*²⁰⁴.

6.4.2. El mundo taurino es cinematográfico.

Franceses fueron, no cabe olvidarlo, los que captaron por primera vez en celuloide la enorme fuerza visual de las corridas en Madrid y en otras ciudades de España. Promio en primer lugar, y luego otros anónimos operadores de la firma Lumière, se complacieron en enfocar con sus primitivos tomavistas los lances de la fiesta.

Sería después otro francés, Henry Vorins, quien para una empresa española dirigiese en 1922 *Militona* y *Pedrucho*, dos películas que deben situarse entre los primeros de auténtico interés que en España hicieron sobre temas taurinos y con la presencia real de un torero.

En el vecino país no sólo existen operadores interesados en el tema, sino que críticos y estudiosos del tema lo reconocen como el tema ideal para el cine. Delluc es el más destacado intelectual que afirma esto. En su libro “Photogenie”²⁰⁵ estudia el toreo desde dentro, entendiéndolo como arte; concretamente en el capítulo “La foule devant L’ecran”, se ensalza la fiesta taurina y se explica su valor cinematográfico. Se emplean palabras españolas como aficionados, faena, picador, pase de muleta, estocada... y se alude al estilo. Y se habla de la ciencia de Machaquito, de Gallito, de Bombita, de Vicente Pastor.

Para Delluc las corridas de toros y el cine son por excelencia las artes de multitudes y dice que, para comprender lo que debe ser el cine y cuál es su real destinatario, los que lo hacen deberían asistir a algunas corridas porque en ellas advertirían cómo el estilo de una faena toca por igual a todos. La corrida misma, añade, es una enseñanza para el cinematografista ya que la belleza se multiplica. Todo es visual, qué pantomima y cuántos dramas; afirma: “ ... *España, que nada es en el cine mundial, podría serlo todo. Se encuentra allí la más pura fotogenia...* ”.

²⁰⁴ “*Confidencias de Pastora Peña y Pepe Bienvenida*”. “Cámara”, n° 30; marzo de 1944.

²⁰⁵ París, M. de Brunoff, Editeur, 1920.

6.4.2.1. El tema taurino, el ideal.

Existe una verdadera preocupación en el cine de los cuarenta por buscar el tema cinematográfico más nuestro, de carácter propiamente español, entendiendo que países que han conseguido una industria y estabilidad en los mercados allende sus fronteras son aquellos que primeramente hicieron de su tema más genuino un tema internacional para cualquier mercado. Así es el caso estadounidense que ha conseguido su propio cine y lo ofrece al mundo como producto “típicamente americano-típicamente internacional”. No hay más que ver cualquier film que se desarrolle en el lejano oeste, los pertenecientes al género *western*. Y esta es la salida más idónea para que nuestro cine sea aceptado tanto en España como en el extranjero.

En los cuarenta no sólo tienen esa preocupación los críticos y estudiosos de nuestra filmografía, sino los mismos creadores de este arte que, en muchas ocasiones, buscan en el extranjero la influencia para hacer nuestro cine. Y la política de autarquía con la que se caracteriza este periodo no está muy de acuerdo con esos intentos creativos; así que se aconseja ir a la búsqueda de ese tema ideal, pero escudriñando en nuestras propias raíces. Sin necesidad de dar muchas vueltas, en seguida sale a colación el tema español por excelencia: el de los toros. Además se le suma, como hemos dicho antes y quedaba demostrado según Delluc, que es un tema muy cinematográfico.

A la hora de hacer un cine auténticamente de toros, tal y como es la lidia, sin trampa ni cartón, dos cosas preocupan principalmente a nuestros críticos:

Que el tema sea renovador, con nuevos planteamientos.

Que se distinga por una película técnicamente bien dirigida, en la que la ausencia de transparencias sea una norma y, por el contrario, las imágenes tomadas en la misma dehesa, en la plaza, sean auténticas y sin trucos.

“... el buen argumento de índole taurina está todavía por hacer... las cintas que tuvieron por base un argumento taurino no consiguieron una solera de interés argumental por una razón muy sencilla: no estaban sentidas como tema. Eran para los directores, “un argumento más”... la cámara debe tomar la esencia del toreo, que es el movimiento.. no

queremos corridas de toros con transparencias u oportunos fundidos y mucho menos con insertos de documentales y noticiarios... ”²⁰⁶.

El hecho de la grave cogida que sufrió el diestro Mario Cabré supuso el interés de algunos sectores del cine español por poner de moda un género cinematográfico que años atrás había de llevar a numeroso público a las salas cinematográficas. Gonzalo Delgrás, que se caracteriza por ser prolífico en todo tipo de temas, se decanta hacia esa posible moda, con una película como *Fiesta Brava* (1948), sobre un guión de Margarita Robles. Algunos críticos se felicitan por la racha taurina que invade el mundo cinematográfico español.

“... se está ya viendo venir el par de años en que las películas de asunto taurino estarán a la orden del día. Unas cuantas voces sensatas venía diciendo desde hace mucho tiempo que la gran cantera del cine español estaba en nuestra fiesta nacional , sin que nadie les hiciera caso. Ahora, en cambio, ello se admite como axioma por todos... bien venida sea la racha...”²⁰⁷.

El tema taurino no sólo se ha tratado en España, donde es propio, sino en otras nacionalidades. En Francia, Calino en 1911 y Max Linder en 1912 son los cómicos que descubren las posibilidades de parodia en la lucha del lidiador con el toro. La decidida españolada hace su aparición en la pantalla francesa con un film de tan baja calidad como es *Le picador* (1932), de Jaquélux, o regocijantes comedietas de modesto estilo son *Arènes joyenses* (1935), de Karel Anton.

En Inglaterra antes de 1950 no se muestran interesados por el tema taurino, aunque sí en Italia con *Romanzo di un torero* (1914) o la farsa de Mario Mattoli *Fifaa e arena*. Y en Estados Unidos, a lo largo del periodo mudo se pueden mencionar *Carmen* (1915) de Cecil B. de Mille, *El torero* (1921) de Lucas y dos de Mack Sennett -*Bull and sand* (1924) y *The bull fighter* (1927)-, así como la primera versión de *Sangre y arena* (1922), de Fred Niblo, con Rodolfo Valentino, y *The Spaniard* (1925), de Raoul Walsh. Ya en el periodo sonoro podemos mencionar, a modo de referencia, *Torero a la fuerza* (1932), de Leo McCarey, con Eddie Cantor, y *Suena el clarín* (1934), de Stephen Roberts, en la que se intenta

²⁰⁶ Aguado, Victorio: “*La tauromaquia y el cine*”. “Imágenes”, nº 34; febrero de 1948.

²⁰⁷ Parola, Fernando: “*Toros para la exportación*”. “Cámara”, nº 151; 15-4-49.

con seriedad y documentación un estudio psicológico del lidiador en su marco profesional. Otra incursión en la caricatura es la de *Stan y Laurel toreros* (1945) y una agradable comedia como es *Fiesta brava* (1947), de Richard Thorpe.

Durante los años cuarenta se mantiene este auge taurino y, a lo largo de toda la década, se realizan diversas películas en varios países. A modo de ejemplo:

1941: en Méjico: *Ni sangre ni arena* es de Cantinflas, *Seda, sangre y sol*, con Jorge Negrete y Carmen Amaya; en Estados Unidos: *Sangre y arena*, con Tyrone Power.

1942: en España: *Un caballero famoso, Torero, Civilón*. En Méjico: *Maravilla del toreo*. En Francia: *Taureaux de combat*. En Estados Unidos: *A torrid toreador*.

1943: En España: *La maja del capote*. En Méjico: *Mi reino por un torero*. Franco-italiana: *Carmen*. En Francia: *Île inconnue: la Camargue*.

1944: En España: *Manolete, Toros*. En Méjico: *El niño de las monjas, La hora de la verdad, Toros, amor y gloria*.

1945: En España: *Leyenda de feria, Lluvia en el ruedo*. En Méjico: *Sol y sombra, Manolete, monstruo*.

1946: En España: *El traje de luces, El centauro*. En Méjico: *La luna enamorada*. En Portugal: *Un hombre do Ribatejo*

1948: En España: *Currito de la Cruz, Brindis a Manolete, La fiesta sigue, Campo bravo*. En Méjico: *El precio de la gloria*. En Italia: *Fifa e arena*.

1949: En España: *La mujer, el torero y el toro; Olé torero*; En Portugal : *Sol e toros; Ribatejo; Festa brava*. En Méjico: *Sangre torera; La dama torera*.

6.4.2.2. Película ideal, no española.

En la década de los cuarenta se busca con entusiasmo, con verdadera necesidad, la película taurina que aporte a la afición lo que nunca antes había contemplado en el cine. Una película que capte las mismas vivencias del ruedo y las traslade a la pantalla, sin falsos adornos, olvidando los paradigmas del pasado. La crítica teme que este deseo pueda traer de nuevo a nuestras pantallas la temida

españolada. Porque de siempre el tema taurino se ha tratado con ligereza y con un carácter más comercial que artístico. Y siendo los toros algo tan español y deseando un cine con carácter español se proponen conseguir un cine con esas reminiscencias españolas y siempre desde un punto de vista artístico. Sería la película ideal aquella que cubriera las necesidades de hacer un cine con carácter netamente español y con un nivel técnico y artístico muy superior a lo que hasta ahora se había hecho.

“...que el cine no se haya acercado todavía a los “toros” en nuestro país, resulta imperdonable y pide urgente remedio... Hacer la auténtica película de los toros, con un criterio a la vez técnico, taurino, cinematográfico y español, huyendo de la involuadora españolada...”

208

El cine sobre toreros que se hace en los comienzos del cine peca de ingenuo, o en muchas ocasiones busca la parte más romántica de la vida del diestro y, con una gota de pasión, se obtienen cintas llenas de heroísmo, quizás son fruto del tipo de torero que se da a principios de siglo. Pero en la década de los cuarenta, donde triunfan toreros como Manolete o Belmonte, la crítica pide otro tipo de cine acorde con las nuevas figuras: un cine que nos hable de que los toreros son hombres, que fuera de la plaza tienen una vida que se desarrolla aparte del mundo taurino. El torero de principios de siglo era torero en la plaza, torero en su casa, torero siempre, en todo momento. Es decir, que las películas hechas anteriormente eran películas hechas en torno a la figura de un torero, cayendo por lo general en la españolada. Si el cine se ocupara del verdadero torero, del actual, haría una película española, porque estaría basada en una base real. Es decir, que si partiera de hechos fiables no caería en la españolada, quiero decir que se tiene que basar en los toreros actuales, los de la década de los cuarenta.

Pero sobre todo hay una voz que clama por un cine taurino, que hable de toros y no de matadores, que es más fácil que se dirija por derroteros lejanos al mundo de la fiesta y desembocar en vanalidades.

“... al cine español le sobran películas de toreros y, en cambio, le falta una buena película de toros...”²⁰⁹.

²⁰⁸ Juan del Perchel. “La Estafeta Literaria”, 15-5-44.

²⁰⁹ Lasa, Juan Francisco de: “Queremos películas de toros”. “Cinema”, nº 43.

El anuncio de una nueva película sobre una figura del toreo...

“... Hércules Films vuelve a la palestra cinematográfica con una obra de auténtico relieve nacional. En estos días se dispone a iniciar el rodaje de un argumento escrito por Pemán y Carlos de Luna, que lleva por título De Pedro Romero a Manolete... dice el productor Arenaza: creo que haremos un film digno ... auténticamente español...”²¹⁰.

...supone que, en la década que estudiamos, se produzcan diferentes actitudes, desde los temerosos por miedo a la vuelta de un nuevo cine de españolada a partir del mundo taurino, hasta los que aplauden entusiasmados la idea.

“... confieso que me ha producido alguna desazón la noticia de que va hacerse una película sobre la vida del torero que hoy tiene más popularidad... la que los inspira se basa en la prodigalidad con que se han llevado a las escenas y a las pantallas los temas de cierto carácter, los que quedan definidos dentro de la abominable forma de la españolada...”²¹¹.

Es tal la inquietud que los profesionales de la tauromaquia opinan sobre cómo deben hacerse las películas taurinas. Y en concreto, con respecto a la interpretación, había discrepancias. Unos opinaban que los papeles de personajes toreriles fuesen interpretados por auténticos lidiadores, y otros que un buen actor podría dar la talla e interpretar la labor de torear, igual que interpreta la labor de otra cosa; porque el oficio de actor es precisamente eso. Estas discrepancias se amplían especialmente por el concepto del arte dentro de otro arte. Es decir lidiar, es un arte que sólo lo puede hacer un torero, porque torear es un arte. Y cuando se trata del cine, arte también, los toreros se trasladaran del ruedo al plató sí fuese necesario. Un botón de muestra:

“...Vicente Pastor (una película muy bien hecha, con una corrida de toros, bravos y nobles), Gallito(las películas de toros deben hacerla los matadores de toros), Nicanor Villalta(no me gusta una película de toros porque en el cine la fiesta pierde todo su valor y su belleza), Pepe Nieto(el

²¹⁰ “De Pedro Romero a Manolete”. “Radiocinema”, nº 147; mayo 1948.

²¹¹ Casares, F.: “El cine y los toros”. “Radiocinema”, nº 104; 30-9-44.

torero ha de ser lo secundario en una película de la fiesta nacional), Alfredo Mayo(si lo interpretara sería un toro sin fuste), Antonio Casal(que el toro sea el triunfador de la fiesta), Manolo Castaneta(intentar no caer en la españolada), Rafael Gil(sólo pueden interpretarlas los actores), Antonio Román(interpretarla el actor), Florian Rey(deben interpretar los toreros), José López Rubio(interpretarla en primer lugar los toros, luego a medias toreros y actores), Carlos Arévalo(interpretar los actores)... ”²¹².

6.4.2.3. Manolete.

De todas las películas que se realizan en la década de los cuarenta sobre toros existe una especial expectación por dos en concreto. Una es la que versa sobre la figura de Manolete, y la otra sobre la ya adaptada *Currito de la Cruz*. Esto es debido a que son consideradas como los modelos, prototipos de películas ideales sobre el mundo taurino.

En el caso de *Manolete*, que será una tentativa, un riesgo que vino de un extranjero, Abel Gance. Este director en plena decadencia se encuentra buscando un tema que pueda permitirle echar de nuevo el vuelo. Atraído por la fama que le precede al diestro Manolete, piensa que es su oportunidad. Colocando al diestro en su mismo personaje podrá obtener una estampa más natural del mundo taurino. Se traslada a España para embarcarse en tal aventura. En un principio no encuentra ningún productor que quiera acompañarle en semejante empresa, hasta que Augusto Boné, de Estudios Augusto Films, le proporciona lo justo para comenzar.

El proyecto sigue adelante, a Manolete se le hacen unas pruebas de fotogenia y comienza a rodar. Y en el aire está ese comentario ¿es mejor que la figura del torero sea representada por un actor o por un torero?. Algunos temen por la interpretación de Manolete, hombre retraído y serio; mientras que otros opinan que no son los ruidos tan ajenos a los platós cinematográficos. Entendiendo que para un torero más que el toro (que termina siendo un amigo fiel), son tanto la crítica como el público los que tiene enfrente, los que exigen más. ¿Y no es verdad que el actor se encuentra en ese mismo trance? también la

²¹² “La película de toros”. “Radiocinema”, nº 108; 30-1-45.

crítica y el público son los que le pasarán factura. Por tanto, no misma condición, pero sí muy similar.

*“... Manolete... se mueve en los estudios como un actor, y qué hombre de cultura y de disciplina, nada le coge de improviso... ¿No tiene miedo a los públicos y a los críticos de cine? No tengo miedo más que al toro. No soy artista ni tengo pretensiones, y por esto espero mucha benevolencia de todos...”*²¹³.

Pero en mitad del rodaje, la película tiene que quedar estancada por falta de presupuesto, sin poderse comprobar que ésta sería esa película ideal de la que hablan los críticos. (Y es que éstos tenían mucha ilusión por la película por el hecho de que la dirigiera un director extranjero, que pudiera aportar objetividad al tema).

6.4.2.4. Currito de la Cruz.

Esta película creará expectación desde antes de su estreno, ya que la empresa productora se va a valer de una política publicitaria, casi revolucionaria, en los tiempos que corren; es una campaña muy amplia, extendiéndose en diferentes medios de comunicación. Es decir, la propia productora crea una expectación antes de su estreno, al mismo nivel que se pueda realizar actualmente, creando la necesidad de ver la película al espectador.

*“... entre las grandes novedades que el sello Cifesa nos promete para la temporada próxima, destacará con singular relieve Currito de la Cruz... protagonista sensacional de esta película es el célebre matador de toros Pepín Martín Vázquez...”*²¹⁴.

A esto se le suma que es un tema ya conocido de los aficionados a los toros. Ya en la etapa muda se rodó *Currito de la Cruz* (1925), dirigida por Alejandro Pérez Lugín y Fernando Delgado. Fue una película de gran éxito de taquilla, por consiguiente esta última versión puede arrastrar a las pantallas a numeroso público.

²¹³ “Manolete”. “Radiocinema”, nº 108; 30-1-45.

²¹⁴ “Pepín Martín Vargas”. “Radiocinema”, nº 149; agosto 1948.

Si la productora hace alarde de película de gran calidad, la crítica no será menos, y existe una gran mayoría que apoya la película, no ya sólo por el tema sino por cómo es llevado por el director, y la calidad técnica es de destacar.

*“... como film, Currito de la Cruz está magníficamente conseguido. El interés apasionante y pintoresco de la trama, la atrayente y verídica humanidad de los personajes, los exteriores... en fin, la agilísima técnica en la realización, constituyen toda una película de primera calidad...”*²¹⁵

En esta película se destaca el haber rodado en las marismas andaluzas, sin falsas transparencias ni forillos. *Currito de la Cruz* será una de las más populares películas de este año, y su tema y su realización quedarán grabadas en la memoria de toda la afición cinematográfica.

Si la película *Manolete* quedó inconclusa y defraudadas todas las expectativas ante la película ideal, con el estreno de *Currito de la Cruz*, la crítica se cura en salud y celebra la existencia de esta película por considerar que por fin ha llegado la película ideal, una película con tema español, lo más auténtico, lo taurino con calidad técnica e interpretativa, con decorados naturales, con mensaje e información sobre las reses, su cuidado y su lidia, etc. Y todo ello de la mano de su director Luis Lucia. Se suceden los comentarios elogiosos ante esta cinta augurándose gran éxito.

*“... es indudable la gran película de toros, que si como cine es soberbia, como exposición taurina en el campo y en la plaza resulta impecable... la vida taurina está magníficamente recogida en este film, lleno de aciertos...”*²¹⁶.

*“... Currito de la Cruz es la versión completa y acabada de la fiesta más nacional. No una película taurina cualquiera, sino la única posible película taurina...”*²¹⁷.

²¹⁵ “Cifesa producción”. “Radiocinema”, nº 151; octubre 1948.

²¹⁶ “Lo taurino en Currito de la Cruz”. “Radiocinema”, nº 154; enero 1949.

²¹⁷ “Currito de la Cruz”. “Radiocinema”, nº154; enero 1949.

*“... Luis Lucia, con la certera experiencia que le acredita y la visión realista de su inspiración, ha logrado la mejor película de toros realizada hasta el día...”*²¹⁸.

Como la crítica pronosticaba, la película tiene una gran acogida de público en todo el país. Tanto es así que su explotación en el extranjero no se hace esperar. Y también obtendrá un gran éxito en Hispanoamérica.

*“.. el film es acogido con general entusiasmo. Empresas, público y crítica le dedican las más encendidas alabanzas...es el acontecimiento cinematográfico y el acontecimiento taurino..”*²¹⁹.

*“... me dice Lucia: Pepín es un gran actor. Sin embargo, en cuanto hay una persona extraña en el plató, no puede pronunciar ni una palabra...”*²²⁰.

6.4.3 El cine busca a los toreros para obtener más realismo.

El cine quiere conseguir el drama vivo de la feria, y para ello oferta a los toreros que interpreten los papeles en los lugares de los actores. Muchos han sido los tentados y accedieron, Antonio García, Pepín Martínez Vázquez, Marcial Lalanda, Nicanor Villalta, etc. Otros no quisieron aceptar tal proposición, como Pepe Bienvenida, que resumía su actitud con un dicho popular: *“... zapatero a tus zapatos...”*²²¹.

6.4.3.1. Toreros actores.

Aparte de las conocidas intervenciones de Pepín M. Vázquez en la década de los cuarenta, otros actores de menor renombre son llamados para ponerse ante las cámaras; algunos, como es el caso de Morenito de Talavera, se toman su propia vida para ilustrarla con imágenes, y otros son ellos mismos quienes las interpretan, como en el caso de Alvaro Domecq.

²¹⁸ “Pepín Martín Vazquez torea para Currito”. “Radiocinema”, nº 155; febrero 1949.

²¹⁹ “Currito de la Cruz”. “Radiocinema”, nº 156-57; abril 1949.

²²⁰ Parola, Fernando: “Toros para la exportación”. “Cámara”, nº 151; 15-4-49.

²²¹ “Confidencias de Pastora Peña y Pepe Bienvenida”. “Cámara”, nº 30; marzo 1944.

“... la gesta de Alvaro Domecq, ... su fama de rejoneador corre pareja con su desinteresada actividad... va a ser llevada al cine. Es probable que sea Pepe Nieto quien encarne la figura del ilustre D. Álvaro... nos dará ocasión de ver a Domecq rejonear a caballo, porque él será quien doble las escenas...”²²².

“... el popular y triunfador novillero Morenito de Talavera actúa ya ante la pantalla. El cine, por el que es tan entusiasta, le ha ganado para sí, y firmó con una importante Casa Productora para interpretar varias películas... ha filmado “Verso y sol de romance” ...”²²³.

Curiosamente, los toreros son considerados estrellas y, por tanto, su opinión respecto a otros temas, como por ejemplo el cinematográfico, resulta de interés para una mayoría. Antonio Bienvenida es consultado sobre la simpatía de las estrellas cinematográficas y responde:

“¿Entiendes que el artista cinematográfico necesita ser simpático para triunfar más pronto y mejor? La simpatía le es necesaria a todo el mundo... soy muy aficionado al cine y a mí me gusta que el artista no se dé demasiada cuenta de su simpatía; si se advierte muy simpático, puede llegar a un engruimiento que anule su simpatía; para mí, la simpatía y la modestia son cualidades muy unidas; ningún soberbio es simpático; la altanería, el desplante, el desmesurado afán de asombrar, dan en seguida en la antipatía”.²²⁴.

6.4.3.2. Mario Cabré.

Esta figura del toreo es destacable por el hecho de que desempeña las dos funciones, tanto la de actor como la de torero indistintamente. Modelo o caso singular éste de Mario Cabré. Considerado polifacético porque no sólo se ejercita en estas artes, sino que también es conocida su vena poética y profesión de actor teatral.

²²² “La gesta de Alvaro Domecq”. “Cinema”, nº 2; 15-4-46.

²²³ “El cine y los toros”. “Radiocinema”, nº 74; 30-3-42.

²²⁴ “La simpatía de las estrellas”. “Cinema”, mayo 1946.

“...por las cuatro actividades siento verdadera vocación. Verás, me explicaré más claramente. El torear es un arte en el que hay que derrochar valor, temeridad, decisión. Es colocarse ante una fiera y saber jugar con ella. El cine es un arte en el que hay que sacar todo lo que se tiene dentro; es decir, mostrar nuestra alma tal como es. El teatro es un arte más exterior, más superficial. Y la poesía es un desahogo de nuestra mente, de nuestro espíritu... pues bien; estas cuatro artes tan dispares me gustan casi por igual...”²²⁵.

6.4.4. Los actores quieren ser toreros.

Al igual que los actores se sienten invadidos por los toreros, ellos se vestirán con el traje corto y suplantarán a los toreros. Por ser nuestra fiesta no sólo motivo de regocijo para la afición sino también acto social, en muchas ocasiones se celebran festivales taurinos con motivo de beneficencia, y serán los personajes más populares los encargados de hacer los honores, de ahí que intervengan en muchas ocasiones nuestras estrellas cinematográficas, bien de presidentas en el caso de las féminas o de activos representantes de la tauromaquia en el caso de los hombres.

“... crónica de una corrida en la que toreaban todos los ases de nuestra pantalla. Eran cuatro espadas, a saber: Antonio Casal, Manolo Morán, Alfredo Mayo y J. L. Sáenz de Heredia, que se hacía constar era nuevo en esa plaza. De sobresaliente actuaba Julio Peña. La lista de banderilleros era también muy nutrida; Fernando Freire, Rey de las Heras, Carlos Muñoz, Jesús Tordesillas, etc. La presidencia la constituían: Amparito Rivelles, Mary Santamaría y Maruchi Fresno . El asesor era M. García Viñolas...”²²⁶.

“...algunos de nuestros actores de la pantalla se han sentido toreros, y como consecuencia de ello, nosotros nos hemos tenido que sentir cronistas taurinos... salen las cuadrillas con los cuatro espadas al frente: Modesto García, Pepe Nieto, Alfredo Mayo y Antonio Casal... Amparito Rivelles

²²⁵ “Mario Cabré, además de torero es actor de cine y teatro”. “Cámara”, nº 124; 1-3-48.

²²⁶ “El ruedo y los astros”. “Cámara”, nº 12; septiembre 1942.

sigue con interés todas las incidencias de la lidia... Mercedes Vecino y Jaspe están aquí pendientes asimismo del ruedo... ”²²⁷.

“El motivo de la corrida fue El Húsar, que es un antiguo banderillero, a cuyo beneficio se organizó. Y el cartel quedó formado de la siguiente manera: Matadores: Ricardo Zamora, Antonio Díez y Fernando Gaviria. Banderilleros: Julio Peña, Alfredo Mayo, Pepe Nieto, Luis Peña y Pombo. Directores de lidia: Parrao y Morenito de Talavera. Presidencia: Blanca de Silos, Berta del Rey, Luchy Soto y Gracia de Triana... ”²²⁸.

Actores de otros lugares, como del lejano Hollywood, han querido ser toreros: entre los artistas extranjeros hay que citar a Rodolfo Valentino (*Sangre y Arena*, de Fred Niblo), Tyrone Power (*Sangre y arena*, de Rouben Mamoulian), Víctor Maclaglen (*Carmen*, de Raoul Walsh), Ricardo Cortez (*The Spaniard*, de Raoul Walsh), Mel Ferrer (*The brave bulls*, de Robert Rossen) y muchos más.

De los actores españoles, destacan entre los que interpretaron a toreros: Jesús Tordesillas, Antonio Vico, José-Luis Ozores, Francisco Rabal, etc.

6.5. Cine y moda.

6.5.1. La moda, y su papel en la sociedad.

La vestimenta es el conjunto de prendas utilizadas por las diferentes culturas a lo largo de la evolución de la humanidad; probablemente la ropa tiene su origen como el medio de protegerse y adaptarse al clima. En climas cálidos, la ropa se caracteriza por ser suelta, drapeada y de una sola capa, en los climas fríos, por el contrario, son de varias capas y ajustadas para conservar mejor el calor del cuerpo.

Los factores de los que depende el tipo de ropa que se usan en diferentes épocas y lugares son:

1- En un principio es el clima el único y más determinante; el hombre del Neolítico cubre su cuerpo con pieles por ser el material de más fácil acceso para él.

²²⁷ “Actores en el ruedo”. “Cámara”, nº 22; julio 1943.

²²⁸ “Los artistas de cine ruedan en el ruedo”. “Primer Plano”, nº 56; 9-11-41.

2- Las migraciones humanas y las tradiciones: es curioso apreciar cómo en el mundo no occidental se ha mantenido la tradición de su vestimenta hasta la llegada de la era industrial occidental. En el mundo occidental se ha generado un desarrollo del vestido muy rico, variando con cada intercambio cultural que se produce entre diferentes civilizaciones. Es decir, la suma de diferentes conceptos en los modos del vestir da lugar a un desarrollo muy variado de las prendas de abrigo.

El vestido sirve también para distinguir el tipo de acto social, como ya ocurría en pueblos antiguos, con sus ceremonias, por ejemplo los egipcios. Son, por lo general, pueblos cargados de tradición y vienen marcados por su indumentaria.

En Occidente, la indumentaria aristocrática y de ceremonia -en cierta medida vigente en la actualidad- se vio influida fuertemente por la ropa eclesiástica romana y la tradicional del Imperio Bizantino.

3- Los materiales y tecnologías disponibles: cada pueblo construye sus vestidos con el material del que dispone, será la evolución de éstos o el descubrimiento de otros nuevos lo que promueva otro tipo de indumentaria. Por ejemplo, con la llegada a Europa de la seda de oriente se produce una verdadera revolución en los modos de vestir.

Pero será principalmente con la Revolución Industrial cuando la moda se desarrolle enormemente.

4- Los diferentes estilos o modas.

Siguiendo el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, moda es modo o costumbre que está en boga durante algún tiempo, o en determinado país, con especialidad en los trajes, telas y adornos. Entiéndase principalmente de los recién introducidos. Pero la moda del vestido sólo se entiende si va ligada a una industria ya que es cuando comienza a dar a conocer su verdadera entidad. Por todo esto entendemos que la moda es la fabricación de ropas y sus complementos.

5- La posición social.

Desde casi el origen del hombre hasta el siglo XIX, moda era sólo para una clase concreta dentro de las sociedades especialmente occidentales; a partir de este momento, un mayor número de personas puede acceder a ella e incluso competir o imitar a clases acomodadas en las maneras de vestir. Hasta hace

algunos siglos, solamente la aristocracia cambiaba de modo habitual su forma de vestir, mientras que la indumentaria del pueblo permanecía prácticamente invariable. Por otra parte, la historia del vestido ha podido reconstruirse en gran parte gracias a retratos, por lo general de personalidades que intentaban dejar constancia de su importancia posando con sus mejores y más impresionantes atuendos. Pero incluso entre la clase alta, los vestidos eran lo suficientemente caros como para merecer ser cuidados, modificados y reutilizados de generación en generación.

6- Los códigos sexuales.

El vestido, que comienza siendo un medio para resguardarse del frío, se convierte en un modo de distinción para la persona de su clase social, y también en un modo de seducción.

Luis XIV, conocido por sus extravagancias y sus fiestas en la corte, fue famoso por sus flirteos; él introdujo elementos en la moda que permanecieron durante siglos, por ejemplo, si en un primer momento impone la larga melena rizada, después introduce la peluca para disimular su calvicie. Él utiliza la moda como seducción.

6.5.1.1 Un poco de historia.

A manera introductoria partimos de la Enciclopedia²²⁹ para elaborar este apéndice que nos introduce históricamente en el sentido del vestido.

El vestido básico de los antiguos egipcios era sencillo, constaba de una especie de saya corta de tela que se colocaba alrededor de las caderas y se sujetaba con un cinturón, y un manto con el que cubrían los hombros. El pueblo se distinguía en su vestimenta, más humilde, y también más práctica, ya que llevaba un modelo más corto para trabajar, mientras que los nobles, los sacerdotes y los miembros de la familia real llevaban un modelo más largo que con el tiempo se fue haciendo cada vez más sofisticado.

En Creta se sabe que el traje que llevaba la mujer era único en el Mediterráneo, se caracterizaba por corpiños ajustados y faldas recogidas por medio de nudos, el del hombre por el contrario era parecido al de los egipcios.

²²⁹ Enciclopedia Microsoft. Encarta 98.

En Mesopotamia, la forma básica de sus vestidos perduró durante mucho tiempo, tanto los hombres como las mujeres llevaban una gran pieza rectangular de tela que se envolvía alrededor del cuerpo y se sujetaba al hombro.

El clima cálido de la cuenca mediterránea oriental obligó a los pueblos que la habitaban a llevar vestidos sueltos; pero las diferentes invasiones por parte de unos pueblos sobre otros hacen que la influencia del primero se pierda en favor de la influencia del segundo afectando esto a todas las tradiciones, incluidas los modos de vestir. Esto ocurre por ejemplo en el primer milenio de nuestra era con las invasiones del norte y del este de Europa, que obligarán a los romanos a retirarse de la región mediterránea occidental.

Durante la Edad Media, los estilos tradicionales grecorromanos se vieron sustituidos en el Bizancio por las ropas más ricas y suntuosas de los musulmanes de Oriente Próximo. En Occidente, los estilos de ropas cosidas y ajustadas de los habitantes del norte y este de Europa modificaron el estilo de vestir grecorromano de aquella época, cuando las sucesivas invasiones de este pueblo lo impusieron.

Con la estabilización en el siglo VIII de las migraciones, comenzó en Europa el proceso de asimilación de culturas y formas de vestir. La posterior expansión musulmana hacia el imperio romano de Occidente y el sur de Europa influyó también sobre la forma de vestir occidental. Sin embargo, será en los siglos XI y XII cuando los cruzados introducen en Europa nuevos tejidos y el lujo perdido, y es cuando resulta ser un gran cambio en las maneras y formas de vestir.

Los cambios radicales en la forma de vestir no eran frecuentes hasta que, en los siglos XVIII y XIX, la llegada de la Revolución Industrial abarató y simplificó la fabricación de telas y vestidos.

La moda española ha influido siempre en el mundo; en la historia de la moda se puede apreciar cómo ha jugado aquella, sobre todo en el siglo XVI, un principal papel. En esa época, en todas las Cortes Europeas, el atavío español era el traje de etiqueta. El principio del XVII también pertenece totalmente al reinado del traje español. Tanta es la influencia en aquellos tiempos que “Picadilly Street”, una de las calles más importantes de Londres, toma en aquel tiempo su nombre de una prenda de vestir española del siglo XVI: el picadillo.

En el siglo XVII se siguió llevando el corsé en forma de cono, con el talle más alto o más bajo según la moda. A finales de siglo apareció el traje mantua (derivado del nombre de la ciudad del norte de Italia) anunciando un cambio que

se produciría en el siglo siguiente. El atuendo masculino sufrió el cambio más radical de la historia moderna, hacia 1680 el atuendo masculino ya tenía la apariencia actual excepto por el uso de calzones en lugar de pantalones.

El siglo XVIII se caracteriza por la utilización de tejidos ligeros y claros en contraposición con el aspecto más oscuro y lúgubre de los siglos anteriores y posteriores. Aunque las mujeres seguían llevando largos corsés en forma de cono (de moda durante los dos siglos anteriores), con la llegada de las sedas de colores claros y la capa suelta o mantua desapareció el aspecto plomizo del pasado. Los hombres también utilizaban prendas de seda, y sus ligeros calzones, anchas casacas y chalecos floreados normalmente eran de colores claros. En Francia (abocada a la revolución), la moda se hizo más rígida, más sofisticada y formalista, con rígidos brocados. En Inglaterra, que se dirigía hacia un desarrollo industrial, la moda cambió hacia un aire más práctico, y tomó como modelo el vestido de la clase obrera fabricado en lana.

A raíz de la revolución Francesa, se produjeron dos cambios radicales en la moda europea: en el hombre se volvieron a imponer los pantalones después de 600 años, y en la mujer hubo una vuelta consciente hacia lo que se consideraba el estilo griego clásico. Y este nuevo estilo venido de Francia se impuso en toda Europa.

A principios del siglo XIX, durante el Imperio Napoleónico, se produjo una vuelta al formalismo y a lo recargado, aunque la moda no varió mucho. La restauración de la monarquía francesa en 1814 produjo una reacción en la moda femenina que trajo de nuevo los corsés, las crinolinas y las armaduras.

La Revolución Industrial produjo una nueva situación que permitió de algún modo estandarizar la moda del vestido hasta el extremo de que un mayor número de personas podía acceder a esa moda con el abaratamiento de los costes de producción. Las clases acomodadas, que dictaban la moda, se vieron obligadas a distinguirse de las nuevas clases ascendentes que intentaban copiarles. Por ello, las crinolinas fueron sustituidas por aros, y éstos a su vez por polisones.

La influencia española en la moda se mantiene a lo largo del siglo XX debido a que en París se establecen muchos españoles; desde esta ciudad se ejerce el principal predominio de la moda universal. Por ejemplo, lo más característico de la moda taurina se está viendo en las pasarelas europeas en los años cuarenta, lo que nos hace pensar que en esta década la moda española influye en el mundo:

“...nosotros influimos en la moda del mundo. Nos lo están diciendo a gritos esas redecillas españolas en la cabeza, cazadoras de las ideas nuevas de un siglo. Y ahora que se quiere huir de la españolada, resulta que juega a ella con todo descaro la moda. Y llega hasta la extravagancia de vestirse imitando a los toreros, y hasta colocándose una guitarra como detalle indispensable para que la españolada sea completa. El sombrero calañés sigue siendo aún obsesión de los creadores; la muchacha, con él, toma un aire de bandolera al asalto de corazones. Los adornos de los trajes a base de lentejuelas, oro y demás cosas de brillo, parece que quieren recoger algo de los trajes de luces para lidiar a la moda del mundo...”²³⁰.

6.5.2. El cine y la moda.

6.5.2.1 El cine modelador de moda

Una mirada hacia atrás nos confirma que el cine, ya desde Sarah Bernhardt, influye en los modos y en las modas femeninas. Estudiando el vestuario de las estrellas en muy diferentes películas, apreciamos cómo dejan huella en la moda en general y más concretamente en la modistería. Será a partir de la etapa sonora cuando esta influencia tan grande se deje notar, y es en este momento cuando París deja paso a Hollywood, y las estrellas son las encargadas de imponer un estilo en el vestir. Ello queda confirmado cuando determinadas películas impactan de tal modo en la sociedad que todo aquello que tenga que ver con la estrella -peinados, vestidos, forma de caminar, etc.- se pondrá de moda y se instalará en los diferentes ámbitos de la sociedad. Un ejemplo claro de esto es lo que ocurre en la década de los cuarenta con *Gilda* (1946), de Charles Vidor; en España fue casi una revolución, todo era estilo Gilda; los zapatos, guantes, vestidos, sombreros, etc.

La universalidad del cine permite trasplantar de uno a otro continente las costumbres y las creaciones, lo que permitirá, junto con la inspiración propia del país, convertir estos elementos en actualidad de la moda femenina.

²³⁰ “La españolada en la moda”. “Primer Plano”, nº 5; 17-11-40.

Había acabado la Gran Guerra, y las noches de la ópera y de la comedia en París servían de escaparate de modelos rutilantes de nuevas y audaces formas de vestidos. París, se reafirmaba en el ingenuo tópico de dictador de la moda. Pero ya en seguida, bajo la influencia dominadora de Hollywood, las estrellas cinematográficas eran quienes de verdad armaban la gran transformación de la moda. Pola Negri y Mary Pickford, Janet Gaynor y Norma Talmadge, Elinor Glyn y Greta Garbo.

A la hora de diseñar los figurines para las diversas películas, el que más le exige al diseñador de la ropa es el fotógrafo; por aquel entonces aún no se había inventado la película de color, por lo que había que tener muy en cuenta qué tipo de colores serían mejor contrastados con la película de blanco y negro que se utilizaba aquel momento.

En esta década podemos decir que vivimos el momento de la coquetería femenina, y cada mujer tiende a poseer la suya especial, única que la defina y diferencie entre todas las demás mujeres. Esta es la cruzada que el cine viene realizando triunfalmente. El cine ha creado un nuevo concepto de la belleza, acentuando la feminidad.

La influencia del cine en los modos y en las modas femeninas ha llegado ya, a no admitir competencias. Los creadores de elegancias no obtienen el éxito sino utilizando como maniqués a las estrellas del séptimo arte.

6.5.2.2 Estilo de mujer.

Cada época de la moda ha tenido su geometría. Las mujeres de Holbein o de Cranach cultivaban una desconcertante línea mixta, rectas por detrás y curvadas por delante. Durante el Renacimiento se extendió profusamente la superficie esférica, ya se habían perdido todas las líneas. El romanticismo adoró el cono truncado, y el neorromanticismo de 1880 volvió del revés la línea mixta de la edad media; es decir, que las damas eran rectas por delante y curvas por detrás. El 1900 curvó definitivamente las líneas y creó siluetas en forma de corazones opuestos por el vértice. Y luego vino la recta, traída de la mano de Greta Garbo.

En la década que nos ocupa, se busca un modelo de mujer que también se aprecie en su exterior; para la España de Franco, Juanita Reina era su modelo, pero en general se propugnaba una mujer con curvas no demasiado exageradas

pero sí rellenitas, tipo la mujer que se ve en ese momento en las pantallas alemanas. En ese momento, en Estados Unidos hubo un frenesí de adelgazamiento que se propagó a Europa por ese difusor gigante de la moda que es la pantalla de plata. El cine alemán, en cambio, intenta devolver el gusto de las risas sanas, los ojos brillantes, los hombros redondos y un escote discreto.

6.5.2.3 Vestuario.

En el siglo XX, la lucha de la mujer contra las limitaciones sociales y políticas fue acompañada de la desaparición del corsé y de sus limitaciones físicas. A partir de la primera Guerra Mundial, y después de cinco siglos, reapareció la silueta natural de la mujer con la posibilidad de dejar ver las piernas. Durante la contienda, la incomodidad de trabajar con traje largo impuso un cambio: a mediados de 1920 las faldas habían subido hasta las rodillas. En la década de 1930, la modista Coco Chanel revolucionó la forma de vestir de la mujer al incorporar a su guardarropa una prenda que hasta el momento había sido de exclusivo patrimonio masculino: los pantalones. El último intento de imponer una moda fue el *nex look* de finales de la década de 1940 y principios de 1950, que fue realmente un intento de olvidar los horrores de la II Guerra Mundial y volver a la época anterior.

A lo largo del siglo XX, el cine ha desempeñado el papel de explorador para el vestuario, principalmente el femenino; ha sido como la avanzadilla en busca de nuevas fórmulas, y las actrices han funcionado como el mejor escaparate para este empeño. De tal modo que el vestuario de las estrellas ha tomado poco a poco principal relevancia, convirtiéndose en cierto sentido protagonista de la escena.

El vestuario debe ser también interpretación, por eso se precisa teatralizar también el vestido, exagerando en cierto modo las líneas para darles plasticidad y volumen.

Los avances técnicos, por ejemplo, la utilización de la película pancromática, permiten que los trajes puedan tener una mayor vigencia en la emulsión de plata. El cine requiere un traje especial, en el que destaque un aumento de los detalles y una estilización más marcada de la línea.

6.5.3. El cine de los cuarenta revaloriza épocas anteriores.

La moda de realizar películas de época hace que tome más importancia el vestido, los productores de películas vienen mostrando una predilección por los asuntos llamados “de época”, en los que los juegos de trajes dan al film un realce de mayor fausto. Mayor también, por eso, casi siempre, el capital necesario para una de estas producciones.

En una entrevista que se le hace a varias actrices, se intenta conocer sus preferencias en el momento de la interpretación con respecto al vestuario:

“... Garrigo (época actual), Mery Martín (época griega, periodo de Pericles), Florencia Bécquer (época de Felipe II)... Marta Flores (época Luis XV), M^a Esperanza Navarro (romántica), Sylvia Morgan (Luis XV), Lupe Sino (actual), M^a Dolores Pradera (todas la épocas le valen; eso sí, que sea ropa cómoda), Sara Montiel (época actual)...”²³¹.

6.6. Cine y publicidad.

El cine en sus inicios, tanto en su publicidad como en otros factores, se ve influenciado por el ámbito teatral y por el ámbito ferial.

Sus primeras proyecciones se realizan en barracas de feria junto con otros espectáculos, por lo que toma de éstos el modo de darse a conocer. Se anuncian por medio de grandes cartelones de lona o madera sobre la entrada al cine, ayudando a identificar el espectáculo. Según se iban consiguiendo más adeptos, y deseosos de atraer a un mayor número de público, se llegó incluso a realizar una pequeña escenificación en la puerta de los cines para llamar la atención de los transeúntes. Poco a poco, se fue concentrando fundamentalmente en la fachada de los cines un montaje ornamental. Y también la colocación de caballetes en las aceras, anunciando las películas de las que constaba el espectáculo.

En el momento en que los cines se trasladan a cómodos y lujosos locales, que en muchos casos eran antiguos teatros, se adaptan fórmulas publicitarias propias del teatro: en las fachadas se utilizan los afiches de cristal como soporte para colocar los carteles cinematográficos, y aparecen los programas de mano de películas a imagen y semejanza de los teatrales.

El desarrollo del cine requiere mejores y más amplias formas de publicidad, por lo que las fachadas de los cines se transforman al ser sustituidos

²³¹ “La mujer, el cine y la moda”. “Radiocinema”, nº 107; 30-12-44.

los cartelones de lona por rótulos luminosos. En los años treinta, además de contar con el rótulo luminoso en las fachadas, se fomentará la instalación de vitrinas en los *halls* de los cines, llegando a convertirse éstos en una prolongación de las aceras donde los viandantes podían, al tiempo que se informaban de las películas, continuar su paseo.

De las diferentes fórmulas de publicidad que el cine ha utilizado, será la del cartel cinematográfico la que obtenga un mayor desarrollo, llegando incluso a conseguir su propio carácter artístico. El cartel de cine es un medio de comunicación plástico muy rico y poseedor de una gama amplia de formas de expresión. Un medio que aparece de mano de la cartelística publicitaria general, y un medio que contiene conexiones con las corrientes artísticas que se desarrollan de forma paralela al cartel. Las conexiones de las que hablamos son fáciles de apreciar, por ejemplo en el expresionismo alemán.

Cuando nace el cine, el cartel publicitario estaba iniciando su etapa de máximo esplendor gracias a la nueva técnica utilizada (cromolitografía al proceso litográfico, y la del nuevo modo de fabricación del papel por medio de pasta de madera, que posibilitará la producción de hojas de gran tamaño y a bajo precio) que facilitaría su rápida expansión. Esta es la causa por la que la gran mayoría de empresarios utilizaron el cartel publicitario para llegar a un gran número de masas. El cartel había demostrado ser el medio que conseguía una alta eficacia comunicacional, principalmente en una sociedad analfabeta; añadiéndosele su reducción de costos gracias a los avances técnicos que ya hemos nombrado.

En un principio, lo habitual era que los carteles cinematográficos se limitasen a reproducir tipografía a una tinta, colocados en las fachadas de los cines que enumeraban ordenadamente el contenido de la función. Por aquel entonces, los actores no aparecían en ellos, sí el nombre de las productoras.

Será cuando el cine comience a creer en sus propias posibilidades e inicie su expansión definitiva cuando el cartel alcance su primera madurez. Con la llegada del largometraje hacia 1910, el cartel recobra vida y su paradigma es otro: papel de excelente textura y calidad, gran formato, y una impresión muy rica cromáticamente.

El primer cartel que hizo historia, al contener una imagen de la película de ficción *El regador regado* (1896), fue editado por los hermanos Lumière.

Dos hechos clave serán la causa más directa del mayor desarrollo del cartel cinematográfico, el primero será el nacimiento del *star-system*, y el segundo, el de los grandes estudios de producción. Pero ahora este cartel crea composiciones en torno y para deslumbramiento de la estrella cinematográfica. Es a partir de este momento cuando la estrella es el principal motivo del cartel. Además, la competencia entre los grandes estudios es tan dura que no es suficiente con editar el cartel, sino que debe destacar, ser el mejor realizado convirtiéndose así en el mejor medio de promocionar la película y a las estrellas de ésta.

Con la llegada del sonido, el cartel inicia una nueva etapa caracterizada por la estandarización técnica -formato, cuatricomía- y conceptual. Ahora, a la supremacía de la star se le añade el argumento-género. De tal manera que el rostro de las estrellas comparte espacio con escenas de la película.

En España, el cartel nacional cinematográfico se establece de forma continuada como el mejor medio de promoción de un film en el inicio de los años veinte. Por aquel entonces, los actores no poseían el áurea de estrellas que incorporarán más tarde a su personalidad; por lo que los carteles mostraban generalmente una escena significativa de la película. La excepción que confirma la regla es, por ejemplo, el caso de la película de Benito Perojo *El negro que tenía el alma blanca* (1927), donde sobresale la figura de Conchita Piquer.

En la década de los veinte, el cartel destaca por su carácter pictoricista que domina el diseño en esos momentos; es un estilo que sigue los cánones de la pintura preimpresionista, un ejemplo de ello puede ser: *Los héroes de la legión* (1927).

Según avanza la década, el diseño del cartel va añadiendo detalles que le dirigen por un camino más puramente cartelista: la incorporación de un trazo grueso para perfilar los contornos, dejando los motivos con una apariencia esquemática y una perspectiva que pierde su importancia, siendo ahora más suave. También se utiliza una tipografía más llamativa, y se mantiene el situar el título en la parte superior y los créditos en la zona inferior. En Madrid en estos años, destacaba la litografía Fernández (litografía del padre del director Eusebio Fernández Ardavín).

En los años treinta, el cartel sufre una estandarización con respecto al concepto; el mensaje gira en torno al argumento de la película y a la figura del actor protagonista. Técnicamente el cartel ya ha incorporado los cimientos de su

madurez: la técnica plana, recortando las figuras centrales para situarlas sobre una perspectiva suave; la tipografía ocupa un lugar de importancia creando composiciones equilibradas entre el dibujo y el texto y, por supuesto, una rica gradación de color -gracias al uso del nuevo instrumento, el aerógrafo-.

Con un mayor desarrollo de nuestra industria cinematográfica durante los años cuarenta, en torno a un *star-system* incipiente, la publicidad cinematográfica llega a alcanzar cotas nunca conseguidas. Se editan gran cantidad de programas de mano y los carteles cinematográficos se multiplican surgiendo una mayor competencia en busca del cartel más promocional. Todo ello provoca que aparezcan un mayor número de nuevas firmas en el campo del cartel.

Los nuevos aires del estrellato cinematográfico dan lugar a una mayor relevancia del actor; todo gravita en torno a su figura, a su rostro, lo que facilita que el diseño del cartel esté completamente dominado por la presencia de recursos y mecanismos cinematográficos; alejándose en consecuencia de las técnicas específicas del cartel.

La composición toma como asunto central la presentación en diferentes términos de los protagonistas, en el caso de destacar más de uno; si es una la figura central, la utilización del primer plano resultará indiscutible. El rostro del actor se presenta con un realismo casi fotográfico marcado por un aire hierático, pero se suavizan los rasgos y difuminan los contornos para ajustarlos a una fisonomía ajena a las huellas del tiempo.

Se añade el concepto de plano para aplicar pautas similares de composición, escala y angulación del cine; superposiciones de elementos evocando al foto-montaje con una iluminación de puntos de luz marcados; es decir, son varios planos yuxtapuestos concebidos desde distintos puntos de vista.

En muchos casos, junto a la figura de la estrella se mantienen en el cartel un motivo argumental, el cual ocupará un menor espacio.

Los carteles cinematográficos que se realizan en la década que nos ocupa se caracterizan por lo siguiente:

En 1940, el formato que predomina claramente es el vertical. El asunto principal del cartel suele ser el rostro del intérprete. Pero más bien dependerá del asunto que se trate en el film y del caché que tenga la estrella para que se destaque uno -el actor, *La florista de la reina-*, u otro -el tema, *Muñequita-*; o disfruten equilibradamente del espacio los dos -tema y actor, *Mari Juana-*. La tipografía

mantiene un aspecto convencional, incrustada sobre el dibujo y situada en la zona inferior del cartel. Una variada gama de color suele incorporarse en todos los carteles.

En 1941, predominio de vertical sobre otro formato. El asunto más destacado es el rostro del intérprete *-Fortunato-*. La tipografía continúa la misma pauta que el año anterior. Destacar la aparición de algunos carteles que toman la fotografía como medio exclusivo para la creación del cartel *-Alma de Dios-*.

En 1942, predominio de formato vertical y sigue siendo el rostro del actor el asunto principal; pero ahora, en muchos casos, se toman escenas concretas de la película donde las estrellas son lo más destacado *-Aventura-*. El título se sitúa en la parte inferior aunque se aprecian más casos en los que el título tiene un fondo distinto.

En 1943, predominio vertical, y el rostro de la estrella mantiene su auge *-El hombre de los muñecos-*. La tipografía va liberándose de su lastre de servicio al dibujo, situándose en zonas diferentes con respecto a su espacio habitual o incorporándose como parte del argumento *-Noche fantástica-*. Aparecen algunos casos en los que la fotografía sustituye completamente al dibujo *-El abanderado-*.

En 1944, predominio del formato vertical. Hay una mayor variedad a la hora de crear el cartel: el título puede ya situarse en cualquier zona del cartel o incluso no aparecer *-El clavo-*. Se puede dar prioridad al rostro de la estrella -si su popularidad es acusada, *El fantasma y Doña Juanita-* o al tema -si se desea destacar alguna clave del film, *Una sombra en la ventana-*.

En 1945, predominio del formato vertical. El hecho de que se realicen varias películas en las que el asunto del film resulta de extrema importancia por destacar en él consignas que se desean propagar, facilitará que encontremos carteles en los que predomine como tema principal el asunto de la película *-Los últimos de Filipinas-*. La tipografía sigue pautas anteriores.

En 1946, predominio del formato vertical. Sigue siendo el asunto principal del cartel el actor junto con alguna referencia al tema central del film *-El crimen de Pepe Conde, La mantilla de Beatriz-*. El título, aun teniendo bastante libertad en cuanto a la tipografía y al lugar que ocupa, tiene tendencia a situarse en la parte inferior del cartel, que mantiene una gran gama de color.

Durante 1947-1949, se mantendrá la misma pauta que incluso se extiende a la siguiente década, sin apenas diferenciarse su carácter general.

Resumiendo, podríamos afirmar que el cartel cinematográfico de la década de los cuarenta sigue una línea muy similar a lo largo de toda ella, siendo a partir de 1947 cuando quede conformada totalmente, ya que en los primeros años de los cuarenta se realizan algunos carteles, que bien por su formato -horizontal-, su composición equilibrada de texto y dibujo, o su particular manera de entender la tipografía, no se continuó posteriormente. Ejemplos curiosos de estos casos los encontramos en *El trece mil* (1941), *Tierra y cielo* (1941), *Escuadrilla* (1941), *Harka* (1941), *Cuarenta y ocho horas* (1942), *El clavo* (1942), *Un enredo de familia* (1943), *El destino se disculpa* (1945).

Es destacable el cartel cinematográfico realizado para promocionar las películas de carácter folclórico, ya que en todos ellos es la figura de la folclórica el asunto principal, atendiendo a las necesidades de un *star-system* que comienza débilmente en la preguerra y se consolida en esta década, los años cuarenta. El precedente es el cartel de *El negro que tenía el alma blanca* (1927), en el que destaca en primer plano Conchita Piquer. Son el mismo caso los carteles de las películas: *La marquesona* (1940), *Torbellino* (1941), *Canelita en rama* (1942), *Goyescas* (1942), *La blanca paloma* (1942), *La maja del capote* (1943), *María Fernanda la jerezana* (1946), *Embrujo* (1947) y *Filigrana* (1949).

En torno a las estrellas más destacadas, ejemplos claros del *star-system* que se está fraguando en los años cuarenta, se realizan carteles cinematográficos que, al igual que con las folclóricas, es el primer plano del rostro de la estrella lo que ocupa la superficie de todo el cartel: *La florista de la reina* (1940), *Rápteme usted* (1940), *El frente de los suspiros* (1942), *La chica del gato* (1943), *La vida en un hilo* (1945), *Domingo de carnaval* (1945), *La pródiga* (1946), *Botón de ancla* (1947) y *La dama de armiño* (1947).

6.7. Relaciones de la estrella con la prensa.

Las relaciones entre ambos son bastante amigables, basadas en el respeto mutuo. No existen problemas de intimidad por parte de la estrella frente a la prensa. De alguna manera, ambas se necesitan y se miman, cuidando de no ofenderse la una a la otra. En un artículo que escribe Fernán en tono de broma e ilustrado con fotos de él con cuatro estrellas: Luchy Soto, Mary Carrillo, Maruchi Fresno y Blanca de Silos, y que representa un sueño que tiene el periodista. En el

sueño se narra que Fernán tiene que escribir un artículo y, como no localiza a las estrellas, decide inventarse la entrevista y sueña que las artistas van a quejarse por ello²³². Este es un claro ejemplo de que las relaciones entre las estrellas de cine y la prensa son bastante afables y respetuosas.

²³² “*El periodista y las estrellas*”. “Primer Plano”, n° 53; 19-10-41.

Capítulo V. LAS ACTRICES EN LAS DÉCADAS ANTERIORES.

1. Un poco de historia

1.1. Década de los años diez.

A principios del siglo veinte, cuando el cine aún era un adolescente y se desarrollaba a marchas forzadas, estaba naciendo un arte de amalgama, un arte que poco a poco iba a ir modelando su propia identidad, diferenciándose de otras artes. Por aquel entonces, el nombre de los intérpretes no tenía ninguna importancia en el cine. Se llamaba Carmen Vital, la protagonista de *Los guapos de la vaquería del parque* (1903), y otra, un poco menos remota, Margarita Carrasco. Vina de Velázquez, Carmen Villasán, Lola París o Blanca Valoris no aparecían retratadas en las fototipias de las cajas de cerillas, ni las gentes repetían sus nombres en los cafés. Es en el momento en que los productores se acercan a los teatros en busca de artistas con cierta popularidad, cuando la gente empezó a fijarse en los protagonistas de las películas.

Y es que el actor de cine sufre una misma evolución en los diferentes lugares o países donde se establece el cinematógrafo. En primer lugar, son actores improvisados, que ni siquiera se consideran actores; son aficionados a un nuevo entretenimiento. Más tarde, cuando el cinematógrafo toma un gran relieve en la sociedad convirtiéndose en algo más que un mero entretenimiento, se verá respaldado por una industria e incluso los intelectuales lo sacarán de las barracas de feria para sentirse dignos de aquel nuevo modo de arte, y le incorporarán dosis de su intelectualidad, parte de la cultura burguesa como la literatura y el teatro del siglo XIX. Es en ese momento cuando al intérprete de las películas se le considera artista y por tanto será recogido del mundo teatral. De este modo, durante unas décadas, el actor de teatro predomina en el cine. A partir de que el cine desarrolle su propia identidad y consiga desligarse de los lazos que le unen con sus hermanas mayores, será cuando el actor llegue a la última fase de su evolución, siendo un producto meramente cinematográfico nacido de él y para él.

En España, igualmente como en otros lugares, tras el intérprete improvisado el actor de teatro impone sus postulados en el cine. Podemos decir

que, durante las décadas de los diez y los veinte, es cuando ejerce su predominio²³³. A partir de los treinta surge el nuevo concepto de actor.

En la década de los diez, hacen cine en España cupletistas y tonadilleras como Tórtola Valencia, Raquel Meller o Pastora Imperio. Y es Tórtola Valencia la considerada como una de las primeras artistas de teatro que se lanza a trabajar en el nuevo medio. Nos lo dice ella misma:

*“... ¡claro!, me afirma con rapidez y contundencia, creo que soy una de las primeras artistas que trabajaron en nuestro cine. En el año 1915 interpreté dos películas en Barcelona. La productora se llamaba Condal Films. Mis dos cintas de largometraje, se llamaban Pasión y El pacto de las lágrimas...”*²³⁴.

Mas la primera actriz folclórica será Raquel Meller, gloria efímera. Le sigue muy de cerca su eterna rival: Pastora Imperio, la genial folclórica que hasta para la que el mismo Manuel de Falla creó “El amor Brujo”. La primera vez que interviene en el cine es de la mano de José de Togores en la película *Danza fatal* (1915), a la que le seguirían otras para la misma productora, Argos Film, trabajos que contribuirían a la permanencia de la productora, ya que los resultados económicos resultaron ser más que beneficiosos.

En el teatro se mezclan tanto las actrices dramáticas como las cupletistas o de varietés; es, precisamente, en esta parcela en donde se lleva a cabo el descubrimiento de Elisa Ruiz Romero por parte de José Buchs. El primero lo realiza el empresario José Juan Cadenas tiempo atrás, al organizar un espectáculo de éxito arrollador protagonizado por Elisa Ruiz Romero en el teatro Reina Victoria. La gracia, textura y dinámica con la que se mueve en el escenario facilitan que Buchs la lleve a la pantalla. Como ella misma comentó:

*“...Éste fue el que me propuso actuar ante la cámara. Iba a emprender una versión cinematográfica de una obra de Galdós, *El abuelo*, y me quería para el personaje femenino más destacado, pero de repente, Buchs cambió de plan... iba a dar al cine el sainete de Ricardo de la Vega y Tomás Bretón *La verbena de la Paloma*... yo hacía el papel de Susana y*

²³³ Cfr. García Fernández, Emilio C.: *Historia ilustrada del cine español*. Madrid. Planeta. 1985. Págs. 25 y ss.

²³⁴ Tato Cumming, Gaspar: “Tórtola Valencia en Madrid”. “Primer Plano”. 18-7-43.

la verdad es que, desde ese primer momento, el cine me ganó definitivamente...”²³⁵.

Elisa Ruiz Romero gozó de una gran popularidad gracias a películas como *Carceleras*, *Doloretas*, etc. Popularmente era conocida como La Romerito y los acontecimientos de su vida privada también eran de interés del público. Se dice que el día que La Romerito sufrió un grave accidente de automóvil, Madrid se estremeció.

Las artistas de folclore llevan al cine obras que en origen han sido creadas para el teatro y que, en la mayoría, su objetivo principal es el de dar lucimiento a la folclórica. Así, Amalia Molina nos relataba:

*“...La primera cansión de los Quintero, dice, la canté yo, y el primer papé de una de sus película yo fué la primera en interpretarlo. ¿Qué papel hizo usted? La madre de Marvaloca. Me lo encargaron a mí expresamente, porque dijeron los Quintero que sólo Amalia Molina estaba capacitá pa hasé una madre de Marvaloca que fuera el delirio... me acompañaba en aquella turné inorvidable nada meno que er maestro Padilla... después, en Nueva-Yo, donde he permanecido cuatro años seguido, di a conosé toa la mejó música española de la época, vestida con arreglo a figurine, hechos para mí expresamente, de los maestro de la pintura universá: Sorolla y Zuloaga...”*²³⁶.

En la década de los diez, la fuerte influencia teatral que existe en el cine, marca considerablemente la personalidad de éste, hasta el punto que sus pautas de creatividad se rigen por normas teatrales, como ocurre en el apartado de la interpretación, en la que los directores de cine apoyan el modo de interpretación teatral, y dejan de un lado la posibilidad de crear y forjar estrellas de cine entendidas como productos exclusivamente cinematográficos. Es un concepto, el de la estrella, nuevo, que nace con el cine. En el teatro, sus intérpretes gozan más o menos de una popularidad que se queda en ese límite sin llegar casi nunca al mito. Para que surja la estrella tienen que existir una serie de condicionantes, que

²³⁵ Castán, Fernando: *“La estrellas españolas veinte años después de el cine mudo”*. “Primer Plano”. 1-2-42.

²³⁶ Alcaraz, Juan: *“Artistas del novecientos Amalia Molina”*. “Primer plano”. 9-8-42.

sólo el cine da lugar a ellos. Por tanto, en esta década el cine sigue los pasos del teatro, sin ninguna aportación nueva, sólo buscando el reflejo en el teatro; podemos decir que el cine aún no cree en sí mismo, que se siente acomplejado y piensa que el modo de superarlo es ser lo más similar al teatro. Todo esto queda demostrado en que los actores teatrales más importantes de esta década son los grandes actores del cine del momento. Estos actores llegan al cine gracias a la popularidad que han obtenido en su medio habitual, y exigen del cine lo mismo que reciben del teatro, hasta el punto de que, en ocasiones, el presupuesto de una película dedica un tanto por ciento muy alto a pagar la nómina de estos actores teatrales. Son actores como Margarita Xirgú, María Guerrero y Enrique Borrás. A éstos le siguen actores como Fernando Díaz de Mendoza , Ernesto Vilches y Joaquín Carrasco. Y de menor importancia les sigue: Juan Rovira, Lola París, Pastora Imperio, Catalina Bárcena, Francisco Fuentes, Margarita Silva, Ricardo Puga²³⁷.

A finales de esta década, nuestras actrices ya son internacionales; comienzan a viajar a América latina o incluso a Estados Unidos, como Silvia María Tegui o Rosario Calzado, que marcha a Italia en 1919.

Ya en estos momentos, existen luchas por parte de las productoras para contratar a los actores de mayor renombre, en busca de la mayor amortización de sus productos. Un ejemplo de ello será Carmen Villazán, actriz disputada por muchas productoras.

Habría que destacar a una productora, Studio Film, que obteniendo una mayor regularidad en sus trabajos que otras empresas, entiende que sería muy útil para sí misma el disponer de una variada nómina de actores, creando el primer embrión de un incipiente *star-system* deseoso de aparecer en el paisaje cinematográfico. De sus más destacadas heroínas tenemos a Lolita París. Varios problemas se suman para que esta productora no pueda alcanzar sus objetivos. Con respecto al *star-system* en potencia, se enfrentan con la competencia brutal que viene de fuera y sobre todo la falta de regularidad para obtener títulos -hasta el punto de que perderá todo su potencial-.

En estas fechas ya empieza a descollar Carmen Viance como mejor actriz, y su popularidad crece según avanza la década prolongándose en la siguiente.

²³⁷ García Fernández, Emilio C.: Op. cit. Págs. 25 y ss.

Cada vez es más creciente la popularidad de los actores, hasta el punto de que un periódico de Barcelona -ya que por aquel entonces en Barcelona se realiza casi toda la producción- se preocupa de publicar una lista de actores favoritos, elegidos por el público: organizó un plebiscito con el fin de que el público votara a su ídolo preferido y éste se llevara la palma... Los resultados fueron los siguientes:

Enrique Borrás 7.920 votos;
Lolita París 6.426 votos;
Juan Rovira 6.426 votos;
Margarita Xirgú 6.417 votos;
María Guerrero 6.238 votos;
Joaquín Carrasco 6.230 votos;
Francisco Morano 5.090 votos;
Jaime Borrás 5.008 votos;
Fernando Díaz de Mendoza 4.449 votos;
Catalina Bárcena 4.020 votos;
Francisco Fuentes (padre) 3.962 votos;
Ricardo Puga 3.040 votos;
Angelina Vilar 1.002 votos;
Pastora Imperio 955 votos.

Como se ve apenas fueron unos pocos actores los que consiguieron arraigar en el mundo del cine, viéndose obligados los demás a retornar al teatro ²³⁸.

1.2. Década de los veinte.

Al inicio de los años veinte, se aprecia que la situación de los actores en el cine no ha cambiado mucho, es un poco más de lo mismo. Sí se aprecia un aumento de popularidad de las actrices, ya conscientes de la importancia que la respuesta social puede tener o afectar a su trabajo. Entre las actrices de este periodo cabe destacar, especialmente a La Romerito y Carmen Viance.

²³⁸ La lista que componen los elegidos son de actores que en décadas posteriores no se encuentran en las fichas artísticas de las películas, con excepciones como la de Pastora Imperio.

Los estudios americanos salen por el mundo en busca de nuevas estrellas. Esto no es sólo un modo de encontrar nuevas figuras, también sirve para promocionar al estudio. Una referencia la encontramos en la Fox:

“... a mediados de la década de los 20 el departamento de publicidad de la FOX, por su parte, no descansaba poniendo en practica las mil maneras de promocionar sus películas y sus estudios. En Barcelona organizó un concurso a la americana titulado “En busca de bellezas españolas”, que armó el consiguiente alboroto entre las aspirantes a estrellas. Resultó premiada la pareja formada por María Casajuna y Antonio Cumellas...”²³⁹.

Otras deciden trasladarse a Estados Unidos, ya que se buscan posibles estrellas. Un caso puede ser el de la actriz Trinidad Ramos que se traslada a Hollywood por estas fechas. En 1927 triunfa con la comedia musical “Take the Air”; sus triunfos se extienden hasta los años treinta, en los que abandona el espectáculo por motivos personales; se casará con un industrial neoyorquino en 1936.

Dada la popularidad de que ya gozaban los artistas cinematográficos españoles, la revista madrileña “La Pantalla”, dirigida por Antonio Barbero, organizó un importante concurso por votación el año 1928 para saber quienes eran los preferidos, y su resultado fue como sigue:

Elisa Ruiz Romero 6.261 votos;

Juan de Orduña 2.310 votos;

José Nieto 1.963 votos;

Carmen Viance 1.482 votos;

Valentín Parera 683 votos;

Manuel Montenegro 571 votos;

José Montenegro 486;

Manuel San Germán 335;

Conchita Piquer 219;

Imperio Argentina 191;

²³⁹ García Maroto, Eduardo: *Aventuras y desventuras del cine español*.

Carmen Toledo 122;
Raquel Meller 119;
María Luz Calleja 108 votos ²⁴⁰.

En esta lista encontramos a Conchita Piquer; no hemos hablado de ella en este apartado ya que se tratará ampliamente en otro posterior. Por otro lado, las mujeres aclamadas por este público son las que marcarán la diferencia en esta década, y algunas como Carmen Viance y sobre todo Imperio Argentina, en la siguiente.

1.3. Década de los treinta.

En los primeros años de la década de los treinta el cine español experimentará un auge en todos los sentidos. El que se vaya forjando una industria en torno al reciente cine sonoro permite que el lenguaje audiovisual se desarrolle con facilidad, rompiendo de este modo los lazos que aún le unían al teatro. Por ello, el naciente desarrollo que está experimentando el cine promueve que aparezcan nuevas necesidades, como por ejemplo, la de crear un nuevo concepto para sus intérpretes, que es el de estrella. Es decir, que el fenómeno del *star-system* empieza en estos momentos a fraguarse gracias al nuevo estado en el que comienza a encontrarse nuestro cine. Aunque con claros precedentes en Raquel Meller y Carmen Viance, será la figura de Imperio Argentina la que destaque por ser el primer gran mito del cine español. La magia que desprende es sólo fruto de la complicidad que existe entre la actriz y la cámara; es algo nuevo que nunca antes había existido en nuestro cine.

Poco a poco las actrices teatrales van dando paso a las cinematográficas, dejando libre el lugar que habían ocupado en el cine, lo que obliga a muchas a marcharse a Hispanoamérica buscando el puesto perdido. Es el caso, por ejemplo, de Catalina Bárcena:

“Catalina Bárcena y Gregorio Martínez Sierra han vuelto a España después de una ausencia de más de diez años. Han recorrido América del Sur, y nuestra famosa actriz ha intervenido en programas de radio y ha realizado varias películas en la Argentina, entre ellas Canción de cuna,

²⁴⁰ “La Pantalla”, nº4.

dirigida por Martínez Sierra, recientemente estrenada en Madrid, y Chiruca, hereda un millón”²⁴¹.

1.3.1. Actrices o estrellas.

Un modelo que nos podría servir para introducir el concepto de estrella, más cerca del mito que de la actriz, es la figura indiscutible de La bella Otero. Cupletista, supo inventar un pasado misterioso, lleno de aura, con lo que en varias ocasiones tuvo que negar su lugar de nacimiento. Fue un claro ejemplo de mito en vida, lo mismo que pudieron suponer otras divas en el cine unos años más tarde. Fue capaz de mantenerse en la palestra, habiendo dejado ya la intervención en el escenario; vivía de glorias pasadas.

Partiendo del concepto de estrella, que ya hemos definido en capítulos anteriores, entendemos que sólo a finales de la década de los treinta aparece tal concepto, coincidiendo con la etapa dorada que vive el cine en ese momento. Por supuesto que existen precedentes: como ya hemos comentado, el intento de crear un *star-system* por parte de la productora Studio Film y de la existencias de estrellas puntuales como Raquel Meller y Carmen Viance, que suponen el germen para dar lugar al mito de Imperio Argentina, que si bien comienza su andadura en la década de los veinte, su mayor desarrollo e impacto se producirá en los años siguientes.

Antes de los cuarenta no se concreta un *star-system* propiamente dicho. Existen estrellas fugaces; pero no están arropadas por el gran firmamento de plata que aportaría el estrellato. Esas estrellas fugaces son mujeres pioneras en su trabajo, que abren caminos que se cierran tras su paso; hace falta toda una estructura industrial para mantener esas brechas abiertas y una base económica que fomente el sistema de estrellas que ya en Estados Unidos daba sus frutos. Esas condiciones comienzan a definirse al final de los treinta, pero la Guerra Civil española coartará cualquier posibilidad. En los cuarenta se buscan y se encuentran las condiciones apropiadas y surge, por primera vez, un *star-system* español, tal y como lo entendemos hoy ²⁴².

²⁴¹ “Noticia breve”. “Cámara”, 1942.

²⁴² García Fernández, Emilio C. Op. cit. Págs. 113 y ss.

Estas mujeres pioneras de las que antes hablábamos, son actrices porque interpretan, representan una obra ante una cámara con el objetivo de llegar a un gran número de personas. Son actrices que muestran su vena dramática en diferentes teatros, tanto en España como fuera de nuestras fronteras. Y además buenas actrices, incluso reconocidas por las mejores intérpretes dramáticas. De esta guisa, María Guerrero refiriéndose a Raquel Meller comenta: “*Qué gran actriz se ha perdido con esta moda del cuplé en España*”²⁴³.

Pero sobre todo, son estrellas en esencia. En ellas se suman los ingredientes imprescindibles para que el espectador se identifique con las susodichas y proyecte hacia las luces y sombras todas sus inquietudes. Ellas son las responsables de que el cine comience a ser un medio de control y dirección de las masas. Estas pioneras se encuentran rodeadas de actrices, también buenas actrices, pero ser estrella es algo más, es ser la sacerdotisa de un culto, es poseer el poder de la imagen.

1.3.2. Estrellas.

Por lo anteriormente estudiado, llegamos a la conclusión de que, sólo a algunas actrices las podemos llamar estrellas cinematográficas. Por diferentes circunstancias, aun siendo muy distintas entre sí, tienen algo en común que las identifica como estrellas, y es el hecho de destacar, de sobresalir, en el firmamento cinematográfico por su personalidad y su forma de situarse ante la cámara. La seducción por parte del actor frente al espectador desemboca en un instante mágico en el que participan ambos. Ese instante atrapa al espectador al depositarse en su retina, y el espectador cae ante el mito.

Y las estrellas de cine se fabrican, aunque siempre serán el resultado de una sociedad; al público se le da aquello que ansía, aunque a veces no sepa que lo desea. En España resaltan unas estrellas muy concretas, son modelos de comportamientos, tipos de mujer, con los que las españolitas de turno podrían llegar a identificarse; así tenemos a La Romerito como la mujer brava, la hembra bravía, hermosa, fiera ante la ofensa, ardiente ante el amor, chulilla, burlona, amiga de achares y de bromas...(tipo los papeles que luego representan las

²⁴³ Roman, Manuel. *Memoria de la copla: la canción española de Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid: Alianza Editorial, D.L. 1993. Pág. 302.

folclóricas); Carmen Viance , la modosita (las chicas de clase media se ven reflejadas en ella); María Luz Calleja, la ingenua.

Por tanto consideramos como estrellas anteriores a la década de los cuarenta, tema que nos ocupa, a Raquel Meller, Carmen Viance e Imperio Argentina.

1.3.2.1. Raquel Meller.

Se inicia en el arte de la interpretación gracias a la influencia de una amiga cupletista. Por aquel entonces, Raquel Meller era modista que ejercía después de haber realizado estudios de grado secundario. Se inicia como cupletista en 1907 y desde el primer momento supone una gran revolución. Su fama se extiende como la pólvora, saliendo incluso fuera de nuestras fronteras.

Su popularidad crece tanto que el cine la considera como posible reclamo, siendo así en 1919 cuando se inicia su andadura por las pantallas con *Los arlequines de seda y oro*. Con la llegada del sonoro interviene en películas musicales.

“...yo no soy quién para calibrar mis resultados en el cine, explica ahora la Meller; pero creo que mi éxito está en el sonoro, no en el mudo. El mudo no me permitía más que un aspecto muy pequeñito de mi arte. Lo principal, la canción, no podía hacerse. Pero, en fin, aquello fue una prueba y, y por suerte, no creo que resultó del todo mal...”²⁴⁴.

La diferencia con otras actrices, simplemente populares, son varias. La primera, cuando llega al cine, ya que su trabajo como cupletista ha tenido repercusión en todo el mundo; queremos decir que en Raquel Meller se dan unos factores que la hacen destacar entre las demás actrices del momento, ya sean folclóricas o no. Estas características son las siguientes:

1. Antes de empezar en el cine ya tiene un público asiduo.
2. Durante la década de los veinte trabaja en Francia, lo que nos muestra su internacionalidad.
3. Ella crea su propio estilo, que la define y distingue.

²⁴⁴ Castán, Fernando: *“Las estrellas españolas veinte años después del cine mudo”*. “Primer Plano”. 1-2-42.

4. Con su primera película, en 1919, es la primera vez que en el cine español, con una película española el público se acerca a ver a la actriz, sin preocuparle de qué película se trate.

5. Tiene diferentes ofertas de trabajo y todas ella respaldadas con unas retribuciones económicas muy generosas. Gracias a esto, se permite rechazar fuertes sumas de dinero al esperar más con otros contratos.

“... Violetas Imperiales... Tuve que rescindir contratos por valor de un millón de pesetas para poder realizarla. Sin embargo, en las dos versiones que se hicieron de ella obtuve la compensación, llegando a cobrar lo que entonces no cobraban ni las más famosas y primerísimas artistas del género...”²⁴⁵.

6. Su primera película será precedida por una propaganda espectacular.

7. Estuvo relacionada con lo mejor de la sociedad española: Admirada por Alfonso XIII, la infanta Isabel de Borbón; amiga de Manuel Machado, Valle-Inclán o Romero de Torres. En Estados Unidos, admirada por Chaplin, Rodolfo Valentino, Pola Negri. En Francia por la emperatriz Eugenia de Montijo, el director Feyder, etc...

8. Pasada su etapa de fulgor, ya no se la contrata; se convierte en una gloria efímera más:

“... ¿no está usted satisfecha de sus triunfos?

- Precisamente por estarlo es por lo que no comprendo la actitud de los directores españoles de películas, que me tienen completamente olvidada.

- Según eso ¿le gustaría a usted seguir actuando en el celuloide?

- Mucho. Pero creo que no debo interesar cuando no me buscan...”²⁴⁶.

Los Arlequines de seda y oro (1918-19), de Ricardo de Baños, es una película por episodios (*El nido deshecho*, *La semilla del fenómeno* y *La voz de la sangre*) y de ambiente taurino. En 1923 interviene en dos producciones francesas: *Les opprimés* (*La rosa de Flandes*) y *Violettes Impériales* (*Violetas Imperiales*),

²⁴⁵ “Raquel Meller habla de su producción cinematográfica”. “Cámara”, nº 99; 15-2-47.

²⁴⁶ Idem.

ambas dirigidas por Henry Roussell. Continúa su carrera en este país interviniendo tanto en cortos como largometrajes: *La Terre promise* (La tierra prometida, 1924); *La Ronde de nuit* (La ronda de noche, 1925); *Nocturne* (Nocturno, 1926); *Carmen* (1926).

Fue en 1926 cuando estuvo en Estados Unidos. Allí Charles Chaplin le ofreció el principal papel femenino en *Napoleón*, una película que nunca llegó a rodar por compromisos ya firmados. Sin embargo, una entrañable amistad la unió con el genial Charlot que, en 1930, vuelve a ofrecerle interpretar con él la soberbia película *Luces de la ciudad*; una enfermedad, lamentablemente, le impidió participar en ella. Años antes participa en *La Venenosa* (1928) e interviene en los cortometrajes *La mujer del torero* (1929); *La tarde del Corpus Christi* (1929); *Flor del mal* (1929). En 1929, Raquel tenía grandes éxitos en París en el espectáculo “París-Madrid”, dirigida por el Maestro Guerrero, con una serie de canciones escritas expresamente para ella.

Raquel Meller confesaba que siempre buscaba personajes con los que ella se pudiese fundir artísticamente añadiendo lo mejor de su temperamento. Buscaba tener buena relación con sus personajes y también con sus compañeros de trabajo, considerada mujer afable, cuidó el trato con los directores de sus películas:

“... *En absoluto. Nuestra compenetración ha sido perfecta desde todos los puntos de vista artísticos, y yo he procurado siempre darles poco que hacer. Es la mejor manera de que todos podamos guardar un grato recuerdo...*”²⁴⁷.

1.3.2.2. Carmen Viance.

Comienza muy joven en el mundo del espectáculo, aunque confiesa que nunca deseó ser artista; También es verdad que cuenta:

“...*sus primeras manifestaciones artísticas, cuando, antes de cumplir los diez años, cantaba en el seno de la familia las canciones que Raquel Meller popularizó por aquel entonces...*”²⁴⁸.

²⁴⁷ Idem.

²⁴⁸ Diego, Juan de: “*Carmen Viance la estrella que era mecanógrafa*”. “Primer Plano”, 14-2-43.

Después de los estudios primarios deseaba dedicarse a escribir, sentía una gran pasión por la poesía:

“...A los trece años, me hice poetisa y compuse hasta un centenar de versos. La poesía era mi consuelo de los días tristes. Soñaba con los campos pardos de Castilla, con prados de fresca hierba y con ríos de agua mansa... la enfermedad de mi padre me hizo dejar los sueños y dedicarme a algo práctico. Era necesario ayudar a la familia y entré de mecanógrafa en una oficina...”²⁴⁹.

Su lugar de trabajo es un centro oficial; por aquel entonces la descubre Buchs y le ofrece trabajar en *Mancha que limpia* (1924); acepta y a partir de este momento complementa su trabajo diario con el de artista.

“... un buen día, con las diez pesetas que se quedaba del sueldo para gastos de tranvía, fue a Kaulak y satisfizo su capricho... esa fotografía fue la que me sirvió para entrar en el cine, porque un amigo íntimo de casa se la enseñó a José Buchs, director entonces de la Film Española, y entusiasmado de mis condiciones fotogénicas, me contrató para hacer un papelito de meritoria, en Mancha que limpia... yo nunca llegué a ser meritoria. Cuando la protagonista de Mancha que limpia iba a filmar la primera escena, sufrió una indisposición de algún cuidado y hubo necesidad de sustituirla. Buchs se fijó en mí y me ordenó cambiar de vestidos inmediatamente. Es decir, que, en dos minutos, pasé de extra a protagonista...”²⁵⁰.

Poco antes de que se implante definitivamente el sonoro en España, interviene en una película sincronizada con discos *Prim* (1930). Esto supondrá como la antesala de su despedida del mundo del espectáculo, porque después de ésta vendrá el parón de la Guerra Civil y, tras la contienda, sólo participa en papeles secundarios.

¿Cuáles son las características que la diferencian de otras actrices, las que hacen que la consideremos estrella y no simplemente actriz?

²⁴⁹ Idem.

²⁵⁰ Idem.

1. Con su primera película obtiene una gran popularidad (se hace estrella de la noche a la mañana), y eso que su nombre no constaba en los títulos de crédito. Hasta el punto de que en su segunda película se la anunciaba como la protagonista de *Mancha que limpia*.

2. La publicidad juega un papel muy importante en su carrera.

*“...Claro está que una de las cosas que más contribuyeron al éxito fue la ocultación de mi nombre en el reparto y en los carteles de propaganda. Ignoro el porqué, pero mi nombre no apareció en parte alguna. La gente lo que menos pensó es que yo era una aristócrata o una princesa que quería permanecer en el anonimato, y esa incertidumbre del público fue lo que me dio más fama, hasta el punto de que los carteles de *La casa de la Troya*, película que filmé pocos meses después, me anunciaban como la protagonista de *Mancha que limpia*...”²⁵¹.*

Desde el triunfo de *La casa de la Troya*, a cada paso que da por las calles es seguida y aclamada.

3. Es descubierta para el cine gracias a una fotografía que se hace, forma muy habitual de buscar estrellas (buscan un rostro para la cámara, un rostro al que quiera la cámara).

“...¿como y por qué actuó usted en el cine? Sin pretenderlo, me contesta, me había hecho unas fotos Kaulak que gustaron mucho, y me repitió bastantes pruebas que utilizó para exponer. El paisajista Buchs se fijó en ellas, y por estimar que era fotogénica me inició en el círculo del arte, entonces mudo...”²⁵².

4. Cobra grandes sueldos para la época, aunque asegura que la forma de vida de una estrella supone también muchos gastos y por tanto iba uno con lo otro.

5. Pasado su momento de esplendor se queja de que la creen retirada.

²⁵¹ Idem.

²⁵² Acuce: “*El cine mudo, el sonoro y la actualidad*”. “Radiocinema”, nº 54; 30-7-40.

“...¿le gustaría volver a la pantalla? Naturalmente, no deseo otra cosa... pero querer no es poder. No se acuerdan de mí...”²⁵³.

“... yo no estoy retirada de la actividad cinematográfica, como creen algunas gentes; lo que ocurre es que actúo muy poco, después de la versión sonora de Currito de la Cruz, nada y ya ve que yo tengo un historial cinematográfico bien denso...”²⁵⁴.

Aunque recibe alguna proposición en los cuarenta, no le terminan de convencer esos papeles; y es que el cine ha cambiado mucho: ahora es sonoro, el *star-system* busca asentarse y todos sus calificativos y estructuras para la industria del cine se han puesto en marcha. Ya existe una lucha brutal por conseguir los papeles más deseados, y ahora hay muchas jovencitas que desean ser estrellas. La competencia es brutal. Antes de la guerra buscaban a Carmen Viance para ser la protagonista. Ahora tendría que ser ella la que busque a los productores, y nuestra estrella no estaba dispuesta a este sobre esfuerzo.

“...sí, a la gente le dio por decir que yo me retiraba del cine; pero nadie me lo preguntó directamente a mí. Bien, pues hoy se lo pregunto yo ¿cuál fue el motivo? Ninguno ¿Cómo? Lo que oye. Yo nunca me he retirado del cine; lo que pasa es que yo sólo he estado dentro del ambiente cinematográfico durante los días de rodajes... quizá por mi vida aislada y porque nunca he dado un paso en busca de una película, creyeron en mi retirada de siempre...”²⁵⁵.

La filmografía de Carmen Viance consta de dieciocho títulos: *Mancha que limpia*, *La casa de la Troya* y *La hija del corregidor* (todas de 1924); *Gigantes y cabezudos* y *El lazarillo de Tormes* (ambas de 1925); *Una mujer española*, *Tierra de Valencia* y *La loca de la casa* (las tres de 1926); *El tren, o la pastora que supo amar* y *La de méndez* (ambas de 1927); *El tonto de Lagartera* y *Viva Madrid, que es mi pueblo* (ambas de 1928); *El gordo de navidad* y *La aldea maldita* (ambas de

²⁵³ Idem.

²⁵⁴ Castán, Fernando: “Las estrellas españolas veinte años después del cine mudo”. “Primer Plano”, 1-2-42.

²⁵⁵ “Diálogo corto con Carmen Viance”. “Primer Plano”, nº 137; 30-5-43.

1929); *Prim* (1930); *Currito de la cruz* y *Paloma de mis amores* (ambas de 1936); y *La casa de la lluvia* (1943).

1.3.2.3. Imperio Argentina.

Magdalena Nile del Río, triunfó en las pantallas por su voz y por su manera de actuar tan propia, tan personal, que supuso un revuelo el día del estreno de su primera película. Descubierta en 1927 por Florián Rey, mientras actuaba en el Teatro Romea de Madrid. Tras las pruebas correspondientes en los Estudios de Perseo Films, la hace protagonista de la primera versión de la novela de Palacio Valdés, *La hermana San Sulpicio*, cobrando en 1927, veintisiete mil pesetas, “*el sueldo más grande que se había ganado en el cine español*”, como afirma la propia actriz.

Florián Rey la descubre, y con él cubrirán de gloria el cine español, con películas de indudable valor. En la primera película que interviene, *La hermana San Sulpicio* (1927), Imperio se revela como una magnífica artista, la cámara la quiere y ella se deja querer. El público la quiere y la aplaude al final del estreno de la película el 16 de febrero 1928. Su sonrisa y su saber estar delante de la cámara deslumbró a la crítica especializada; siendo aclamada por todos, decide continuar en el cine. En 1928 interviene en su segunda película *Los claveles de la Virgen*, dirigida también por Florián Rey. Inmediatamente después se traslada a Alemania para hacer su tercera película: la dirige Benito Perojo en coproducción con Gustav Ucicky, se trata de *Corazones sin rumbo*.

Imperio Argentina es una personalidad muy definida, ya desde sus comienzos es una estrella, en ella se suman factores que hemos visto tanto en Carmen Viance como en Raquel Meller, que la definen aún más como estrella cinematográfica. Éstos son:

1. Viene del teatro: antes de trabajar en el Romea, donde la descubre Florián Rey, trabajó en La Argentina. Igual que Raquel Meller, ya conoce el éxito antes de llegar al cine.
2. Creará su propio estilo, como hizo Raquel Meller, muy distinto al de otras intérpretes y cantantes, como pueda ser el caso de Antoñita Colomé o Conchita Piquer.

3. Como Meller, es descubierta en el teatro. Ésta es una forma muy común de encontrar nuevas intérpretes de cine por aquel entonces.
4. Tan solo con una película, la primera, obtiene una gran popularidad, así también Carmen Viance.
5. Cobrará grandes sueldos, con respecto a lo que estaba estipulado en aquellas fechas. Igualmente, esto mismo lo vemos en Raquel Meller y Carmen Viance.
6. Su internacionalidad aparece muy pronto, cuando marcha a Francia para realizar su tercera película. Raquel Meller también rueda en Francia.
7. Mientras Carmen Viance y Raquel Meller son casi olvidadas al terminar la etapa muda, Imperio Argentina no es sólo olvidada sino que brillará más y más, convirtiéndose en un mito viviente.

En 1930, se traslada a Alemania donde interviene en la película de Robert Florey, *El profesor de mi mujer* que también se llamó *El amor solfeando*. Su siguiente película, *Cinópolis*, de José María Castellví y Francisco Elías, destaca por ser en la que canta la canción “Dorita”, que tanto éxito tuvo.

Hasta 1933, el trabajo de Florián Rey será en cooperación con otros directores, él hace más bien la función de segundo director. Su trabajo se desarrolla en los estudios franceses de Joinville, donde rodará una serie de películas como *Su noche de bodas* (1931), con Louis Mercatón. En esta película, además de Imperio, interviene también Miguel Ligeró, que tanto significará posteriormente en su carrera.

Otros cantantes-intérpretes de gran valía trabajan en sendas películas con Imperio Argentina, se trata de Maurice Chevalier y de Carlos Gardel. Con el primero en el corto *El cliente seductor* (1931), de Richard Blumenthal, que será una coproducción con Estados Unidos; y con el segundo *Melodía de arrabal* (1933), de Louis Gasnier, donde cantan juntos la zambra “Caminito Campero”. Dirigida por el alemán E.W. Emo, interviene en *Lo mejor es reír* (1931). Del mismo año es *¿Cuándo te suicidas?*, dirigida por Manuel Moreno.

Tras trabajar en varios cortometrajes en 1933 y en *El novio de mamá*, de Florián Rey, inicia una nueva etapa que se extiende desde 1933 hasta 1939; será la etapa más fructífera para el tándem Rey-Argentina. También esta unión se ve forjada en lo personal, ya que contraen matrimonio en 1934.

A partir de este año, ya instalados en España, interviene en la versión sonora de *La hermana San Sulpicio*, producida por Cifesa, con un presupuesto de 350.000 pesetas, superior a la media de las producciones del momento. Una producción que inicia la colaboración de Rey y Cifesa y que aportará a la productora el suficiente prestigio para realizar más tarde películas de gran éxito tanto artístico como comercial, al encontrar una nueva fórmula de entender la españolada. Con esta película, Imperio se equiparó a otras actrices internacionales, ya que el éxito de ésta se extendió por toda Hispanoamérica y parte de Estados Unidos.

A estas alturas, Imperio Argentina ya ha demostrado tener buenas cualidades como actriz dramática; pero destaca igualmente con su repertorio de canciones, tanto es así que el interpretar la canción “Ojos verdes” va a permitir un gran éxito al cortometraje *Romanza Rusa* (1934), de Florián Rey.

Imperio Argentina alcanzará unos niveles de popularidad nunca antes conseguidos con su siguiente película, *Nobleza Baturra* (1935), drama rural, en el que interpreta a una joven aragonesa acusada falsamente de perder su honor. Destaca su buen hacer tanto en la interpretación, en la danza de la jota aragonesa y, por supuesto, con las canciones, dando a conocer la gran versatilidad de su voz, que se adapta sin ninguna dificultad a la jota.

Mayor éxito aún obtuvo con su siguiente película, *Morena Clara* (1936), con toques cómicos y algunos aspectos críticos; Imperio da el do de pecho, en una obra que conquistará a las dos Españas, la azul y la roja, ya que durante la Guerra Civil española fue gran éxito tanto en el bando nacional como en el republicano. Canciones como “Échale guindas al pavo”, “Falsa moneda”, “El día que nací yo”, acompañan el repertorio de esta película, la cual tuvo tanto éxito que cuando se proyectaba en los cines, el público jaleaba las canciones, aplaudía e incluso en ocasiones se solicitaba que se retomase el rollo y volvieran a repetirse las canciones ya escuchadas.

Con el estallido de la Guerra Civil española, Imperio Argentina marcha con su marido a Francia, con la intención de rodar un proyecto, que nunca se llevó a cabo: se trata de la opereta *La casta Susana*. En cambio, le ofrecen un contrato para La Habana; pero al poco de llegar reciben un telegrama de Alemania, allí se instalan y hacen dos nuevas películas juntos, *Carmen la de Triana* (1938) y *La canción de Aixa* (1939). En estas fechas de 1939, podemos decir que la relación

entre estas dos lumbreras ha llegado a su cenit. En 1939 se separan tanto artística como sentimentalmente, y aunque vuelvan a unirse para hacer *La cigarra* (1948), ya no volvieron a conseguir tan buenos frutos ²⁵⁶.

²⁵⁶ Cfr. Sánchez Vidal, Agustín: *Florián Rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1991.

Capítulo VI. CINE Y FOLCLORE

1. La españolada.

1.1. Origen del concepto.

El Diccionario de la Real Academia Española define la *españolada* como acción, espectáculo u obra literaria que exagera el carácter español.

El Romanticismo, movimiento literario que nace en Inglaterra y Alemania, supone para el hombre del siglo XIX una forma de vida que afecta tanto a lo artístico como a lo espiritual. El hombre romántico huye de los preceptos clásicos para abrazar la Edad Media; rechaza la razón para ensalzar la sensibilidad y la emoción. Busca lugares exóticos donde poder satisfacer sus necesidades de hombre romántico, y serán los países del sur de Europa, como Italia y España, donde encuentre su norte.

Pasada la Guerra de la Independencia, el anhelo del sur de los hombres de centro-Europa se dirigió hacia España, país por el que pasaron escritores como Merimée, Gautier, Dumas, el barón Taylor, Washington Irving y otros muchos.

En sus escritos, estos hombres resaltan en general lo español, al tiempo que hacen una crítica soterrada, cargada de ironía, a las costumbres populares. Estudian el folclore español con interés, se sienten seducidos por él; pero su afán hace más mal que bien al producirse una exageración del españolismo, cuya consecuencia más clara será una deformación de lo español, lo que más tarde se dio en llamar *españolada*. Este sentido falso de lo español empieza a interpretarse con las famosas cartas que publicó Merimée en la “Revue de París”, a raíz de su viaje por España en 1830. Estas cartas formaban una especie de tríptico, cuyas hojas pudieron titularse: la corrida de toros, el ajusticiado y los bandoleros. Tras éstas se desarrollará una falsa corriente de opinión mundial respecto a los españoles.

En Francia, un hecho dará un gran impulso a la *españolada*: el matrimonio de Eugenia de Montijo y Napoleón III en 1853. Pero además, en Inglaterra, la burguesía confunde la parte con el todo, de tal manera que los acontecimientos y signos pintorescos que reciben de Andalucía se lo atribuyen a España entera.

Las diferentes artes que se desarrollan en el siglo XIX se ven influenciadas por tales convencionalismos, especialmente el teatro, donde se narra la vida de bandoleros, gitanas o bailaoras, basados en datos poco creíbles y mal situados históricamente, tomados muchas veces de leyendas populares trastocadas en busca de mayor espectáculo.

El cine, para el que el teatro será una de sus primeras fuentes donde beber, estará dispuesto a participar en la divulgación de la *españolada*, que más tarde algunos historiadores considerarán como un género aparte, muy particular y muy nuestro.

“... bastantes creen que pedir cine español es tanto como solicitar confección de la “españolada” sin limitación alguna. Y al decir “españolada” caen en otro nuevo error, pues suponen que ésta es todo aquello que muestra los ambientes de fuerte pintoresquismo, tales como los toros, los gitanos y las fiestas andaluzas. Y no es eso... “españolada” puede ser y es únicamente presentar tipos, cuadros y escenas falsos, que no respondan a la realidad, y cuya vida estrepitosa y trágica de los toreros y el alma del pueblo andaluz, derrochando luz y alegría, no es “españolada”, es pura y auténticamente España en su aspecto colorista...”²⁵⁷.

1.2. Como se extiende.

Serán los extranjeros los que hagan de la *españolada* un género; pero también es verdad que son los españoles los encargados de propagarla, al ofrecerle al extranjero aquello que busca, que le es ajeno pero que al mismo tiempo le atrae. Le atrae tanto que toma de base las *españoladas* realizadas por los españoles para hacer su propia versión de lo español.

“...El nacimiento de la españolada en nuestra cinematografía debe coincidir con los orígenes de ésta. Los mismos films de los Lumière rodados en la Sevilla de 1896 constituyen el mejor boceto francés para un futuro género español. Y, de inmediato, títulos como Soleares (1898) o La malagueña y El torero (1903) inician tempranamente una modalidad que devengará películas de este corte en las décadas siguientes: Los siete niños de Écija (1911-1912), Sangre y arena (1916), Los arlequines de seda

²⁵⁷ Gubern, Roman: *El cine sonoro de la II República*. Barcelona: Lumen, 1977. Pág.145.

y oro (1919), La verbena de la paloma (1921), La Española (1922), Carceleras (1923),... Diego Corrientes (1924), Currito de la Cruz (1925), Una extraña aventura de Luis Candelas (1926), El dos de Mayo (1927), Agustina de Aragón (1928), etc...Será en la etapa republicana cuando más paradigmáticos ejemplares puedan encontrarse vinculables a la *españolada*... en torno al periodo de la II República, el término adquiere su máxima utilización en el argot profesional y en cierta literatura periodística como consecuencia de una producción donde predomina esta modalidad; aunque, para algún investigador, no resulte demasiado riguroso hablar de la *españolada* como género cinematográfico, la llegada del sonoro y su definitiva implantación industrial comportará una nueva valoración de nuestro star-system, desde ahora visible y audible a un tiempo, con tan previsibles como insuperados éxitos de taquilla y, en algunos casos, de crítica... ”²⁵⁸.

Sea con mezclas de folclores hechas por los españoles o por los extranjeros, la *españolada* es aclamada por el público, aplaudida por doquier y aunque en España se produzcan el mayor número de películas, Hollywood marcará la pauta.

Cuando Hollywood decide hacer una *españolada*, riza aún más el rizo, si se puede, al identificar el concepto de lo latino-americano (que geográficamente tiene más cerca) con el de latino-europeo. Como resultado, formará un cóctel entre el folclore español y el folclore latinoamericano.

1.3. ¿Quién la aplaude?

La crítica por otro lado se encuentra dividida encontramos los que la aclaman incondicionalmente, aquellos que la aplauden pero que desean sea revisada para ensalzarla aún más y los que la rechazan denodadamente. Los primeros, que votarían por su producción a gran escala:

²⁵⁸ Utrera, Rafael: “*Españoladas y españolados: Dignidad e indignidad en la filmografía de un género*”, en *Un siglo de cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998. 2ª edic. Pág. 236.

“...urge hacer una revisión cinematográfica de la españolada ...debemos realizar la contra españolada. Elegir el tópico más desacreditado, y ennoblecerlo haciendolo arte...”²⁵⁹.

Por su parte, Germán Gómez de la Mata afirma:

“Nunca hemos comprendido la indignación que causa a algunos españoles ese producto de manufactura extranjera que se ha dado en llamar españolada. ¿Por qué tamaña indignación?. La españolada pretende mostrar a otros países lo que no poseen, lo que anhelan quizá, y no supone, ni por asomo, menosprecio;... Claro que, a ratos, tal vez nos presente como un pueblo atrasado, desde cierto punto de vista, si se conceptúa atraso la constancia de usos y costumbres tradicionales; pero hay pueblos que echan de menos estos usos y costumbres, de los cuales estarían muy orgullosos si pudiesen ostentarlos, y no se juzgarían atrasados por ello. En fin, dígase lo que se diga, la españolada, salvo malévolas excepciones, no comporta ofensa alguna para España, sino, antes bien, una manifestación de simpatía. La célebre novela “Carmen”, creación de un excelentísimo literato francés, no nos ha hecho el menor daño y sí un “reclamo” conveniente... ¿No resulta esto preferible a que se nos ignore por no tener precisamente “cosas”?. Sin duda hay en la españolada muchas exageraciones, y gracias a ellas se ha fijado a menudo la atención general en nosotros. ¡Benditas exageraciones!...”²⁶⁰.

Otra de las opiniones puede ser la de Francisco Casares:

“...una de las grandes conquistas que el celuloide puede realizar (y que ya afronta dignamente) es la del folclore de los pueblos. España, en su unidad moral y física, posee la maravillosa riqueza de sus fracciones regionales, con el traje, la copla, el refrán, los modismos populares, los hábitos, la música, el lenguaje, que es, a la vez, uno y vario.... Cualquiera de las regiones españolas ofrece material sugestivo... que no proporcionan solamente diversión o entretenimiento, sino que amplían la

²⁵⁹ Del Amo, Antonio: “Origen de la españolada y aplicación cinematográfica”. “Imágenes”, nº 21; 21-1-47.

²⁶⁰ Gómez de la Mata, Germán. “Cámara”, 1945.

cultura de las gentes... Para la ciencia, para el arte, para la historia, para el estudio del folclore, el cine es el gran instrumento...”²⁶¹.

Debido al gran interés que despierta la *españolada* en los críticos, sale a debate la dicotomía *españolada*-español. Algunos opinan que el concepto *españolada* es un error y que hay que retomar de ésta sus temas populares y hacer con ellos un cine realmente español; porque la *españolada* no debe ser rechazada sino considerada como parte de España. Uno de los más férreos seguidores de la *españolada* será Florián Rey, quien señala:

*“...si queremos mantener nuestras películas en el mercado extranjero no hay otra receta posible que volver a un tipo de películas de ambiente español, sin miedo a utilizar el costumbrismo y el folclore. Ya se vio el éxito de Carmen la de Triana... ahora se sufre el fracaso de esta nueva tendencia de hacer películas frívolas de corte norteamericano. Nosotros no somos norteamericanos, ni contamos con todos esos recursos que posee la cinematografía yanqui. Convencido de esto y de que un español no puede hacer españoladas aunque se lo proponga, estoy decidido por la película de asunto genuinamente español...”*²⁶².

1.4 ¿Quién la critica?

Los políticos de los diferentes países productores de cine se sienten tentados por el poder de éste a la hora de dar a conocer el país de donde proviene. ¿Qué imagen se exporta de su país de origen?. Al término de la contienda civil española el gobierno lanzó alegatos contra la *españolada*, mostrando ser un enemigo de ésta -aunque esto viene de atrás: ya en los tiempos de la dictadura de Primo de Rivera encontramos la aptitud negativa del gobierno ante la *españolada*-

“... una interpretación especialmente interesante surgió en el momento en que se empezó a insinuar la duda de que una españolada pudiera ser juzgada positivamente. Un artículo aparecido en ‘La Pantalla’, la primera revista cinematográfica española, el 3 de julio de 1928 plantea el

²⁶¹ Casares, Francisco. “Primer Plano”, 11-6-44.

²⁶² Rey, Florián. “Primer Plano”, nº 204; 10-9-44.

problema en esos términos. Es, como no, un comentario del corresponsal en París, y se titula Españoladas. Cada día está más de moda España en la pantalla....”²⁶³.

A los gobiernos se le suman una gran cantidad de críticos de cine que consideran la *españolada* un retroceso y sobre todo un freno para el mejor desarrollo del séptimo arte. Durante la década de los cuarenta son muchos los que la rechazan.

*“... los que forjaron el signo claudicante de aquel cine de españolada... (a la sombra de un efectivo progreso de nuestra cinematografía con mejores medios a su alcance, con alicientes crematísticos que el viejo cine malo no conoció) ... no toleraremos la vuelta de los gitanos porque son invención más exógena que propia y ya nos han llenado bastante de ridículo y de confusión... alerta, pues, quien crea que a estas alturas es posible volver a aquello, volver a las sangrientas y aparatosas españoladas...”*²⁶⁴.

*“... el cambio operado en las ideas pide, pues, un cambio radical en todos aquellos medios de expresión que, como el cine, reflejan el espíritu de una época; la renovación del cine español es, por consiguiente, una exigencia histórica; sólo en esta fidelidad a nuestro auténtico ser encontrará el cine español el camino ancho y soleado por donde salir de su encajamiento...”*²⁶⁵.

La crítica que rechaza la *españolada* lo hace principalmente por considerarla el freno del pleno desarrollo del cine español. Después de la contienda española existen muchos factores de muy distinta índole que impiden que el cine se haga mayor; que una industria cinematográfica aparezca en el horizonte del cine resulta muy complicado y todos estos visionarios no desean que la *españolada* sea otro motivo más. Es decir, que esa industria no busque su estabilidad en algo tan trasnochado como es la *españolada*.

²⁶³ Utrera, Rafael: art. cit. pág. 141.

²⁶⁴ “Alerta contra la españolada”. “Primer Plano”, nº 137; 30-5-43.

²⁶⁵ “Pensamiento y cine españoles”. “Primer Plano”, nº 28; 27-4-41.

“... la españolada ha sido en nuestro cine un mal tristemente endémico... ya que era la equívoca deformación de nuestro modo de ser y de sentir... nosotros debemos hacer cine español con cada provincia, huyendo del regionalismo y el acantonamiento, pero sin ofrecer a España y al Mundo un ejemplo metamorfoseado del sedimento social que inspira nuestro camino, de estéticas expresiones...”²⁶⁶.

“... ¿Es necesario para definir la nacionalidad de un arte impregnarlo exclusivamente de su sabor indígena? Algún tiempo los directores del cinema español así lo creyeron y comenzaron a impresionar sobre la gelatina escenas que reflejaban exclusivamente el aspecto folclórico de nuestra raza... a nadie podía hacerse responsable de tal desatino más que a los directores del cine español. Esta españolada nadie la ha cultivado más amorosamente que los mismos españoles...”²⁶⁷.

2. Concepto del folclore.

2.1. La copla, nacimiento y desarrollo.

El diccionario de la Real Academia de la Lengua define el folclore como *el conjunto de creencias, costumbres, artesanías, etc., tradicionales de un pueblo.*

Antes de definir la copla habría que distinguir diferentes géneros que, si no nacieron paralelamente en el tiempo, sí se ha tendido a confundirlos como si fuesen una misma cosa. Por lo pronto, cronológicamente podemos distinguir, sin género de dudas, entre la tonadilla y la copla.

Tonadillas eran aquellas cancioncillas que se interpretaban en los espectáculos teatrales de los siglos XVIII y XIX, y comenzaron a interpretarse con un coro de cuatro voces, como complemento de la historia principal, en los prólogos de una comedia. Éstas fueron tomando cada vez más importancia de tal modo que también se interpretaban en los entreactos. Las mujeres que interpretaban estas cancioncillas eran las tonadilleras. La tonadilla fue evolucionando hasta convertirse en pieza escénica. La primera es “*Una mesonera y un arriero*” (1757), de Luis Misón. Más tarde aparece el género chico, una

²⁶⁶ Aguado, Victorio: “*Estilo de nuestro cine y estilos de españolada*”. “*Imágenes*”, nº 43; Enero 1949.

²⁶⁷ Walls, Antonio: “*Del cine español, folklore o historia*”. “*Cámara*”, nº 45; 15-11-44.

variante de la zarzuela. Los hermanos Alvarez Quintero desarrollan lo que se denominó el género ínfimo en el que lo más característico era lo picaresco de sus letras, por ejemplo “*La pulga*”, interpretada en una primera versión por Pilar Cohen en 1894. El éxito de este tipo de espectáculo será la causa de que más tarde sea incluido en las salas cinematográficas; al finalizar la película programada comenzaba un número que, con el tiempo, se denominará de variedades, con el objetivo de buscar más asiduidad del público a las salas de cine.

De Francia vino y se instaló en España llegando a un gran desarrollo, el cuplé, que acabó con la tonadilla. Y si en un principio las letras del cuplé serán traducciones del francés, muy rápidamente obtiene la nacionalidad hispana. Curiosamente, aún siendo desbancada la tonadilla por el cuplé, más tarde se utilizará el término de tonadillera para denominar a las folclóricas, aunque éstas nunca hayan interpretado una tonadilla, ya que la tonadilla desapareció a finales del siglo XIX.

Tanto en el cuplé como en la tonadilla cabía todo tipo de contenidos, aunque los temas pícaros serían los más aplaudidos. Éstos fueron evolucionando hasta tratar temas de doble sentido que las cupletistas cantaban con inocencia.

Raquel Meller, que había comenzado su carrera en el género ínfimo, se convirtió en intérprete de un cuplé romántico, que se interpretaba en los lugares de ambiente más selecto, como el de salones elegantes. Estos cuplés ya no eran “afrancesados”, ni picarescos; contenían sin pretenderlo la esencia de otro género posterior, el de la canción española.

En estas fechas, en que la tonadilla había desaparecido y el cuplé se dejaba mezclar y combinar con otras influencias musicales, hay que destacar especialmente a dos intérpretes por el hecho de encontrarse más cerca de la copla que del cuplé: nos referimos a Pastora Imperio y Amalia Molina, ambas interpretaban el género ínfimo que mezclaban con canciones a flamencadas, y que se convierten inevitablemente en la frontera entre un género y otro. La decadencia del cuplé fue a finales de los años veinte.

Con la llegada del siglo XX hará su aparición un nuevo género musical, la copla. La copla es un tipo de estrofa llamada también cuarteta asonada y que responde a la estructura métrica de cuatro versos octosílabos que riman en asonante los pares y quedan libres los impares.

La copla es andaluza, por nacimiento y naturaleza. Rafael Cansinos Assens, en el estudio pormenorizado que realiza sobre el tema, señala:

“... habría que estudiar la distinción entre la copla y el poema breve o el lied, en el que se opera la misma síntesis de un estado de alma o una experiencia psicológica, pues muchas estrofas de Sofo, por ejemplo, desgajadas del poema en que figuran, podrían ser puestas en coplas y cantadas por el pueblo, de igual modo... que con cantos populares, hábilmente unidos por un poeta, puede formarse toda una obra dramática dotada de la suma dignidad literaria... los señores Alvarez Quintero han construido dos obras dramáticas, Malvaloca y Cabrita que tira al monte, inspirándose en dos coplas populares que son al propio tiempo su premisa y su escollo...el poema, reducido a su elemento melódico y emotivo, despojado de toda elocuencia, como pedía Verlaine, queda convertido en la copla... La copla se identifica de tal modo con el poema ingenuo y breve que no cabe distinguirlos como no sea apelando al popular contraste, pues en su origen y esencia son la misma cosa. El alma andaluza, está tan definitivamente expresada en la copla, que se les imponen a los artistas más sutiles de ese pueblo de artistas...”²⁶⁸.

Como con otras manifestaciones artísticas, resulta a veces imposible marcar las fronteras de un género con otro, de ahí que para muchos críticos el famoso “Relicario” del maestro Padilla sea un tema que se encuentra en la misma frontera de los dos géneros. Este tema tendrá ya todos los ingredientes de la copla: argumento, ritmo de pasodoble y espíritu de un cuplé evolucionado en busca de altos vuelos. Otros críticos le suman a la copla para que sea tal, un toque andaluz, cercano al flamenco; aunque esto ya serían desviaciones que molestan a los puristas. Resumiendo, podríamos definir la copla como un género que trata de contar una historia con estructura clásica en tres actos.

Aparecerán otras circunstancias que ayudarán para que la copla obtenga la mayoría de edad:

²⁶⁸ Cansinos Assens, Rafael: *La copla andaluza*. Sevilla: E.A.U.S.A..

A) El nacimiento del cine sonoro conseguirá popularizar aún más a la copla. Por de pronto, las folclóricas serán las primeras elegidas para grabar su voz en el cine sonoro:

“... si el hardware radiofónico suministró la base técnica del cine sonoro, su software fue proporcionado por artistas del mundo de la canción, entre los que descollaron dos españolas que actuaban entonces en New York, Conchita Piquer y Raquel Meller...”²⁶⁹.

B) Y, por supuesto, la aparición de tres grandes artistas que anteriormente cantaban pasodobles y variedades -Estrellita Castro-, zambras y tangos -Imperio Argentina- y Concha Piquer -variedades-.

Con la llegada de la década de los treinta la suma de acontecimientos musicales dan un despegue hacia la definición de la copla. En 1931 tres acontecimientos dan el disparo de salida para que podamos comprender la copla tal y como hoy la entendemos:

La representación en Madrid de Estrellita Castro.

La contratación de Concha Piquer como complemento de una representación teatral.

El comienzo de una gira española de un cantaor, considerado por entonces flamenco, llamado Angelillo.

Además, es curioso cómo, en estas mismas fechas en las revistas españolas, empiezan a tomar predominio en el repertorio revisteril temas de carácter andaluz.

En estos primeros años de copla, en los que se confunde con el pasodoble y el flamenco, también aparecen voces de intelectuales que la distinguen y la dan a conocer con su reconocimiento y entusiasmo; voces que buscan en lo popular una exaltación de belleza y un nuevo camino para llegar a la obra artística.

En 1931 Encarnación López, “La Argentinita”, quiso dignificar el folclore español situándolo al mismo nivel del arte, presentando una colección de canciones populares:

²⁶⁹ AA.VV: *El paso del mudo al sonoro*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, D.L. 1993-1994.

“...importante fue la velada que tuvo lugar el día 7 de mayo en el teatro Español de Madrid con el tema genérico de la canción popular española y con tres participantes de lujo(Lorca, Alberti y La Argentinita)...”²⁷⁰.

“La Argentinita” es acompañada al piano por Federico García Lorca, y graban canciones como: “Zorongo gitano”, “Anda jaleo”, “Sevillanas del siglo XVIII”, “Los cuatro muleros”, “Romance de los mozos de Monleón” y “Las tres hojas”. Este hecho supondrá el trasladar la canción española popular a ambientes cultos.

Poco a poco los espectáculos de copla son más independientes del resto. Si comenzó acompañando a proyecciones de películas, siendo parte de un gran espectáculo de variedades, la copla, en adelante, tenderá a tener un espacio propio: los teatros, transformados con el fin de dedicar toda su riqueza al espectáculo único y exclusivo de la canción española.

Con la llegada de la contienda civil y el desmembramiento en dos del país, se produce tanto en un territorio como en el otro (aunque en la republicana con mayor auge al encontrarse la plana mayor de intérpretes de la copla en esta zona) una rehabilitación de la copla. Si las penas se soportan mejor con canciones, cuanto mayor variedad y consumo de éstas, más fácil será para el pueblo apagar su sed de alegría.

“...1938 es, al menos en Madrid, el primer año de plenitud, de abundancia en el mundo de la copla: tres locales se disputan a las figuras del género y lo hacen con profusión de nombres gloriosos, con gran variedad de espectáculos que cambian de reparto con cierta urgencia porque en esa época los montajes no eran complicados y no se hacía necesario mantener un espectáculo durante muchas semanas para poder amortizarlo. El teatro Calderón, el Variedades y la Zarzuela son los tres grandes centros de la copla a lo largo de 1938...”²⁷¹.

Tras la contienda se producen cambios y para la copla supondrá la necesidad de aires nuevos, regeneradores de este arte, que sólo aparecerán con el surgimiento de nuevas figuras como Juanita Reina, Pepe Blanco y Lola Flores. La

²⁷⁰ Pardo, José Ramón: *La copla, canción popular española*. Barcelona: Planeta de Agostini, 1991.

²⁷¹ Idem. Pág. 102.

revista ha tomado nuevos vuelos y vuelve a estar, como antes de la Guerra Civil, en primera fila arrastradora de públicos y relegadora de otros géneros a lugares más bajos del ranking de popularidad.

El género de la copla dará un vuelco cuando en 1942 se estrene en Madrid “Ropa tendida”, original de Quintero, León y Quiroga para Conchita Piquer. Y sólo pasarán unos años para que la copla se consolide; alrededor de 1943-44, la canción española ya ha desbancado a la revista y en sus filas se encuentran como antorchas que marcan el camino, Conchita Piquer, Estrellita Castro, Pastora Imperio y, en menor medida, Juanita Reina y Lola Flores.

2.2 El cine y el folclore.

A lo largo de su historia, el cine español, y en cada una de sus etapas tanto silente como sonora, ha estado marcado por los artistas que triunfaban en las tablas de los escenarios. Ha ido de la mano del teatro como un hermano menor que necesita consejos de su precedente. Tanto es así que todo aquello que triunfaba en el teatro se llevaba a las pantallas y lo que triunfaba era todo lo que adolecía de popular; como decía Larra “Pan y Toros”. Era un cine que no aporta nada por sí mismo, sino que recoge las migajas de los triunfos de otros y con ellas desea hacer otros triunfos. Las folclóricas, por tanto, serán fruto de esos segundos triunfos, que a ellas les beneficiará especialmente desde el punto de vista de la popularidad. Y esto es porque el cine, en este momento, funciona como lanzadera de futuras estrellas o en su caso la consolidación de las ya conocidas en el teatro. Es un cine en el que la técnica está por debajo del valor de la estrella. Las artistas, por el hecho de serlo, se las considera capaces de llenar la pantalla con su voz, con su presencia, sin tener en cuenta que las características del teatro se encuentran muy lejos de las propias del cine, el cual requiere un tratamiento escénico, con dirección de actores y el influjo de la cámara sobre estos. El desconocimiento de la naturaleza del cine hace que no se aprovechen correctamente sus particularidades. Así las folclóricas no son bien dirigidas, o mejor dicho, el director las deja actuar libremente y no aprovechará las cualidades interpretativas de la estrella.

Los primeros pasos de Estrellita Castro en la pantalla son debidos a que existía la costumbre de que los artistas populares de la canción rodaran cortometrajes basados en las historias de sus coplas.

Pero la folclórica que conseguirá mayor atracción por medio de la pantalla será Imperio Argentina, descubierta por el que después sería su esposo, Florián Rey. Demostrará estar capacitada para trabajar en cualquier medio; camaleónica, trabajará tanto en cine como en teatro paralelamente y su popularidad subirá más y más; a ello ayudarán costumbres como la de lanzar al exterior mediante altavoces las coplas como: “Bien se ve”, “El día que nació yo”, “Echalé guindas al pavo”, etc.

Esta ascensión imparable, acompañada tanto de actuaciones teatrales como de diferentes películas a cual más popular, llega a su cenit con *Morena Clara* (1936).

“...La película del año es, sin duda, Morena Clara, que llevaba una carrera imparable y sólo la guerra pudo detener. Demostración de su éxito fue que tras la suspensión absoluta de cines y otros espectáculos en Madrid, a finales de año se utilizará como recurso obligatorio para atraer público a los cines y así ofrecerles primero reportajes de tipo bélico para alzar la moral de la población, mientras Morena Clara era el cierre obligado de aquellas proyecciones. Y para demostrar que España seguía siendo tan sólo una, el 12 de diciembre Morena Clara era estrenada también en Sevilla, en el Salón Imperial, precediendo a la charla radiofónica del excelentísimo señor general, mientras en la sala Villalobos lo hacía La hija de Juan Simón y en el cine Florida Rosario, la cortijera, ambas de Angelillo, pese a estar el artista en el otro bando...”²⁷².

A mediados de los treinta, otro hecho que ayudará a consolidar la copla será la utilización por los folclóricos de una orquesta, dejando de lado el acompañamiento de la guitarra. Es Angelillo, un cantante de flamenco, el primero en atreverse a cantar con orquesta; pero inmediatamente después le seguirán muchos, como Pepe Marchena, Concha Piquer, Estrellita Castro y, por supuesto, Imperio Argentina, que consiguió saltar de los escenarios a las salas de proyección

²⁷² Idem, pág. 112.

convirtiéndose en una de las figuras más sólidas de la copla. Claro que, para la mayoría de los críticos e historiadores, Estrellita Castro está considerada como la intérprete que dio el paso para que el cuplé dejase de serlo y naciese la copla. Ella fue buscando sus temas propios hasta que dio con el género musical de la copla. Por lo que también consideran la primera grabación de “Mi Jaca”, realizada en 1931, como el primer paso de lo que conocemos como la copla.

A este respecto comenta Francisco Rabal:

“... recuerdo que de camino paramos junto al cine Tetuán, que no sé si existe todavía. En la puerta había un altavoz y sonaba a todo volumen la canción aquella de Jaca: mi jaca, galopa y corta el viento...”²⁷³.

En esta década de los treinta se deja sentir la influencia anglosajona, y nos llegan estilos musicales de diversa índole como son los llamados “ritmos negros”, de la mano de Josephine Baker con la que, en sus primeras actuaciones, Europa quedó conmocionada y al tiempo rendida a sus pies; o el charlestón, que supuso una moda pasajera, aunque mientras duró fue una verdadera fiebre enfrentada a otros ritmos, los latinos, procedentes de Argentina como el tango, o negros como el jazz -aunque estos últimos tan sólo son seguidos por una élite muy concreta-, harán furor en una juventud de un status más acomodado. En sus recuerdos, una vez más Francisco Rabal relata: *“... se bailaba el tango, el pasodoble, el fox-trot, el boogie-boogie...”²⁷⁴.*

Frente a estos ritmos, la producción propia luchaba por mantener su liderazgo: los espectáculos de *varietés* seguían de moda y se programaban tanto como fin de fiesta o como espectáculo único.

2.3. El interés de lo folclórico fuera de nuestras fronteras.

Nuestras folclóricas, en seguida de consolidar su éxito en tierras españolas, suelen marcharse a Hispanoamérica donde frecuentemente tienen tantos triunfos como en España. Este será uno de los principales motivos por el que muy pronto las películas más exportables son la del género musical español, las folclóricas.

²⁷³ Rabal, Paco: *Si yo te contara*. Madrid: El País; Aguilar, 1994.

²⁷⁴ Idem, pág. 113.

Durante la década de los cuarenta, debido principalmente a la autarquía impuesta por el poder, apenas se exportarán películas, ni folclóricas ni de otro tipo. Tan sólo tímidamente algunas a Argentina. Será a finales de la década y principalmente en los cincuenta cuando empiecen a abrirse los mercados para el cine español. Y las folclóricas serán las de mayor éxito, y todo ello gracias a varios factores que exceden al cometido de esta investigación, aunque se puede destacar, principalmente, a la intervención de un destacado productor: Cesáreo González.

*“Cesáreo confirmó, desde el primer día, que su vocación era eminentemente comercial. Quizá esta postura se manifestara, de una manera más palpable, a partir de los cincuenta, década en que abre con mayor tesón el mercado latinoamericano para sus películas, iniciando una política de coproducción muy activa... Promueve un cine folclórico arropado en los nombres de Lola Flores, Paquita Rico y Carmen Sevilla, a quienes empareja con ídolos mexicanos: Miguel Aceves Mejía, Pedro Infante, Antonio Aguilar y el mismo Agustín Lara, o asimilados por aquella cinematografía como Jorge Mistral, en películas que se encarga de promocionar con giras continentales donde participan muy activamente sus protagonistas...”*²⁷⁵.

*“... Lo que hicieron algunos de nuestros cineastas fue explotar y exportar esa falsa imagen de nuestra tierra, idealizando el arquetipo de Carmen, la trianera... parte importante en este cinecidio la tuvo el inquieto vigués Cesáreo González...”*²⁷⁶.

²⁷⁵ García Fernández, Emilio: “Cesáreo González”, en Borau, José Luis (Dir.): *Diccionario del cine español*. Madrid: SGAE, Alianza Editorial, Fundación Autor, 1998. Pág. 423. Cfr. del mismo autor: “Aproximación a la obra de Cesáreo González, productor cinematográfico”, en AA.VV.: *Hora actual del cine de las autonomías del Estado español*. San Sebastián: Filmoteca Vasca/A.E.H.C. 1990. Págs. 287 y ss.

²⁷⁶ Pineda Novo, Daniel: *Las folclóricas y el cine*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano/Productora Andaluza de Programas, 1991.

3. Artistas, cómicas y estrellas.

3.1 Definición de estos tres conceptos.

El diccionario de la Real Academia de la Lengua define a la estrella como *“persona que sobresale extraordinariamente en su profesión. Se usa especialmente hablando de artistas de cine”*. Y a la artista como *persona que actúa profesionalmente en un espectáculo teatral, cinematográfico, circense, etc. interpretando ante el público*. Sobre la cómica recoge: *“Aplícase al actor que representa papeles jocosos. El que anda representando en poblaciones pequeñas”*.

“... a comienzos de su carrera, Pastora Imperio actuó en una función a beneficio de la Asociación de la Prensa, en Madrid, en donde la gran dama de teatro, doña María Guerrero, recitó unas escenas de ‘El alcázar de las perlas’. Pastora bailó, apasionadamente, unas bulerías. Al concluir la función, doña María Guerrero felicitó a Pastora. Y ésta le respondió:
*- Sí, sí, muchas gracias, pero usted, lo que ha hecho ha sido muy tranquilito, sin esforzarse casi, pero míreme usted a mí, que estoy bañada en sudor. Ustedes los cómicos tienen que convencerse de una vez de esto que voy a decirle: las que trabajamos de verdad somos las artistas ...”*²⁷⁷.

Con esta queja, Pastora Imperio nos abre el camino de los diferentes conceptos que existen en ese momento concreto en el mundo del espectáculo y que finalmente quedarán unidos en uno, para dar a conocer un concepto global denominado estrella. Antes de que el cine aparezca como aglutinante de actrices, cómicas, cantantes, artistas, intérpretes, etc., estos conceptos aparecen bien diferenciados, de tal modo que existen diversas escalas para valorar las distintas profesiones dando lugar a categorías muy definidas.

Por un lado tenemos a la intérprete, actriz y cómica que es la que trabaja en el teatro representando papeles dramáticos o cómicos dependiendo del carácter de la obra. Esta mujer suele ser valorada, perteneciendo así a la categoría más alta, dentro del mundo del espectáculo. Motivo de ello es que el teatro está considerado desde siglos como un noble arte. Aunque también dentro de él se

²⁷⁷ Pardo, José Ramón: op. cit. Pág.88.

establecen distintas clases: por ejemplo, siempre fue considerado de mayor nivel escénico, por tanto se valoraba más, un papel dramático que uno cómico. Por otro, está la artista que suele cantar y bailar en lugares de menor categoría, ya que suelen ser teatros de segundo orden o locales donde se representan variedades (lo que en otros lugares se consideró el cabaret).

Si bien las mujeres que interpretan la copla vienen de otros estilos (proviene de las *varietés*: Concha Piquer trajo a España en 1927 el estilo americano, con divertidas imitaciones de Al Jolson y Eddie Cantor; Imperio Argentina lo mismo interpretaba una zambra que un tango, una tonadilla que una estampa andaluza; Estrellita cantaba pasodobles y estampas andaluzas; dejarán estos estilos y se pasarán a la copla), todas ellas quedan englobadas en un nuevo concepto: folclórica (artista que interpreta, tanto con el canto como con el baile, el estilo de la copla; el cual tiene unas fuertes raíces populares o folclóricas).

El cine, además de arte aglutinador, selecciona otros materiales para enriquecerse. Como arte de masas busca aquello que atrae a las masas, y si éstas aplauden en los teatros a actrices como María Guerrero, el cine la tomará para sí. En el caso de las folclóricas sucede lo mismo, pues el cine las conquista para hacer de ellas un producto nuevo, muy cinematográfico. Este nuevo concepto que nace con el cine -y que a finales del siglo XX se extiende en otros campos como el deporte, la moda, publicidad, música rock, etc.-, es el de estrella, que nace como política de los grandes Estudios de producción en Hollywood, consistente en dirigir toda la película en torno a la actriz de turno, una actriz que está más cerca de lo divino que de lo humano.

En el cine español, a imitación del americano, se plantea también el sistema de estrellas como modo de atraer mayor número de espectadores hacia las salas de cine. Pero este sistema además de tener muchos alicientes conlleva no pocas cargas, porque tanto es capaz de crear una industria de las más poderosas de todo el mundo como de consolidar un sistema devorador de estrellas, que las crea casi a la misma velocidad que las destruye. No todas las actrices podrán ser elegidas como estrellas, y mucho menos las folclóricas, aunque sean aclamadas en olor de multitudes en los escenarios teatrales. Sólo unas cuantas serán las elegidas.

3.2. Imperio Argentina, modelo de estrella.

En 1927, Florián Rey buscaba una intérprete para una película que tenía en ese momento en proyecto; se centraba en la adaptación de la novela de Armando Palacio Valdés, “La hermana San Sulpicio”. Acudió Florián al teatro Romea donde descubrió a Imperio Argentina. Ya en ese primer encuentro le propuso que se sometiera a unas pruebas de fotogenia. Los resultados de éstas serán muy positivos, por lo que Florián corre presto a contratarla como protagonista. Será contratada por veintiséis mil pesetas, uno de los sueldos más elevados de la época -con lo que demuestra Florián la importancia que tiene para él la interprete, la que será la futura estrella-.

Las emigraciones que se producen con la llegada del cine sonoro hacia otros estudios europeos, como es el caso de los parisinos Joinville, también afectarán a Imperio, que se traslada fuera de nuestras fronteras, lo que le permitirá darse a conocer en otros mercados. Este hecho no significará el olvido por parte de su público ya que, muy al contrario, la seguirá aclamando en las salas en todos y cada uno de sus estrenos cinematográficos. Lógicamente su distanciamiento físico de España supondrá que su popularidad sea menor, pero no es lo suficiente para que su público no la tenga presente y sea aclamada como una gran estrella.

Dejando al lado a Celia Gámez -la indudable gran estrella de la época como reina de la revista-, es Imperio Argentina la que llena toda esta etapa con su personalidad, tanto como actriz cinematográfica y como cantante. Se estrena *El novio de mamá* (1933), la primera película sonora producida en los nuevos estudios levantados en Aranjuez por ECESA; también se estrenaba ese año la versión sonora de *La hermana San Sulpicio* (1934). En este momento su fama y popularidad llegaba a cotas muy altas, como no se había conocido nunca, ya que Imperio Argentina era un producto que se extendía por diversos medios: su rostro es parte de las pantallas cinematográficas, su voz y sus canciones vibran en las gargantas de las muchachas que escuchan la radio con su cantar durante todo el día. La presencia de Imperio Argentina no distingue clases sociales, no sólo llega a lo popular, se encuentra en todos los ambientes.

Celia Gámez puede ser la reina de la revista, Estrellita Castro la iniciadora de la copla con “Mi jaca”, Concha Piquer la más digna intérprete de la copla, pero Imperio Argentina es la estrella por antonomasia; y es que sus canciones son inimitables y su manera de interpretarlas excepcional. Aunque lo más singular en

su caso es que la cámara la quiere y por consiguiente el público la adora. Su evolución como artista está más cerca que ninguna de las anteriores a las carreras realizadas por las estrellas de Hollywood, y es que Imperio Argentina donde más brilla es en el firmamento de plata.

Si el cine busca para sí todo aquello que pueda ser aplaudido por el público, lógicamente en España se volcará hacia aquellas artistas de espectáculos que atraen a las masas y, de todas las que prueban fortuna en el cine, será Imperio Argentina la que dé más la talla.

Será una estrella casi por sí misma, ya que, al contrario de las estrellas de Hollywood, no tiene un estudio que la arrope, que le aconseje sobre cómo debe estar ante una cámara, su vestuario, maquillaje, dirección de actores, etc. Tan sólo con la ayuda del director, Florián Rey, que supo muy bien captar el embrujo de Imperio Argentina, y sus dotes ya demostradas de gran estrella.

En una entrevista realizada en TVE, Imperio Argentina narra como sus cuñadas, aragonesas de cuna, habían servido de asesoras de imagen para la película *Nobleza Baturra* (1935). Ellas mismas le ayudaron a aprender el acento mañico.

4. Las folclóricas antes de los años cuarenta.

4.1 Cine folclórico del momento.

¿Hubo folclóricas antes de la década de los cuarenta? Muchos basándose en un error, piensan que las folclóricas y el llamado estilo español nace en el régimen de Franco y que será fomentado por éste. Como decimos, parten de craso error. Este estilo nace en la década de los treinta con el impulso que le dan ciertos intérpretes a la copla.

Angelillo es presentado en anuncios y reseñas como cantaor flamenco, aunque fue el primero en desnaturalizar la pureza de ese cante, añadirle recitados más o menos dramáticos y servir así de puente para lo que poco más tarde harían Pepe Marchena y Pepe Pinto, que también figuran entre los primeros y los más populares de ese género híbrido.

Cuando se estrena “Mi jaca” ocurre algo parecido; es totalmente ignorado por los críticos de aquellos años. En ella todavía se mezclan los géneros o los

conceptos del flamenco y de la copla, porque nadie es consciente de que está naciendo una nueva forma de expresión.

El niño de Marchena y Angelillo son dos de los grandes responsables del salto del flamenco a la copla, igual que de Estrellita Castro a Conchita Piquer se puede decir que hicieron pasar el mundo del cuplé y las variedades a la copla española. Como ya hemos comentado Angelillo será el primero que decida cantar su flamenco acompañado por una orquesta en lugar de por dos habituales guitarristas. Y Pepe Machena pondrá el flamenco al alcance de todos y con un gran éxito popular. Los puristas, en cambio, lo rechazan desde el primer momento sin entender que es otra concepción del flamenco tan digna como la que ellos apoyan. *La hija de Juan Simón* (1935) es la película de referencia para la copla andaluza. Su protagonista, el madrileño Angelillo, es uno de los precursores del nuevo arte.

Las primeras folclóricas que hacen cine son Tórtola Valencia, Raquel Meller o Pastora Imperio ²⁷⁸. La primera, dirigida por José María Codina, interpreta *Pacto de lágrimas* y *Pasionaria* (ambas de 1915). Pastora Imperio entró en el cine mudo con *La danza fatal* (1914), seguida por *Gitana cañí* (1917). Sin embargo el gran género por excelencia en estos momentos es el género chico, sobre todo a partir del gran éxito que supuso *La verbena de la paloma* (1921). A partir de este éxito, el cine español dirige sus esfuerzos a películas de las mismas características y, con el apoyo de rostros representativos que ya habían demostrado su valía en los escenarios teatrales, busca la aceptación popular.

Estas películas, en general, pecaban de falta de interés: sin ningún aliciente narrativo buscaban su mejor baza en sus intérpretes, como el mejor reclamo. Este es el caso de Raquel Meller en *Los arlequines de seda y oro* (1928), en la que sólo su presencia servirá para que la película se convierta en un gran éxito de público.

Conchita Piquer interviene por primera vez en el cine con la película *El negro que tenía el alma blanca* (1926), de Benito Perojo, con quien volverá a trabajar unos años más tarde en *La bodega* (1929).

Es con la consolidación del cine sonoro cuando aún toma mayor auge el cine folclórico, ya que lo más atractivo de él son las piezas musicales que el público canta y jalea al tiempo que ven la película.

²⁷⁸ Cfr. García Fernández, Emilio: *Historia ilustrada del cine español*. Barcelona-Madrid: Planeta, 1985. Págs. 25 y ss.

La década de los treinta y principios de los cuarenta es la etapa más fructífera de Estrellita Castro. Su primera película, *Rosario la cortijera* (1935), fue dirigida por León Artola. Hasta el comienzo de la Guerra Civil española todo su trabajo estará ligado a Benito Perojo, que quizás sea el director que mejor supo ver en ella a la artista.

La década de los treinta es también para Antoñita Colomé la más destacable, su popularidad va en aumento y su personalidad inconfundible da carácter a aquellas películas donde interviene.

4.2. Cine folclórico y público.

Lo que resulta interesante ver es el comportamiento del público ante este producto, ante la *españolada*. Este público quiere ver en la pantalla todo aquello con lo que se identifica, no le importa si es cine comercial, arte, *españolada* o *contraespañolada* y asiste a las salas casi con devoción. Por ejemplo, concretamente en los casos de *Nobleza Baturra* y *Morena Clara*, resulta que el público los aclama: la presencia de Imperio Argentina es determinante, siendo productos de calidad artística reconocible por parte de cualquier entendido o especialista de cine; pero con otros filmes de calidad menos probable, el público también se identificará y lo aclamará. En definitiva, nos encontramos ante un público poco exigente dentro de sus limitaciones; aún no se ha formado como público entendido que distinga la calidad técnica de los films. Lo que sí es cierto es que este público busca entretenimiento y distracción, y en eso es un verdadero entendido. El cine español fabrica lo que su público le pide: *españoladas*, mejores o peores, pero al fin y al cabo *españoladas*.

4.3 Cine folclórico y crítica.

Aunque la crítica española trataba despiadadamente al cine folclórico español -en muchos casos ignoraba a sus protagonistas-, Angelillo cosechó en tierras americanas éxitos sobresalientes, hasta el punto que se le llegó a comparar con las mayores figuras del espectáculo estadounidense como Bing Crosby o Nelson Eddy.

Desde su nacimiento, la copla ha sido maltratada por la crítica. Diferentes generaciones de críticos, pertenecientes a la intelectualidad, han rechazado la copla por lo que significa, por su carácter marcado y perfilado por lo popular. Todas las aclamaciones del público se convierten en sinsabor en manos de la crítica.

El motivo de esta actitud es, sin duda, la falta de objetividad. Es una crítica que sólo ve lo que desea ver. Esa venda que cubre sus ojos le impide apreciar el valor artístico de estos productos, que también lo tienen. Lo popular, por el hecho de serlo, no impide que sea también arte. El paso del tiempo pondrá las cosas en su sitio, la llegada de nuevas generaciones de críticos facilitará el reconocimiento de este tipo de cine.

4.4. Las folclóricas que hacen cine.

Si entendemos por folclóricas aquellas que se valen de la copla o música española, señalar cuál ha sido la primera nos llevaría a establecer una pugna entre Concha Piquer y Estrellita Castro, posiblemente. Pero si decidimos que es la que canta lo popular, en este caso sería Raquel Meller.

La primera actriz folclórica propiamente dicha y que dejó su impronta en nuestro cinema fue la divina e inimitable Raquel Meller, admirada por Alfonso XIII y amiga de Manuel Machado, Valle-Inclán o Romero de Torres, quien recorrió el mundo con sus famosos cuplés “El relicario” y “La violetera”.

La primera película de Raquel Meller es *Los arlequines de seda y oro* (1928) con toros y canciones de ambiente taurino. Ricardo Baños que la dirigía se enfrentó con un tema lleno de escollos, y se hizo cargo tanto de la dirección como de la cámara tomavistas. Confiaba únicamente en Raquel Meller, en el atractivo de su primera aparición en la pantalla española. Más tarde se le cambiaría de nombre a la película por el de *La gitana blanca* ²⁷⁹. En 1929, Raquel triunfaba plenamente en París, con el Maestro Guerrero, en la revista “París-Madrid”, donde interpretaba una serie de canciones escritas expresamente para ella. Raquel fue una gran actriz de teatro, con unas innatas condiciones dramáticas, como demostró

²⁷⁹ Nacida en Tarazona (Zaragoza) el 10 de marzo de 1888. Fallece en Barcelona el 26 de julio de 1962. Entre sus película se encuentran *La rosa de Flandes* (1923), *La tierra prometida* (1924), *La ronda de noche* (1925), *Nocturno* y *Carmen* (1926), *La venenosa* (1928), *Flor de mal* (1929) y dos versiones de *Violetas imperiales* (1923 y 1932).

en el Olympia de París, interpretando “La violetera” y “El relicario”, hasta tal punto que la excepcional María Guerrero dijo de ella: “*Qué gran actriz se ha perdido con esta moda del cuplé en España...*”²⁸⁰. Raquel triunfó en el teatro Sarah Bernhardt; la obra se mantuvo durante seis meses.

Eterna rival de “la sublime”, como llamaban los franceses a Raquel Meller, fue otra mujer genial, Pastora Imperio. Estrella de primera magnitud que electrizaba al público en el café de novedades. Pastora fue la más pura esencia del arte gitano, bien con bata de cola, bien con traje de volantes. Para ella compusieron E. Montesinos y el maestro sevillano Font y de Anta el original pasodoble “La nieta de Carmen” que ella bordaba. Y Falla creó para ella “El amor brujo”. En la película *María de la O* (1936), Pastora recita y baila genialmente.

Con menos presencia que las anteriores en el cine, encontramos a Trini Ramos quien rueda una sola película, *Tango de Broadway* (1934), al lado de Gardel, y Custodia Romero, la venus de bronce, que se inicia en el cine con *La medalla del torero* (1924), interviniendo también en *Isabel de Solís, Reina de Granada* y en *Fermín Galán* (ambas de 1931), con una aportación que, en su caso, no pasó de discreto.

Sin embargo, la auténtica pionera de nuestro cine internacional fue la admirada y entrañable Imperio Argentina, que despejó el camino del cine español allende sus fronteras, gracias a su arte popular, su buen hacer y su innegable simpatía, a más de su maestría como intérprete de canciones y bailes regionales.

El primer éxito cinematográfico de Imperio Argentina no supuso el abandono del mundo del teatro. Imperio siguió siendo la estrella de sus propios espectáculos de variedades. En estos espectáculos continuaba aplicando su fórmula de siempre: en su repertorio alternaba, entre otros, tangos argentinos, tonadillas andaluzas y ritmos cubanos. Imperio era una artista polifacética y siempre se mostraba muy simpática ante el público, con una perenne sonrisa. Su figura, más bien menuda, se agigantaba cuando salía a actuar.

Aquella muchacha que se iniciaba en el mundo de las *varietés*, se encuentra hacia mediados de la década de los treinta en su momento de mayor brillantez, más cerca ya de la leyenda que de la simple aceptación popular. Y el hecho vendrá a significarse más cuando interpreta *Nobleza Baturra* y *Morena*

²⁸⁰ Pineda Novo, Daniel: op. cit. Pág. 112.

Clara; en efecto, ponen de relieve la gran capacidad interpretativa de Imperio Argentina que logra, en unos personajes hechos a su perfecta medida, dar su afortunado sentido de la comedia, lleno de intención y simpatía, así como su buen hacer como cantante folclórica. Lo cierto es que con *Morena Clara* supo cautivar profundamente a la inmensa mayoría de los espectadores, sin distinción alguna, y esa fue una de las poderosas razones del enorme éxito de la película, que permaneció en cartel durante todo el período bélico, e incluso después de concluido éste.

Paralelamente a Imperio Argentina, sigue en la cronología fílmica la estrella sevillana Estrellita Castro. Tras su retorno triunfal de América, habiendo ganado toda una fortuna -especialmente en Buenos Aires-, se presenta un corto titulado *Patio andaluz* (1933). Pero se puede decir que realmente se da a conocer en el cine en *Rosario la cortijera*, en la que cobra 2.000 pesetas. Estrellita durante la Guerra Civil fue a Alemania, en donde rueda con Perojo *El barbero de Sevilla* (1938), por la que cobró ciento setenta y cinco mil pts. Después *Suspiros de España* (1938) y *Mariquilla Terremoto* (1938). La popularidad de Estrellita se extendió rápidamente por Alemania al aparecer su alegre y amable rostro en diversas revistas de espectáculos, hasta el punto de que el propio Hitler quiso conocerla a través de Benito Perojo. Luego va a Italia donde rueda la muy interesante *Los hijos de la noche* (1939).

Otra de las más populares tonadilleras de todos los tiempos, que también fue captada para el cine y de cuya fama aprovechó éste gracias a sus éxitos en los escenarios teatrales, fue la irrepetible Conchita Piquer; llenó los teatros y grabó y vendió más discos que nadie en su época. Las letras de sus canciones tenían mucha mayor calidad y más sensibilidad de lo acostumbrado; más que cantante sabía decir una canción y expresarla con dramatismo y sencillez, por lo que el cine de los años veinte supo captar su gran figura (su dominio del escenario) y llevarla a la pantalla, aunque su gran categoría teatral no tuvo el adecuada traslación a la pantalla. Las películas de Concha Piquer fueron del mismo tono de las de su época, melodramáticas y folclóricas; pero lo más esencial era que la gente iba ver a su estrella, fundamentalmente a escuchar sus canciones y a embriagarse de sus mensajes. Concha Piquer, en sus escasas intervenciones cinematográficas, está más cerca del tipo de Imperio Argentina que de aquel prefabricado cliché de la típica Carmen de Merimée.

También del rotundo éxito obtenido en el teatro llevó al cine la cancionista Gracia de Triana. Su voz se escucha en *Malvaloca* (1942), *Escuadrilla* (1941), *El frente de los suspiros* (1942) y alguna más.

Antoñita Colomé interviene en *Los últimos días de Pompello* (1932) y *El hombre que se reía del amor* (1933), logrando su gran oportunidad -que sería su plena revelación-, en *El negro que tenía el alma blanca* (1934). Tras este triunfo mundial hizo Antoñita numerosas películas, la mayoría de escaso interés artístico, aunque cimentaron su popularidad en España y en América. Los críticos del momento la consideraron actriz dinámica y graciosa. Más tarde, en *El bailarín y el trabajador* (1936), Antoñita Colomé confirmó sus dotes de auténtica estrella del cine español, actividad que abandonará hasta terminada la Guerra Civil.

Además de las cantoras también fueron atraídas por el cine las bailaoras, como el caso de Carmen Amaya, que en su momento rompe moldes. Claro que en España será reconocida en la década siguiente, en los cuarenta, cuando ya ha dejado sobrada muestra de su buen hacer en Estados Unidos, en donde la prensa de la época se hace eco de su actividad, resaltando su arte, su saber estar ante las cámaras y, sobre todo, se destacando un arte inconfundible y único, con el temor por parte de algunos críticos de que no se entienda en otras latitudes:

*“...Otra artista española triunfa hoy en los Estados Unidos. Y el éxito es tal, que los norteamericanos... deciden llevar al cine el arte inimitable de Carmen Amaya...pero no será Carmen Amaya quien plasmará sus danzas en imágenes, sino que la celebrada artista española ha dado unas lecciones de su arte a Joan Leslie, la estrella que ha sido designada como protagonista de una película flamenca, Zambra gitana...”*²⁸¹.

“... la nota de mayor relieve de esta película la constituye...la actuación de Carmen Amaya. Tan sólo interviene dos veces ante la cámara, pero son suficientes para que admiremos sus extraordinarias cualidades artísticas y para que comprendamos el porqué de esa aureola de fama y de gloria que la rodea en Norteamérica, donde es tan difícil triunfar. Carmen Amaya es una excelente intérprete del arte gitano, una bailarina extraordinaria que

²⁸¹ “Carmen Amaya, una gran bailarina que triunfa”. “Cámara”, n° 39; 15-8-44.

tiene la virtud de sentir el baile cuando lo ejecuta, y de hacerlo sentir a los que la contemplan... ”²⁸².

“...gran bailarina, gran artista, reina gitana con todos los duendes maravillosos de la danza en el alma, Carmen Amaya, está otra vez entre nosotros. Durante doce años sus pies de bailadora inimitable y arrebatadora trazaron círculos de danza sobre la piel del continente americano: Nueva York, San Francisco, Los Angeles, Méjico, Puerto Rico, Cuba, Venezuela etc., han servido de pedestal a esta estrella entre las estrellas del baile gitano... ”²⁸³.

“... ¿ y en América sabían comprender su baile?.

-Mucho más de lo que la gente de por aquí se figura...

-De todos los países de América que usted ha recorrido. ¿cuál es el que mejor entendió el flamenco?.

-Yo en Méjico me encuentro casi como aquí... ”²⁸⁴.

5. Las folclóricas en los años cuarenta.

5.1. La folclórica, tipo de mujer en la vida real y en la pantalla.

En líneas generales, podemos recordar que en la década de los cuarenta, se producen cerca de las cuatrocientas películas, de las cuales plasman temas folclóricos, o son interpretadas por folclóricas, poco más de cincuenta. Junto a nombres de renombrado prestigio están otros muchos que completan la nómina de directores que asumen este tipo de trabajos, en los que intervienen -por número de películas- folclóricas como Antoñita Colomé (12), Nati Mistral (8), Imperio Argentina (6), Juanita Reina (6), Estrellita Castro (5), Lola Flores (5), Carmen Sevilla (5), Paquita Rico (3), Maruja Díaz (3) y Conchita Piquer (2).

Estas mujeres se caracterizan por comenzar su carrera artística a temprana edad; comienzan en teatro y de ahí al cine. Viajarán por América antes de consolidarse en España tanto Conchita Piquer como Imperio Argentina o Estrellita

²⁸² “Carmen Amaya interviene en Pierna de plata”. “Imágenes”, nº16; 16-8-46.

²⁸³ “Carmen Amaya va a trabajar en el cine español”. “Primer Plano”, nº 357; 17-8-47.

²⁸⁴ “Las estrellas en la mano”. “Fotogramas”, nº 28; 1-1-48.

Castro. Las demás triunfan primero en España y después realizan giras por Hispanoamérica.

Todas ellas no sólo cantan sino que bailan con destreza.

Son mujeres con personalidades muy definidas, de carácter poderoso, pero al mismo tiempo muy femeninas. La moda de este tipo de mujeres, artistas, etc., hace que aparezca una inquietud, un interés por todo aquello que tenga relación con ellas, con sus maneras de vestir, con lo popular y sobre todo con su arte. Así se quiere conocer detalles de su coreografía (como por ejemplo, el tipo de vestuario, cuándo surge, el significado de éste), hasta el extremo de que en una revista de cine, Fernando Castán Palomar explica las diferencias y similitudes entre la mantilla de Semana Santa y la del escenario que usan nuestras folclóricas.

La mujer folclórica es un nuevo tipo de mujer que nunca antes habíamos visto en el cine; son una minoría en punta, pioneras de algunos valores que ahora se adjudican al sexo femenino, aunque también en ellas se aprecian valores ligados tradicionalmente a la mujer, como los referentes a la moral y la religión, pero además son mujeres definidas por un erotismo soterrado, aunque existente. Y en algunos casos se le añade un tono más gracioso cuando se le incorpora un toque picaresco. Son criaturas a la vez por encima y por debajo de lo humano y desde luego en ningún caso equiparables, ni menos iguales, al hombre. Este tipo de mujer se caracteriza también por venir marcada por la fatalidad. El amor es el origen de esa fatalidad, y cuando la mujer y el hombre entran en contacto, engendran fatalidad para ambos. El hombre malo hace caer a la mujer buena en los burdeles; la mujer mala empuja al hombre a su destrucción.

En el cine folclórico el personaje femenino tiene unas características muy definidas:

A) Cuando el personaje femenino es el principal.

En la mayoría de los casos. Es la mujer folclórica la que lleva el peso de la trama argumental como ocurre en: *La Marquesona* (1940), *La Dolores* (1940), *Torbellino* (1941), *Canelita en rama* (1942), *Goyescas* (1942), *La blanca paloma* (1942), *La rueda de la vida* (1942), *Embrujo* (1946), *María Fernanda la jerezana* (1946), *La Lola se va a los puertos* (1947), *Oro y Marfil* (1947), *Filigrana* (1949), *La revoltosa* (1949).

Este personaje principal femenino es una mujer fuerte que sólo se verá doblegada por el amor de un hombre, se aprecia en: *La Marquesona, La Dolores, Goyescas, La blanca paloma, La rueda de la vida, Embrujo, La maja de los cantares* (1946), *La Lola se va a los puertos, La copla de la Dolores* (1947), *Oro y Marfil y Filigrana*.

Sólo en algunas ocasiones pasa, nuestro personaje femenino, a ser un personaje secundario; esto ocurre cuando el argumento del film se desarrolla en un medio particularmente varonil como es el mundo taurino o el rural. Ejemplo de esto lo hayamos en: *Un alto en el camino* (1941) y en *Currito de la Cruz* (1948), en ambas, aunque la folclórica interprete un papel secundario resultará muy definitorio sobre todo porque ella será el interruptor que desencadene el enfrentamiento entre dos hombres.

B) Cuando el tipo de mujer es muy especial.

En un mundo de hombres donde la mujer suele ser comparsa, ésta sobresale por su independencia.

Por lo general es independiente económicamente del hombre: *La marquesona, La Dolores, Un alto en el camino, Goyescas, La blanca paloma, La rueda de la vida, Embrujo, La maja de los cantares, La Lola se va a los puertos, Oro y Marfil, La copla de la Dolores, Filigrana, La revoltosa* (1949), *La guitarra de Gardel* (1949).

La atadura que existe entre la mujer y el hombre le sellará el amor que la mujer le tiene, y que muchas veces, ese amor, será la causa de la desgracia femenina: *La Dolores, Embrujo, La maja de los cantares, La Lola se va a los puertos, Oro y Marfil, La copla de la Dolores, Filigrana*.

El que sea más fuerte es debido a las circunstancias de la vida, las desgracias le hacen más fuerte: *La revoltosa, La Marquesona*.

Y esa fuerza de carácter se deja apreciar cuando asume funciones consideradas propiamente de los hombres, como es la del cabeza de familia: *La Marquesona, La revoltosa, Filigrana*.

En otras son mujeres independientes, pero que viven y están solas: *La Dolores, La Lola se va a los puertos, La rueda de la vida*.

C) Cuando el papel de la mujer en la sociedad es el de mujer trabajadora.

El trabajo, si no lo ejerce dentro de la casa, es por dos motivos:

1. Por su condición social, más bien humilde: *La Dolores, La maja de los cantares, Oro y Marfil, La copla de la Dolores, La revoltosa*; o por la falta de un hombre en su vida que funcione como cabeza de familia, sea un esposo, padre o hermano; sus circunstancias la obligan a trabajar fuera de casa, como ventera -*La Dolores*-, planchadora -*La revoltosa*-.

2.- Por su dedicación al trabajo artístico, considerado como un trabajo liberal que dará a quien lo desempeñe una gran libertad; de ahí que aquellas mujeres que lo ejercen son lo que suele llamarse “devoradoras de hombres”. Son mujeres amorales desde el punto de vista de una sociedad que no acepta el trabajo femenino fuera del hogar: *La Marquesona, Un alto en el camino, La rueda de la vida, Embrujo, La maja de los cantares, La Lola se va a los puertos*.

En líneas generales, se pueden señalar otras características:

- a) La mujer, si es soltera, terminará casándose ya que es el estado ideal para la mujer: *La Marquesona, La blanca paloma, La revoltosa*;
- b) y si está casada tenderá a ser madre: *Un alto en el camino, Currito de la cruz*;
- c) sólo las mujeres “devoradoras”, no gratas, serán las que no tengan estos compromisos, ni el del matrimonio, ni el de la maternidad: *Un alto en el camino, La maja de los cantares*.
- d) Son mujeres muy religiosas: *La Lola se va a los puertos, La Dolores*;
- e) Siempre que haya una mujer despegada de la religión nos habrán dejado bien claro, a lo largo del film, que es amoral y un ejemplo no digno; que no se debe seguir.

Está claro que esta mujer tan característica, la folclórica, tiene mucho del tipo de mujer que la sociedad española de la década de los cuarenta promueve.

Esta sociedad acepta a una mujer hogareña dedicada en exclusiva a su esposo e hijos, que su trabajo fuera del hogar sólo se entenderá en situaciones extremas, en las que un hombre no pueda encargarse de esa función. Es una mujer maternal que educará a sus hijos dentro de la moral católica. Y si desea ser artista, será menospreciada, no podrá cumplir las funciones que se entienden como propias de la mujer; y en ocasiones su arte será la verdadera causa de su desgracia. Por lo que este tipo de películas nos aleccionan sobre como debe comportarse una mujer y cómo su actividad artística puede llegar a perjudicarle.

El arte del cante puede estar tan arraigado en nuestras folclóricas que lo entiendan como parte de sí, sin fisuras. Es curioso apreciar el que todas ellas tienen una opinión muy similar sobre su arte. Un arte que las hace ser diferentes, en su vida real, a otras mujeres:

“Estrellita Castro: yo creo que en el género andaluz no hay nada que estudiar. Se canta con lo que se nase. En el otro género se puede aprender, qué duda cabe, y, a fuerza de estudios, llegar a dominar la vos y el estilo. Pero en este, en el mío, no hay más que naser con él.

Antoñita Colomé: se nace con ello y sanseacabó. Claro que el estudio ayuda y da fasilidá. Pero si la vos no la da Dios, ¡ha versi tu hases cantar a un loro!

Raquel Rodrigo: una modestísima apreciación mía sobre la voz es que ésta es un don de la naturaleza, si te refieres a que su sonido nos sea grato al oído. Ahora bien, el arte de bien cantar se adquiere a costa de estudio.

Juanita Reina: la voz es una cosa que Dios nos da, y el arte también” ²⁸⁵.

5.2 Cine folclórico y público.

Estas folclóricas están muy unidas, ligadas a su público, por lo que hay una serie de relaciones -digamos extraprofesionales- con él. Por supuesto que es un modo de propaganda gratuita. Paquita Rico confiesa recibir cartas de admiradores: “...¿recibes muchas cartas de admiradores? Sí, y hasta me mandan

²⁸⁵ “Las voces de nuestra pantalla”. “Cámara”, nº 37; 15-7-44.

el sobre y el sello para que les conteste... ”²⁸⁶. También Estrellita Castro dice: “... recibo muchas cartas e incluso regalos de admiradores... ”²⁸⁷.

Esta propaganda gratuita a veces viene acompañada de una labor social por parte de la folclórica, como en el caso de Estrellita Castro que tiene apadrinado a un soldado de la División Azul:

“... Estrellita Castro recibe con todos los honores a su ahijado de guerra, en la división azul, Juanchu Arrabal... y cuando todo era riesgo junto a él, y su joven mirada se empapaba de desolación y ruina... recibió la primera carta de Estrellita Castro, su madrina de guerra, y su gracia andaluza, espontánea y sincera... a su regreso, y por la alegría de verle ileso, con el corazón abierto, Estrellita ha celebrado un acto íntimo, simpático y cordial en honor del voluntario... ”²⁸⁸.

La relación que tiene el público con las folclóricas es intensa en los escenarios donde las aclaman y en las salas de proyecciones; en ocasiones, el respetable ruega que se rebobine la cinta y se pase de nuevo el número musical de la folclórica que estén contemplando en ese momento. Pero además, resulta que las canciones son parte de sus vidas, ya que se pueden escuchar cómo las cantan tanto las amas de casa mientras hacen sus quehaceres, como los trabajadores en la obra, etc...

5.3. Cine folclórico y crítica.

A la crítica, aunque no es muy amiga de valorar positivamente el cine folclórico, no le queda más remedio que aceptar su grandes éxitos de taquilla. Por lo general, sí aprecian el valor artístico de la folclórica y echan la culpa de la falta de calidad de los films a sus creadores. Algunas de las opiniones que se recogen en ese momento dicen de Carmen Amaya:

“...después de su extraordinario triunfo en América del Norte, donde ha conseguido tan grandes sumas, la danzarina española Carmen Amaya se dice que va a ser contratada en Hollywood ...vino esta niña terrible y

²⁸⁶ “Paquita Rico se casa con Sandrini”. “Primer Plano”, n° 428; 26-12-48.

²⁸⁷ “Visita en broma a Estrellita Castro”. “Primer Plano”, n° 206; 24-9-44.

²⁸⁸ “Noticia breve”. “Radiocinema”, n° 79; 30-8-42.

achatada, esta mujer con aire tetuaní más que gitano, de mirada “tuareg” y formas de serpiente señalándonos un secreto nuevo cuya entraña está oculta. Ella es el coletazo de algo que no conocemos, la llamada desde un mundo denso y cálido de lava y tormentosa naturaleza donde ella (toda mate) fulgura y quema. Desde que ví hace años a Carmen Amaya por primera vez me di cuenta. Aquella niña exótica al danzar se transfiguraba por completo y era toda ella un estremecimiento, un rito bárbaro y, en ocasiones, hasta feo, porque hay movimientos y formas en el baile de Carmen Amaya que tienen perfiles de Aguafuerte... hacer de ella una “estrella” para cualquier argumento convencional es querer hallar la cuadratura de su círculo, quebrantar su prodigioso “sinfín”... nosotros tememos el argumento y el tema que le den... Carmen Amaya puede malograrse en una “españolada” de aquellas, muy diferente de la que hizo aquí, porque la que hizo aquí, María de la O, tenía una sinceridad y un dramatismo admirables, que allí, con tantos medios y tantos técnicos, no sabrán buscar.. había que hacer para Carmen Amaya un guión de cine en el que tuvieran desarrollo su gesto y su danza, crear una película para ella y que ella sea su musa rara y exótica... ella encarna un drama cuyas dimensiones allí no conocen. Y tratarán de falsificarla, de domesticarla...”²⁸⁹.

Sobre Antoñita Colomé se puede leer:

“... la estrella, su temperamento artístico, capaz de asumir todos los géneros y de poner en ellos esa espontaneidad que es lo mejor y lo definitivo de Antoñita...”²⁹⁰.

De Estrellita Castro escriben:

“...la producción cinematográfica se enriquece; la producción cinematográfica española, netamente española, claro es. El genio de Estrellita, brilla espléndidamente. Su fama no tolera fronteras y al

²⁸⁹ Obregón, Antonio de: “Carmen Amaya”. “Cámara”, nº 3; Diciembre 1941.

²⁹⁰ “Quién es quién en la pantalla nacional”. “Primer Plano”, nº 365; 12-10-47.

interpretar con delicadeza, matización y sensibilidad el espíritu hispano, logra su arte el calificativo de internacional... ”²⁹¹.

Sobre Conchita Piquer dicen:

“... acertado realismo que esta insigne actriz ha sabido llevar a los personajes que ha interpretado en el cinema. Artista de gran temperamento, gracia y simpatía, de elevada clase, el prestigio de su figura evoca triunfos definitivos como intérprete única de la canción andaluza y actriz con brío y naturalidad. Conchita, triunfante en la tonadilla escénica... Desde su actuación en La Dolores, la película española que recorre el mundo en triunfo, no ha vuelto Conchita a pisar los platós... ”²⁹².

“... garbosa, estilizada, más guapa, si cabe, de lo que se fué, hace justamente tres años , a cosechar nuevos triunfos allá por tierras de América... ”²⁹³.

De Juanita Reina señalan:

“...es una chiquilla andaluza de diecisiete años, preciosa y de arrolladora simpatía. Es, por tanto, al protagonizar “Blanca Paloma”...la estrella más joven del cine español. Tiene un cuerpecillo menudo y una cara ovalada siempre sonriente, y el brillo de sus ojos prometedor, expresa las alegrías del triunfo... será dentro de poco Juanita Reina la máxima atracción, por su hermosura, por su perfecto tipo de belleza española, y la veremos artista vencedora en las más difíciles empresas. Juanita Reina canta, baila... en su iniciación artística no tuvo Juanita otro magisterio que su propia intuición... ”²⁹⁴.

“... Juanita Reina volverá al plató para actuar como protagonista de una película cuyo guión se escribe exclusivamente para su lucimiento... en esta película... acaso sería también coproductora... Juanita ha hecho

²⁹¹ “Estrellita Castro”. “Radiocinema”, nº 69; 30-8-40.

²⁹² “Charla con Conchita Piquer”. “Radiocinema”, nº 88; 30-5-43.

²⁹³ “Conchita Piquer ha vuelto”. “Cinema”, nº 37-38.

²⁹⁴ “Blanca paloma”. “Radiocinema”, nº 78; 30-7-42.

hasta ahora tres películas: La blanca paloma, Canelita en rama, y Macarena. Ninguna de las tres, aunque fueron grandes éxitos de taquilla, pasarán a la historia de nuestro cine sino como películas de muy baja calidad artística. Ahora puede resultar mucho mejor. Sobre todo un buen director toma en sus manos el asunto...”²⁹⁵.

De Lola Flores comentan:

*“... el espectáculo Zambra que hizo su aparición en la zarzuela el sábado pasado, ha sido a manera de movilización general para los cuantiosos aficionados al arte típicamente español. De Zambra, es figura descollante y eje capitalísimo, la incomparable Lola Flores, cuya hermosa juventud se engalana con los más preciados atributos del arte. Lola Flores, a la sazón, como en sus anteriores actuaciones en Madrid, enfervoriza al público con la euritmia única de sus danzas geniales, con los fulgores de sus ojos negros y gitanos y con la belleza, en suma de su cuerpo, de su garbo y de su gracia...”*²⁹⁶.

5.4. Pastora Imperio.

De nombre Pastora Rojas Monje, comenzó su carrera artística muy joven, emparejada con Mariquita la Roteña (se hacían llamar “Las hermanas Imperio”). Inició su andadura en un salón de variedades que regentaba un amigo de su familia, José Fernández. Más tarde debuta ella sola ya con el nombre de Pastora Imperio.

Destacaba Pastora cantando y sobre todo bailando; era de tal fuste que estrenó en el teatro Lara de Madrid el 15 de abril de 1915 “El amor brujo”, que Manuel de Falla creó especialmente para ella. También destacaba a la hora de componer canciones cuyo rasgo más característico era su tono humorístico. Hace sus pinitos en el cine con *La Marquesona* (1940), de Luis Marquina, en la que representa una mujer de personalidad muy definida, carácter fuerte que sólo se verá doblegado por el amor de un hombre. Pastora Imperio tiene aquí un papel muy logrado, con mucha naturalidad. Los diálogos son verdaderos aliados para

²⁹⁵ “*Juanita Reina, productora de películas*”. “Cinema”, n° 6; 15-6-46.

²⁹⁶ “*Lola Flores*”. “Espectáculos”, n° 9; 24-2-44.

conseguir este efecto. Esta película mantiene la misma estructura de los musicales de Hollywood -con una clara separación entre el argumento, la historia narrada y los números musicales-, en los que se narran el ascenso y deterioro de la artista. Destacar el número musical en el que Pastora Imperio danza rodeada de un grupo de bailarinas y donde se aprecia clara influencia del musical hollywoodense al utilizar planos cenitales.

5.5. Imperio Argentina.

Magdalena Nile del Río, nació en Buenos Aires el 26 de diciembre de 1906. Su padre, Antonio Nile, un hombre de negocios, era un buen guitarrista aficionado que supo inculcar a su hija su inquietud por la música. Así, siendo muy niña, aprendió a cantar y a bailar. Tuvo diversos profesores de esta materia, como el padre de la Argentinita, Julita Castelao, Joaquin Ortiz. Y aprendió danza clásica además de baile clásico español. Sus comienzos se remontan allá en Argentina donde amenizaba con su arte a los parroquianos de los cafés españoles que había en Buenos Aires. Subida sobre una mesa, Magdalena bailaba y cantaba al son de la guitarra de su progenitor. *“Lo hacíamos por pura diversión”*, afirma ella misma. Siendo todavía muy niña se trasladó con sus progenitores a Málaga donde vivió hasta los diez años, recibiendo hasta esa edad clases de danza y música.

Pastora Imperio se fijó en Magdalena el día de su presentación artística oficial en el Teatro de la Comedia de Madrid. Pastora se mostró elogiosa con respecto al espectáculo de Magdalena y en ese momento la definió como “petite Imperio”.

Debido al éxito, Antonio Nile se decidió a ser el representante de sus hijas y los tres formaron compañía. Preparó un espectáculo -con lo que también corrió con los gastos de esto- y llevaron tal espectáculo por Hispanoamérica. Fue en esta gira donde terminó de definirse el nombre artístico de Magdalena. En Perú conoció a don Jacinto Benavente quien, al tiempo que felicitaba a la artista, le sugirió que se anunciara en las carteleras con el sonoro nombre de Imperio Argentina: Imperio por Pastora Imperio y Argentina, por Antonia Mercé, “La Argentinita”. Magdalena complacida con la sugerencia de Benavente, aceptó de inmediato aquel bautismo artístico.

En su primer espectáculo de variedades, Imperio Argentina introducía canciones españolas y sudamericanas. Lo mismo interpretaba una zambra que un tango, una tonadilla que una estampa andaluza. De esa primera época de Imperio son sus canciones “Mirando a España”, “Danza imperio” y “Recuerdo chileno”.

Al finalizar aquella gira, Imperio regresó a España con su hermana y su padre, tratando de obtener con sus actuaciones los buenos resultados cosechados al otro lado del Atlántico. Pero en España no se tenían noticias de aquellos éxitos y era prácticamente una desconocida. Imperio tuvo que esperar hasta 1925, año en que debutó en el teatro Romea de Madrid con una compañía de variedades en la que seguía mezclando números musicales españoles con otros hispanoamericanos. Poco a poco fue popularizando su estilo. En este lugar la descubre Florián Rey. Le propuso unas pruebas de fotogenia (no era la primera vez que Imperio se sometía a tales pruebas ya que años antes se habían interesado por ella unos productores argentinos y españoles, quienes dictaminaron que no valía para el cine). A las que le sometió Florián, como ya hemos comentado, fueron satisfactorias.

En 1940 acepta la oferta para rodar *Tosca* en Roma. El rodaje de ésta fue muy accidentado. Al término de este trabajo regresará a España.

Imperio, junto a Rafael Rivelles, rodó *Goyescas* (1942), dirigida por Benito Perojo; fue una película muy popular, a lo que contribuyeron sus canciones. Imperio Argentina, como siempre está genial tanto cantando sus coplillas como haciendo las veces de Condesa de Gualda. Se la ve resuelta y en ocasiones graciosa. Tanto la condesa como Petrilla son mujeres de fuerte carácter y personalidad que se enfrentan a una sociedad dirigida por los hombres, llevando ellas el mando en todo momento incluso cuando están enamoradas, ya que el amor les hará sacar fuerza de donde no hay para salvar a su amado.

Se traslada a Portugal y, tras un paréntesis, volvió a los platós para hacer *Bambú* (1945), con José Luis Sáenz de Heredia, película que no tuvo éxito (posiblemente fue la que con menos entusiasmo fue recibida por el público).

Marcha a Argentina, e interviene en el teatro y en emisoras de radio. Aprovecha para hacer dos películas con Benito Perojo, *La maja de los cantares* (*Los majos de Cádiz*, 1946) y *La copla de la Dolores* (*Lo que fue de la Dolores*, 1947). En la primera se aprecia la madurez de Imperio y el aire de frescura de sus primeras películas no está presente, aunque para el personaje que interpreta, más dramático, que lucha contra su propio destino que es caer siempre en las manos de

su amante, resulte apropiado. En su madurez artística se acerca a personajes más profundos y más tristes. En las canciones que interpreta sigue manteniendo un claro dominio de su voz. En la segunda, es una mujer que se siente condenada a vagar después de la desgracia que tuvo; ya está marcada por ello y nunca más podrá vivir tranquila. Su interpretación es buena si exceptuamos los primeros planos de ella cuando observa asombrada la lucha entre Lázaro y Melchor.

Vuelve a España y de nuevo trabaja con Florián Rey. Éste le propone hacer *La cigarra* (1948), película que no tendrá la buena acogida que tuvieron otras realizadas por la pareja. A partir de aquí comienza su decadencia cinematográfica, aunque se mantiene en buen nivel con sus espectáculos musicales. Es aclamada internacionalmente, principalmente en Argentina. En otros países, como Portugal, se dice de ella:

*“... convirtiéndose en la figura máxima, en la única, allende el mar, las películas en que intervino Imperio son, incuestionablemente, una propaganda científica de España. Portugal, el país hermano, exhibió en uno de sus cines de Lisboa Carmen la de Triana, veinticuatro semanas enteras, continuidad no alcanzada ni siquiera por las más famosas producciones norteamericanas...”*²⁹⁷.

5.6. Concha Piquer.

La llamada canción española alcanzó su cenit con esta valenciana extraordinaria. Con la aparición de Conchita se puede decir que el género de la copla entra en un periodo dorado, ya que ella le aportó su arte muy personal en tal medida que no hubo nadie como ella. Quintero, León y Quiroga son los indiscutibles creadores de la copla, y la intérprete que mejor supo entenderlos fue precisamente Conchita Piquer.

Concepción Piquer López nació el 8 diciembre de 1908 en Valencia. Su familia muy humilde, aceptó de buen grado la ocurrencia de su hija cuando consiguió un contrato por cuatro domingos: se acercó al teatro Soqueros, de la calle de Jordana, y pidió hablar con el dueño; éste quedó maravillado y la contrató. Le pagó un duro por actuación. Aunque tenía buenas dotes aceptó el consejo de estudiar canto y dicción. Asistió una temporada a la academia del

²⁹⁷ *“Imperio Argentina”*. “Primer Plano”, 31-4-44.

maestro Laguna. Más tarde es contratada para el teatro Apolo. Pero será en el Kursal donde la descubrió el maestro Penella, quien quedó prendado del talento de esta muchachita, por lo que no se resistió a ofrecerle un contrato para debutar en Méjico donde tenía la intención de estrenar su última opera “El gato montés”. Su familia acepta la propuesta y Conchita será acompañada por su madre; parten en 1922 para Nueva York donde harían escala en dirección a Méjico, destino definitivo. Todo ello se vio suplantado por la nueva situación: Mientras el maestro Penella terminaba detalles sobre el estreno de su opera “El gato montés” (en el Park Theatre, en la calle 49, en Nueva York), Conchita, aburrída, se puso a canturrear por uno de los pasillos del teatro cuando fue escuchada por casualidad por el empresario del teatro, John Cort. Quedó tan deslumbrado que, en ese mismo momento, decidió que Conchita debía cantar en el entreacto de la obra, al día siguiente, el día del estreno. Se le improvisó una vestimenta masculina, ella no tenía qué ponerse, y debutó con la canción “El florero”; fue tal su éxito, las aclamaciones tan insistentes, que tuvo que repetir nada menos que seis veces. Al día siguiente, la crítica demostró interesarse por tal actuación positivamente e incluso Conchita era denominada “The flower’s boy”.

Después de estos éxitos, es contratada para el teatro Winter Garden para interpretar de nuevo “El florero”. A partir de aquí su ascensión es imparable, triunfa en Broadway, donde trabajó con Al Jolson y Eddie Cantor en el espectáculo “The dancing Girl”. Con Jeanette MacDonald, estrella del cine mudo, también trabajó hasta alcanzar la cabecera de cartel.

Alrededor de 1925 grabó su primer disco, “La amapola”, y a finales del año siguiente regresa a Europa, donde nada más llegar interviene en una película *El negro que tenía el alma blanca*.

El motivo por el que dejó EEUU sería posiblemente la nostalgia por su tierra, ya que estaba en aquel país cosechando grandes éxitos y, en cuanto a lo económico, alcanzando cifras que en España eran impensables: por ejemplo llegó a cobrar dos mil quinientos dólares a la semana.

“...Conchita tiene en su haber la intervención en una de las primeras experiencias sonoras que se realizaron en el mundo. Fue en América y al lado de Al Johnson y Eddie Cantor. En 1927 figura en El negro que tenía el alma blanca, película muda, naturalmente, dirigida en París por Benito Perojo... Conchita tiene sensibilidad suficiente para papeles de todas

*clases; pero le va mejor también lo típico. Y esto es lo que, según manifiesta, le gustaría encarnar ante la cámara: Un tipo simpático, castizo y genuinamente español... ”*²⁹⁸.

En 1927 se instala en Madrid donde presentó un espectáculo a la americana revolucionario en España ya que, por aquel entonces, no se había visto nunca nada parecido. Conchita aparecía maquillada de negro a imitación de Al Johnson -cantando “Just Singing a Song”- y también a Eddie Cantor -en “Susie”-. Este gran acontecimiento se desarrolló en el teatro Romea. Sin embargo, el espectáculo no se limitaba a estas influencias americanas sino que, por el contrario, las combinaba con el repertorio del maestro Penella, quien compuso especialmente para ella canciones como “La maredeneta”, “En tierra extraña”, “Agüita clara”, “Dulcinea del Toboso” y “Mari Pepa, la revoltosa”.

En 1929 interviene en *La bodega*, rodada por Perojo en París, con resultado mediocre. Durante la década de los treinta, Conchita sigue combinando en sus espectáculos tanto el repertorio del maestro Penella como las imitaciones de Al Johnson y Eddie Cantor. De esta guisa eran actuaciones caracterizadas por la mezcla de números en inglés y otros en español.

En 1932 emprendió un segundo viaje por América, permaneciendo una larga temporada. Al año siguiente vuelve a España: se está gestando la consolidación de la copla y varios acontecimientos que tienen que ver con Conchita serán desencadenantes para esa consolidación, como por ejemplo, el éxito clamoroso que alcanzó en 1935 en el teatro Maravillas de Madrid, al cantar “María Magdalena”, de Valverde, León y Quiroga, que también popularizaría Estrellita Castro; o su interpretación de “Ojos verdes”, que marcó un hito, tanto en su vida artística como en la consolidación de la copla.

La Guerra Civil sorprendió a Conchita en Madrid. Marchó a Francia y, desde allí, vuelve a Sevilla, donde estuvo durante toda la guerra. Antes, sin embargo, intervino en *Yo canto para ti* (1934), que no supondrá gran éxito; más bien podríamos decir que el cine aún no había sabido sacar de Conchita lo mejor de ella misma.

²⁹⁸ “Conchita Piquer”. “Cámara”, nº 32: Mayo de 1944.

La década de los cuarenta empieza con buen augurio en lo tocante a la copla, un nuevo espectáculo de Conchita se estrena en el teatro Calderón de Madrid, el 2 de enero de 1940. Este espectáculo lleva por nombre “Las calles de Cádiz”. En él destacan varias canciones que ya no se separarían del repertorio de Conchita a lo largo de su carrera. Canciones como “Lola la petenera”, “Ojos verdes” y “No te mires en el río”. “La Parrala”, que en un principio no fue bien acogida, fue retirada de su repertorio por Conchita. Más tarde la vuelve a incluir y es cuando el público la acepta e se identifica con ella.

Será con el estreno de “Ropa tendida” cuando quedará definitivamente estructurado el concepto de espectáculo de variedades de artistas folclóricos: sainetes andaluces y canciones populares con una estrella y la colaboración de un cantaor flamenco, unos cómicos y una pareja de baile. Tuvo un éxito arrollador.

En 1943 presentó “Retablo español” en el teatro Fontalba en el que se incluían canciones como “No me quieras tanto”, “Lola Clavijo” y “Romance de la otra”. La fuerza está en las canciones de Quintero, León y Quiroga, que son el trío más destacado de cuantos había en ese momento. Otros también de gran valía son Ochaíta, Valerio, Valverde y Solano: debido a su calidad demostrada son a los que recurren las principales figuras de la copla a la hora de montar sus espectáculos. Conchita tenía buenas relaciones con Quintero, León y Quiroga; en una ocasión tuvo alguna desavenencia económica con Quintero y recurrió a Ochaíta, Valerio y Solano -sería por poco tiempo, volviendo, después, a trabajar con sus preferidos-.

El 1 de septiembre de 1944 Conchita marcha rumbo a la Argentina donde había sido contratada para actuar una temporada, que ella prolongaría varios meses más por distintos países hispanoamericanos. Durante estas giras obtuvo grandes éxitos. Cuando recaló en Méjico se comienza a hablar de un posible proyecto:

“...estando en Méjico, llegamos a formalizar condiciones para el rodaje de filigrana con Armando Calvo de compañero quien, por cierto, goza de un prestigio enorme, pero al no poderlo armonizar con otras exigencias de trabajo quedó en proyecto. De todos modos a mí me gusta más el teatro que el cine. ¿Por qué? Por el contacto directo con el público. Por el estímulo de los aplausos y la independencia que da poder crear un tipo según la propia sensibilidad y la propia concepción artística... en el cine

hay que obedecer al director, ceñirse a una técnica, todo está previsto...

„299

Vuelve a España en diciembre de 1947, y presentó en Barcelona un nuevo espectáculo, “El puñal y la rosa” (subtitulado ‘Canciones y bailes de España’), que mantuvo toda la temporada siguiente en otros escenarios de Madrid y diferentes capitales. En el espectáculo se incluían “Cría cuervos”, “La guapa, guapa”, “Soleares del recuerdo”, “Viento levante”, “La raya de los celos”, “La casada fiel”, “Me casó mi madre”, “¿Pá quién será?”, “Dale, que le das” y “El invento de D. Sebastián”. Los autores son Ochaíta, Valerio y Solano debido a que Conchita no llega a un acuerdo económico con su trío de siempre. Pero en 1949 volvió a contar con Quintero, León y Quiroga, con quienes estrenó el espectáculo “Tonadilla”. Se puede decir que esta década fue la más brillante y dorada de toda su carrera.

Conchita Piquer gustaba por la belleza de su voz, limpia y cristalina. Pronunciaba con mucha claridad. Decía la canción, matizando cada frase. Ese es un don interpretativo que ella tenía. Conchita sabía aparecer en el escenario con aire majestuoso, cuando la ocasión lo requería, vestía con mucho gusto, su vestuario era de gran importancia ya que era también parte del espectáculo, para cada tema que interpretaba se cambiaba de vestido.

Su actividad cinematográfica no es amplia, aunque su intervención en la pantalla ayudó a cimentar su popularidad ya ganada en el escenario. Interviene en *La Dolores* (1940), dirigida por Florián Rey. En ésta canta “La vaquera enamoró”, “Para el carro, Catalina” de Quintero, León y Quiroga. Conchita Piquer -valenciana ella, que aprendió el castellano ya de mayor-, hace de maña con su acento bien templado. Se la aprecia con mucha clase, con mucho estilo y principalmente destaca en los números musicales.

A finales de los años cuarenta rueda *Filigrana* (1948), de Luis Marquina, quizá su película mejor lograda. Al menos fue la que mayor éxito de taquilla tuvo. En ella cantó “Ojos verdes”. En esta película representa a una mujer de carácter y muy honrada, con dignidad. Lo que marcará su vida es el desamor por un hombre. Se marchará de su Sevilla natal para olvidar y para hacerse también un nombre en

²⁹⁹ “Conchita Piquer ha vuelto”. “Cinema”, nº 37-38.

el mundo del espectáculo; pero quiere hacer daño a los hombres, vengarse con todos por el mal que recibió de uno. En esta obra Conchita canta muy bien; con respecto a su interpretación, quizá se le aprecie un tono distante, como ausente, aunque no es motivo suficiente para decir que no interpreta bien su personaje. Al contrario, está bastante correcta dentro de su papel.

“...aunque a mí el cine me gusta, y mucho más trabajar en él, “mis tablas” no las cambio yo por nada del mundo... mi película primera, porque son dos a la vista, se titula Filigrana... ¿Y que género de papeles te agrada más interpretar? para el cine, el género cómico yo creo que no me iría mal. ¿Qué artista prefieres? Greta Garbo... ¿En qué piensa cuando canta? Pienso en mi arte nada más y nada menos...”³⁰⁰.

“...¿Qué cosa es la que menos te gusta del cine? Esas enormes esperas entre escena y escena. Hay que tener una paciencia... para trabajar en el cine, es necesario dejarse los nervios en la puerta. Lo más pesado del cine, añade, es estar sin trabajar trabajando, resulta tan divertido como un juego...”³⁰¹.

5.7. Juanita Reina.

Juanita Reina Castrillo, Sevilla, 25 de agosto de 1925. Desde niña siente afición por cantar y se da a conocer en fiestas familiares, de ahí en bodas y bautizos. Más tarde en un tono más profesional, se estrena en el coro de una compañía de zarzuela representando “La rosa del azafrán”.

Su familia no ve con buenos ojos su inquietud artística, pero ella insiste tanto, que no les quedará más remedio que aceptarlo, y su padre decide estar cerca de ella en esta faceta; por quedarse más tranquilo, se convierte en representante de su hija. Y será también su familia la que le financie su primer espectáculo, “Los churumbeles”, que se estrenará en el teatro San Fernando. Cantaba en él “La niña blanca”, “El Cristo de los faroles”. Con este espectáculo hacen una gira por Andalucía y, debido al éxito obtenido, pudieron devolver el préstamo recibido.

³⁰⁰ “Conchita Piquer hará dos películas”. “Cámara”, n° 20; Mayo de 1943.

³⁰¹ “Conchita Piquer y su brillante de la suerte”. “Primer Plano”, n° 442; 3-4-49.

*“...en su iniciación artística no tuvo Juanita otro magisterio que su propia intuición, y las actuaciones de Imperio Argentina en la pantalla o en los discos constituyeron para Juanita la mejor orientación. Poniendo “sus cinco sentidos” actuó en reuniones y fiestas aristocráticas, despertando siempre el entusiasmo por la alegría, justeza y devoción que ponía en sus canciones...”*³⁰².

Pero realmente cuando se dio a conocer fue con su segundo espectáculo con el que recorrió toda España. Fue compuesto por Quintero, León y Quiroga, era “Tabaco y seda”. En él se incluye “Doña Mariquita de los dolores”. A partir de aquí estrenará un nuevo espectáculo anualmente que compaginará con el cine - cada dos o tres años interviene en una nueva película-.

Cinematográficamente se da a conocer con *La blanca paloma* (1942). La canción que destaca en esta película es “El gazpacho”. Juanita Reina demuestra tener salero y gracia, sobre todo en las secuencias que tiene que enfrentarse al hombre que la pretende, no muestra la vena dramática que más tarde, en otras obras, la caracteriza. Su descubridor cinematográfico, dicen algunas crónicas, fue Claudio de la Torre, director de la película citada. Aunque curiosamente en la prensa de la época se puede leer:

“...Juanita Reina fue invitada a una fiesta en su honor por el entonces laureado director cinematográfico Florián Rey quien, encantado con el arte de la artista sevillana, le propuso debutar en la pantalla. Era el año 1941 y se puso ante las cámaras para representar La blanca paloma...”.

“... Esta fama llega a oídos del director Claudio de la Torre, que no vacila en ofrecerle un papel previsto para Estrellita Castro en la película La blanca paloma. El éxito alcanzado catapultó a la joven sevillana al estrellato cinematográfico...”.

La blanca paloma no fue muy bien aceptada por la crítica, especialmente por la falta de dominio técnico que se aprecia en ella. Sin embargo tuvo una respuesta aceptable por parte del público.

³⁰² “Blanca paloma”. “Radiocinema”, nº 78; 30-7-42.

Rueda seguidamente *Canelita en rama* (1943) -película en la que interpreta a una mujer con tal gracia y simpatía que conquista a su padrino, a sus parientes, etc., todo estará en torno de ella- y *Macarena* (1944).

“ ... triunfadora en *La blanca paloma*, ha sido inmediatamente contratada por *Rafa Films*, de Sevilla, para protagonizar *Canelita en rama*... *Juanita quería darnos las gracias por las atenciones, dice ella, que hemos tenido... en ésta su segunda película, Canelita en rama, tiene puestos Juanita Reina todos sus mayores entusiasmos, porque el papel que va a encarnar es una síntesis del alma femenina y andaluza...*”³⁰³.

Tan sólo hizo tres viajes al otro lado del Atlántico, pues no era muy amante de hacer giras en el extranjero. Sin embargo, en España, tanto trabajaba en grandes teatros de capitales como en teatros de segunda y rurales.

En 1947 presenta “*Solera de España nº 4*”, en el que destaca “*Capote de grana y oro*”, “*Francisco Alegre*” y “*Silencio por un torero*” (en memoria de José Gómez Ortega “*Joselito*”). En el mismo año interviene en su cuarta película *Serenata Española*, dirigida por Juan de Orduña, película en la que es aceptada por la crítica no sólo como cantante sino, también, como intérprete, ya que Juanita destaca por una notable naturalidad interpretativa.

Pero su mayor éxito cinematográfico viene con *La Lola se va a los puertos* (1947).

“... y dígame, *Juanita*, ¿qué es *La Lola se va a los puertos* para usted? Para mí es el alma de mi tierra que, para llorar como para reír, para cortejar o para reñir, tiene un solo camino, el cante. Tiene un solo movimiento, el baile. Tienen una sola expresión, el sentimiento. *La Lola solo es una cosa, copla...*”³⁰⁴.

Cuando se presenta el guión de esta película a censura, ésta adjunta el siguiente informe: “... es buena realización, aunque hay que tener cuidado y no caer en la española...”³⁰⁵. Juanita está muy auténtica en su papel dramático, sobre todo en las escenas de renunciación del hombre amado. Pero sobre todo destaca cuando canta.

³⁰³ “*Juanita Reina protagonista de Canelita en rama*”. “*Radiocinema*”, nº 80; 30-9-42.

³⁰⁴ “*Dos personajes frente a frente*”. “*Imágenes*”, nº 24; Abril de 1947.

³⁰⁵ Informes de producción de la película: Exp. 44-46 c.7631; Exp. 7555 c.34305.

Su siguiente película, *Vendaval* (1949), de Juan de Orduña, en el aspecto musical, tal vez sea la más emblemática de su amplio repertorio; “Y sin embargo te quiero” es la canción dramática más brillante de las interpretadas por Juanita, y “Francisco Alegre” la más brillante en el apartado de las más ligeras.

“... hay algo a la vista. Se trata de dos películas casi seguras. El cortejo de la Irene y Carmen Puerto.

¿ una de ellas con Orduña ?

las dos.

¿ y quizá, quizá con Tyrone Power ?

Quizá una de las dos

¿ Cifesa ?

Bueno, la noticia es que me lanzo a producir

¿ su director favorito?

Juan de Orduña

Y dígame, Juanita ¿ qué hay del amor?

Nada. Yo sólo quiero cantar y cantar.

¿ para qué?

¡ toma !, para ganar dinero...

... ¿ cuál es su mejor película?

Vendaval

¿ y la peor?

No me haga recordar La blanca paloma... ”³⁰⁶.

Juanita, en la década de los cuarenta, popularizó sobre todo “No me quieras tanto”, “Callejuela sin salida”, “Yo soy ésa”, “Compuesta y sin novio”, “Francisco Alegre”, “Y sin embargo te quiero”.

5.8. Estrellita Castro.

Estrella Castro Navarrete nace en Sevilla el 26 de junio de 1914. Artista precoz. Con doce años gana un concurso que le permite presentarse en el Teatro Novedades de Madrid, en donde cosecha tal éxito popular que es contratada inmediatamente para actuar por toda Sudamérica.

³⁰⁶ “Juanita Reina producirá películas”. “Cámara”, nº 166; 1-12-49.

Su formación artística le viene de la mano de un pianista ciego, Triano, que la enseñó lo fundamental con respecto al cante. Además yendo a cuidar a la madre del maestro Realito, que se encontraba enferma, recogía toda la información que podía al contemplar a los alumnos de tal maestro.

Cantaba y bailaba de un modo que no se parecía ni a Pastora Imperio -más grave en sus ademanes aun siendo también graciosa- ni a Amalia Molina -magnífica intérprete de canciones andaluzas-. Estrellita quizá no tenía el sello picante de quienes cultivaban el llamado género ínfimo, pero sí una gracia natural unida al arrebató de su voz y su baile. Era un torbellino.

Fue en 1929 cuando presentó en Barcelona el espectáculo escrito por Quintero y Guillen titulado “La copla andaluza”, con el que triunfó rotundamente. Estrellita se fue especializando dentro de su variado repertorio en los siempre alegres y vibrantes pasodobles. En ese aspecto “Rocío” y “María de la O” fueron dos de sus más grandes éxitos. Viajó por Europa y luego Hispanoamérica; era tan popular en Buenos Aires como en Madrid y Barcelona. En este periodo, a comienzos de los años treinta, fue cuando amasó una gran fortuna.

Estrellita Castro domina todos los recursos del que se ha dado en llamar arte folclórico, y posee una manera propia de interpretarlo. Sus actuaciones ante la cámara, muy espaciadas, también confirman esto. Aparte, sabe alinear el diálogo con gestos y cadencias originales. Su género predilecto es lo español, y dentro de éste, se encuentra más cerca del estilo andaluz. En 1931 nace “Mi jaca”, obra con la que puede decirse que iba a asentarse el género de la canción española, en un momento en el que el cuplé había perdido su pujanza.

Participa en el cortometraje *Patio andaluz* (1933) -que también será conocido como *Mi patio y Mi patio andaluz*:- se trataba de uno de los primeros intentos en el cine sonoro de cine folclórico. En él cantaba: “La prisionera”, “Angustias Heredia”, “Mi patio”, “Manolo Bienvenida” y “Carmelilla de Graná”. Pero será dos años más tarde cuando se inicia realmente en el cine con *Rosario la cortijera* (1935), de León Artola, en el que cantaba “Carita de emperadora”, “Es el cariño lo mismo”, “Lo mismito que gallina” y “Son las cosas del querer”. No tuvo éxito y se la consideró una *españolada*.

Fue al teatro Payre y al Nacional de La Habana, en donde le pagaban quinientos dólares diarios. Los cubanos se entusiasmaban escuchando a Estrellita cantar “La morena de mi copla”. Estando en La Habana recibe la propuesta de ir a

Berlín a grabar *El barbero de Sevilla* (1938), trabajo por el que cobró treinta y cinco mil pesetas. Y en el mismo lugar rueda *Suspiros de España* (1938). En la primera cantaba “Pregón de las flores”, “Mi tarara”, “Caminito que va al río”, “Pregón de la gitana”, “La gloria está en Sevilla” y “Puerto camaronero”, mientras que en la segunda interpretaba “Camino de Ronda”, “Rubio Platino” y “Suspiros de España”.

Estrellita fue aumentando su cotización como estrella cinematográfica y pasó a cobrar medio millón de pesetas por su tercera película *Mariquilla Terremoto* (1938), en la que cantaba “Farruca del tren”, “Senda Clara” y “Sentimiento”, todas ellas del maestro Mostazo, quizá el autor que más se identificó con Estrellita Castro. Al menos son de él la mayoría de las canciones de su repertorio de esos años. El vestuario en sus espectáculos tiene mucha importancia, pero especialmente cobran mayor realce en sus películas:

“... quiero que usted me explique el proceso que usted sigue para la elección de sus trajes cinematográficos.

Primero hay que fijar la estética del vestido en relación con el personaje que se va a realizar. Y cuando ya el director y la artista están de acuerdo sobre la apariencia del personaje, es cuando llega el modisto. Entonces él prepara los croquis que analizamos juntos, con todo cuidado para que éstos guarden la relación que se necesita entre lo que es el personaje que voy a representar y lo que en realidad soy yo. Después, entran las agujas, el hilo y las oficialas del taller, que son las que al coserlo dan vida al figurín. ¡y cuánto cuidado ponen en ello!...”³⁰⁷.

De esta etapa, Estrellita cuenta una circunstancia muy personal: “... *un hermano mío se encontraba en Alemania a punto de que lo encarcelaran, no importa ahora por qué. Yo le pedí que mediara por él y Hitler cumplió lo que me prometió, pues localizó a mi hermano y le pagó el viaje de regreso a España...*”.

Sin terminar la Guerra Civil hizo con Perojo *Los hijos de la noche* (1939), que se rodó en Roma donde cantaba “Niño que estás en la cuna” y “Campanilleros”. Acabada la contienda española regresó para rodar *La gitanilla* (1940), de Fernando Delgado. En esta ocasión no fue la banda sonora lo que más

³⁰⁷ Fernán: “Una conversación con las estrellas”. “Primer Plano”, 27-7-41.

destacó. En estas fechas la canción que más sonaba en las emisoras era “¡Ay, Maricruz!”, Estrellita la cantó en el madrileño teatro de la Zarzuela en noviembre de 1940 y la gente la aplaudía, enardecida, porque esta artista contagiaba al público tanto emoción como simpatía. Pocas como ella, en un escenario, le han ganado en eso, además de su gracia especial.

Al año siguiente rueda *Torbellino* (1941), que fue, sin duda, una película taquillera porque complacía a una gran masa de público. En su repertorio musical contenía “Pregones de Sevilla”, “Lola la de los brillantes”, “El laurel”. Después llega *Los misterios de Tánger* (1942), de Carlos Fernández Cuenca, en la que canta “Qué pena me da”, “Estrellita errante” y “Tus ojos”.

Además Estrellita seguía con sus espectáculos que era donde ganaba más dinero. En 1943 interviene en dos películas dirigidas por Fernando Delgado. Fue la protagonista de *La patria chica*, acaso una de las más taquilleras de su carrera y ya de las últimas que protagonizó; en ella canta “Canto a España”, “Adiós Sevilla”; y de *La maja del capote*. Los críticos señalaron que era de lo mejor que hizo Estrellita en el cine. A partir de 1944 su decadencia comienza lentamente, ya que habían surgido otras voces, otras estrellas más jóvenes. Papeles de colaboración en films mediocres cerrarán su filmografía.

“...juzgado el arte de Estrellita por algunos de nuestros directores cinematográficos, dicen éstos:

En la escena o en la pantalla, su arte entabla un diálogo de corazón a corazón... hablando de arte popular, es en sus gestos, en sus inflexiones de voz, la artista más genuinamente española (Florián Rey).

...Todos cuantos hayan sido sus compañeros de trabajo pueden dar testimonio de que Estrellita lo puede hacer todo, lo mismo lo dramático que lo cómico... (Fernando Delgado) ...”³⁰⁸.

5.9. Antoñita Colomé.

Con una posición intermedia entre las estrellas pioneras de nuestro cine, como Imperio Argentina o Estrellita Castro, y la generación de las folclóricas, la Colomé es la excepción dentro del terreno de las artistas andaluzas ya que, aun sabiendo cantar y bailar, en sus películas suele interpretar papeles cómicos.

³⁰⁸ “Estrellita Castro”. “Radiocinema”, nº 69; 30-10-41.

Antonia Colomé Ruiz, nace en Sevilla el 18 febrero de 1912. Su debut en las tablas en el Teatro Eslava y el éxito obtenido motiva que sea contratada para protagonizar revistas musicales en el Tívoli.

La pequeña empresa de su padre prosperaba. Su padre, que sentía adoración por su hija, siempre estaba pendiente de su educación, por eso estudió el bachillerato y, finalizados estos cursos estuvo a punto de hacer Farmacia. Pero la muerte repentina de su padre truncó los planes que éste tenía para ella. Entonces Antoñita tenía unos quince años y, como el deseo de ser artista era tan grande, busca las posibilidades. La primera oportunidad que se le brinda viene de mano del bailarín Antonio Garcia Matos, con el que se casa a los 15 años para poder marchar con él de tourné por América. Su matrimonio duró unas pocas horas y sin llegar a consumarse.

Poco después de su lance matrimonial, cuando terminó solfeo, descartada la opción de estudiar Farmacia y decidida por completo a iniciar una carrera artística, Antoñita viaja a Madrid con su madre para matricularse en una academia de canto, dejando inacabados los estudios de piano. Por aquel entonces era frecuente que a las academias de mayor prestigio acudieran empresarios de teatro y cine buscando a los mejores. Carlos San Martín, cazatalentos de la Paramount, había acudido a Madrid en busca de artistas para las versiones hispanas que se rodaban en los Estudios de Joinville. Tras la audición, San Martín propuso contratar a Antoñita. Paralelamente le ofrecen trabajar en el teatro -una opereta-, propuesta que acepta. Trabajaba Antoñita Colomé en el teatro Maravillas de Madrid cuando recibió el contrato de París para irse a los Estudios de la Paramount. Antoñita Colomé llegó allí en el periodo en el que más películas se realizaron. A lo largo de los ocho meses que trabajó para la Paramount participó, con pequeños papeles, en tres films. A la vuelta volvió a trabajar en teatro, siendo su etapa dorada la de la República.

Durante los cuarenta mantiene su popularidad, aunque los papeles protagonizados resultan menos gratos y característicos. Un año especialmente positivo para Antoñita Colomé fue 1942, con varias películas. *La rueda de la vida*, de Eusebio Fernández Ardavín, en la que se recreaba con bastante acierto el Madrid bohemio de principios de siglo y en la que se ve obligada a disimular su acento andaluz. La película posee momentos buenos -uno de ellos puede ser el montaje final: el recurso de la noria como valor simbólico- y ciertas secuencias

divertidas. La segunda película fue *La danza del fuego*, de André Hugon y Jorge Salviche, película considerada en general de poca calidad. Mejor suerte tuvo *El frente de los suspiros*, de Juan de Orduña, una historia bien rodada con la salvedad de las precarias transparencias que Orduña utiliza reiteradamente para ambientarla en Sevilla.

Cuando se estrenó *Forja de almas* (1943), de Eusebio F. Ardavín, no obtuvo muy malas críticas, logrando un alto respaldo por su apasionada condición de película hagiográfica. En ella, lo más sorprendente es su perfecta caracterización:

“... es un amiguito que me dio una paliza imponente en Granada... nos conocimos cuando rodábamos los exteriores de Forja de almas, en cuyos primeros planos represento una chiquilla zarrapastrosa que sostiene las grandes peleas con la chiquillería.. y fíjate tú, que cuando estábamos representando una batalla campal entre la gente menuda, en la que llevaba la mejor parte, aparece este mocito... y se lió a sacudirme...”³⁰⁹.

En *Mi fantástica esposa* (1943), de Eduardo G. Maroto, una comedia divertida, inteligente y resuelta y que certifica la existencia de un cineasta de talento detrás de la cámara, Antoñita estaba radiante en el papel de una mujer aburrida por la vida monótona. Acaba la película con la moraleja de que la mujer debe buscar sus ocupaciones dentro del hogar. Salpicada de muestras de humor negro y con secuencias muy acertadas, resulta una película inteligente y bien construida.

“... sueño con hacer una cosa, como la siento, como la veo dentro de mi misma. Como yo soy. O como me creo que soy. Que a lo mejor una misma se engaña... una película de mi tierra. Pero ojito. Nada de flamenquerías, de navajas y de gitanería. ¿es que no existe la andaluza fina? ¿es que no se puede hacer una cosa sin volantes? Sería una película con mucha música, eso si para que yo cantara todo lo que quisiera...”³¹⁰.

En *La gitana y el rey* (1945), de Manuel Bengoa, caracterizada algo exageradamente como una cingara, el personaje de pandereta le permitió a la

³⁰⁹ “Diálogo corto con Antoñita Colomé”. “Primer Plano”, nº 133; 2-5-43.

³¹⁰ “Antoñita Colomé entrevista a Fernández de Córdoba”. “Primer Plano”, nº 119; 24-1-43.

Colomé estar a sus anchas sin mayor lucimiento para ella que el de presentar un aspecto físico envidiable y un natural don para cantar y bailar. Esta película fracasó y obtuvo pésimas críticas. En Sevilla tiene éxito por la popularidad de Antoñita Colomé.

“... es una sevillana muy extranjerizadilla; pero es un papel que me satisface muchísimo más que todos los que hasta ahora he representado de niñas tontas... aunque yo quisiera dar rienda suelta a mi temperamento sevillano, y no ponerle trabas de húngara ni de señorita de alto copete...”³¹¹.

Con el personaje que interpreta en *El crimen de Pepe Conde* (1946), de José López Rubio, se encuentra muy cómoda porque no deja de ser un poco ella misma.

“... ¿qué cree que puede representar mejor, lo dramático o lo cómico? Lo dramático y lo cómico, las dos cosas... si tuviera que elegir me quedaría con lo dramático...”³¹².

Aunque será una película diseñada para el lucimiento de Miguel Ligeró, todo el conjunto de intérpretes satisface ampliamente las exigencias, en materia de comicidad, de los espectadores. El informe de censura de esta película insiste en el respeto que debe existir hacia los temas religiosos, ya que a veces serán las comedias las más perjudiciales para la espiritualidad de los españoles; entre otras cosas dice:

“Guión hecho a la medida de un actor cómico... tiene gracia e interés cinematográficos, pero la acción se diluye a través de una serie de peripecias cuya abusiva reiteración resta agilidad, interés y calidad a la fábula. Quizás pueda parecer irrespetuoso el tono con que se trata el problema de ultratumba que sólo queda desvirtuado por el matiz eminentemente cómico que se da al diálogo y a la acción...”³¹³.

³¹¹ “Antoñita Colomé vuelve a ser gitana en cine”. “Primer Plano”, n° 256; 9-9-45.

³¹² “Antoñita Colomé soporta el verano en Madrid”. “Cámara”, n° 160; 1-9-49.

³¹³ Informes de producción de la película: Exp. 1-46 c.7630; Exp. 666525 c.34268.

5.10. Nati Mistral.

Natividad Macho nace en Madrid 13 de diciembre de 1928. Entre los catorce y los dieciséis años gana varios concursos de canto y baile, como el de cantantes noveles en Radio Madrid, lo que condiciona su vocación y le facilita el ingreso en la Compañía Infantil del Teatro Español. Compagina estos primeros pasos en escena con estudios de música, baile y declamación, hasta que a mediados de los años cuarenta logra debutar en el cine. En esta época la contrataron para una compañía de variedades en la que necesitaban a una joven intérprete del repertorio de Quintero, León y Quiroga. La gira duró varios meses. De esta manera entra dentro del grupo de mujeres que interpretan copla.

Así pues, la oportunidad de trabajar en el cine le llega cuando aún no había cumplido los dieciocho años. Representa a una mujer de armas tomar como es *María Fernanda, la jerezana* (1946), de Enrique Herreros, papel que le da mucha más presencia que el que había interpretado en *Las inquietudes de Shanti Andía*, de Arturo Ruiz Castillo. Nati Mistral, en su primera película como protagonista, no se luce nada, tan sólo cuando canta en el café-teatro, y de todas maneras es de una duración mínima su número musical. Luego, en su papel de hermana dolida, no gusta por dar la sensación de que está esperando a que le indiquen cómo ha de moverse; digamos que está muy rígida en su papel. La crítica opina:

*“... la cinta interesa en bastantes momentos y acusa una dirección original, sucediéndose planos de misterio bien logrados. En cambio el diálogo flaquea bastante, como así la interpretación...”*³¹⁴.

*“... muy bien de cámara y de fotografía, carece en cambio de méritos el movimiento escénico y la labor de reparto...”*³¹⁵.

En 1947 participa, entre otras, en *La mantilla de Beatriz*, de Eduardo García Maroto, y en *Oro y Marfil*, de Gonzalo Delgrás, en la que la ventera, Nati Mistral, sigue el modelo de mujer folclórica, estudiado ya anteriormente en otras películas folclóricas. Los hombres sólo entran en su vida para hacerla sufrir. La interpretación de Nati es contenida, en *Currito de la Cruz* (1948), en donde sabe mejor dominar su vena dramática. De esta película, la censura dice:

³¹⁴ “ABC”, Febrero de 1947.

³¹⁵ “El Adelanto”, 16-2-47.

“No necesita cortes aunque sí aligerar las escenas en que aparece grotescamente una extranjera, que desdice del buen tono artístico y suavemente humorístico que tiene la película...”³¹⁶.

Mientras la crítica señala:

“... hay mucho que admirar en Currito de la Cruz junto al ritmo magnífico en que... alternan novela y documento taurino, figuran entre sus méritos la magnífica selección de las escenas que componen este último...”³¹⁷.

“... es una cinta muy española... y también muy interesante desde el principio al fin...”³¹⁸.

“... el director la ha dotado ... de los mejores atractivos para que satisfaga al espectador durante toda su proyección... magníficos todos en sus respectivas interpretaciones...”³¹⁹.

“... hay pasión y fuego en las escenas, cante y rasgueo de guitarra en los tablaos, porque tratándose de una película de ambiente taurino, no podían faltar estos ingredientes. Sin embargo, se han dosificado tan sabiamente que no atosigan ni empalagan... dirige la película Lucia con experta mano...”³²⁰.

“... la película es digna de loa tanto para la Cifesa como para todos los que en ella intervienen con especial mención a Nati Mistral...”³²¹.

Resumiendo, se puede decir que, Nati Mistral, fue una actriz aceptable y bastante completa en el ámbito del espectáculo folclórico.

³¹⁶ Informes de producción de la película: Exp. 35550 c.54581.

³¹⁷ “El Adelanto”, 31-12-48.

³¹⁸ “Odiel”. Huelva, Diciembre de 1948.

³¹⁹ “Diario de Burgos”, 17-4-49.

³²⁰ Semanario “Norma”, 14-2-49.

³²¹ “Diario de Navarra”, 16-1-49.

5.11. Lola Flores.

Dolores Flores Ruiz, nació el 21 de enero de 1923 en Jerez de la Frontera (Cádiz). Cuando era una adolescente asistió a algunas academias de baile, como la célebre del maestro Realito. Desde temprana edad canta y baila, debuta profesionalmente con quince años en el Teatro Villamarta de Jerez. Es aquí donde Lola se presentó ante Manolo Caracol, en su camerino, diciéndole que era una joven cantante que actuaba en diferentes locales jerezanos, anunciada como Lolita Jerez. Caracol le dio una oportunidad, de la que salió la posibilidad de ir de gira con él. Su padre, sin embargo, no le permitió que se fuera con Caracol, así que siguió cantando por pueblos cercanos a Jerez. Era el año 1940 y Lola convenció a su padre para que vendiera el bar y se trasladara la familia a Madrid.

A Lola la contrataron para intervenir en *La martingala* (1940), de Fernando Mignoni. Gracias al maestro Quiroga, a cuya academia iba a menudo, Lola Flores consiguió que el empresario Juan Carcellé le firmara un contrato en los cafés-cantantes del norte de España. La gira norteña fue un fracaso económico para el empresario. Carcellé quien, no obstante, le proporcionó otra oportunidad como telonera en el teatro de la Zarzuela. Después se fue a Barcelona al Paralelo donde salía cantando un número de Currito Monreal titulado “El Lerele”. De vuelta a Madrid le ofrecen un papel en *Un alto en el camino* (1941), de Julián Torremocha.

El 6 junio de 1942 se estrenó en el teatro Fontalba un espectáculo titulado “Cabalgata”, en el que destacaba el nombre de Mary Paz; en aquel espectáculo Lola consiguió darse a conocer en la función de gala a beneficio de la Asociación de la Prensa, cantando con mucho arte y mucha gracia “El Lerele”, aquella canción que parecía de relleno en su gira norteña. Inmediatamente, Lola grabó su primer disco que contenía “El pescaero”, “El Lerele”, “Bautizó con manzanilla”, y las sevillanas “Me casé con un enano”, “Tengo un canario” y “La tiré al pozo”.

En estos primeros años cuarenta

“... el cine captó a Lola Flores. No obstante, los moldes son estrechos aún. Sus intervenciones hasta ahora tienen valor episódico. De orden menor. Lola pretende algo más. Aspira a que alguien escriba un argumento basado en su estilo. Una Carmen la de Triana o cosa así, dice. Y se atreve con el baile y con la comedia. Y hasta con el drama. Todo sin

perder, naturalmente, su carácter temperamental. Esto que expresa la copla, caliente y obscura....”³²².

Conoció a un rico anticuario, que se convirtió en su protector. Y consiguió de él que le financiara un espectáculo, “Zambra”, con la que salieron a provincias Lola y Manolo -con el que formará compañía a partir de 1944-. Volvieron en junio a Madrid y así mantuvieron varias temporadas seguidas un espectáculo con dicho nombre, al que agregaban después el año correspondiente. Rodaron además *Embrujo* (1946), de Carlos Serrano de Osma, película en la que el personaje de Lola es la estrella, la que se lleva los contratos y arrastra públicos por todos los teatros. Ella una mujer que considera su arte lo más importante. Se siente agradecida a Manolo porque en sus comienzos le ayudó mucho y aprendió de él. Pero una vez que ha levantado el vuelo necesita subir más alto, y cuanto menos lastre más alto podrá subir. Luego se desentiende de Manolo cuando este más la necesita, ahora que se ha enamorado de ella, perdida la voluntad y la fuerza de seguir viviendo. Es la película más representativa y donde Lola Flores consigue que aflore su arte, especialmente a destacar los números musicales, sobre todo el de los sueños. El arte de Lola Flores y Manolo Caracol ha logrado tal prodigio de unidad que disociarlos sería desconocerles. Una y otro se nutren del mutuo aliento creador, de la mutua pasión. Acaso sean unos actores de perfiles únicos que, bien conducidos, despejarían muchas incógnitas del mal del folclore vertido al celuloide.

*“... estos artistas teatrales, Lola Flores y Manolo Caracol, del género folklórico, están muy ilusionados con esta película, pues ven en ella una renovación del ambiente flamenco en el cine, es decir, flamenquismo sin flamenquería... lo flamenco, dice Manolo Caracol, tiene alma y cerebro como cualquier persona, es una naturaleza, una cosa última. Serrano de Osma ha comprendido ampliamente este sentir íntimo que Lola y yo representamos artísticamente en España... Lola Flores luce en la película la cifra record de veinticinco trajes diferentes...”*³²³.

³²² “Lola Flores”. “Cámara”, nº 31, abril 1944.

³²³ “Serrano de Osma rueda *Embrujo*”. “Imágenes”, nº 19. Noviembre de 1946.

Tras ocho años de unión artística rompen su relación después de su último espectáculo, “La maravilla errante”. Como otras figuras destacadas de la copla, interpreta canciones compuestas por Quiroga, del que estrenó “La zarzamora”, “La ventolera”, “La niña de la venta”, “La niña de fuego” y “La salvaora”.

“ ...¿las películas de tipo folklórico, favorecen o perjudican nuestra producción?

Bien cuidadas y buscando los elementos necesarios y de máxima categoría técnica y artística, creo - afirma Caracol- que nuestra producción ganaría una enormidad, ya que estamos mejor preparados para lo andaluz que para la comedia fina... nosotros no pretendemos pisar el terreno a los demás. Precisamente andamos buscando asuntos propios, que nos presenten ante la pantalla tal y como somos... no veo inconveniente en que figuren en un mismo reparto artistas de teatro y de flamenco. Nos combaten mucho, ya lo sé, aunque no comprendo el porqué de esa contra... queremos que cuando se toque el género andaluz lo hagan guionistas que conozcan Andalucía... ”³²⁴.

5.12. Carmen Sevilla, Paquita Rico y Marujita Díaz.

María del Carmen García Galisteo nace en Sevilla el 16 de octubre de 1930. Pertenece al grupo de las folclóricas que se dedicó más al cine. Enfrente de su casa estaba la academia del maestro Realito. Carmen, amiga del maestro, iba a la academia de visita a menudo, pero de paso aprendió los pasos fundamentales de los bailes andaluces. Tenía nueve años cuando se traslada con sus padres a Madrid. Carmen se familiarizó pronto con el ambiente artístico, aunque su progenitor no le alentaba para ser cantante. Su abuela paterna fue la que la inscribió en el Real Conservatorio de Música. Carmen completaba su instrucción musical con otras clase de danza, a cargo de Karen Taff y una tía de Angel Pericet. Se convirtió en artista por azar: su padre la envió cierto día al madrileño teatro Calderón para entregarle unas partituras a Estrellita Castro. Cuando ésta vio a Carmen, se interesó un poco por lo que hacía y, al saber que bailaba, la invitó a que danzara en su presencia. El maestro Quiroga improvisó unas sevillanas que Carmen bailó. Estrellita, convencida de que aquella chiquilla podía ser artista

³²⁴ “Lola Flores y Manolo Caracol sobre Embrujo”. “Cinema”, nº 42; 1-2-48.

profesional, llamó al padre de Carmen al que convenció. Se incorporó a la compañía de Estrellita Castro en la que estuvo año y medio. Fue su bautizo artístico. Desde temprana edad canta y baila, debuta profesionalmente a los trece años en el espectáculo “Rapsodia española”, con la Compañía de Estrellita Castro para, posteriormente, formar parte de las compañías del príncipe gitano, del Marqués de Montemar y de Paco Reyes, debutando ante la cámara con *Serenata española* (1947), de Juan de Orduña. Pronto sería la protagonista de *Jalisco canta en Sevilla* (1948):

“... ¿que impresión le produjo el ser elegida entre cien mujeres como protagonista de la película que iba a realizar en España Jorge Negrete? En el primer momento creí volverme loca. Después sólo vi ya a mi compañero de trabajo... apenas vivía para otra cosa que para superarme ... la productora me ha regalado todos los vestidos... he ganado por la película 30.000 ptas...”³²⁵.

Se suceden títulos sin descanso. En *La revoltosa* (1949), de José Díaz Morales, desempeña un personaje ajeno a su personalidad ya que ella, siendo andaluza, tiene que interpretar el personaje de una castiza madrileña. Los diálogos castizos es lo más destacable dado lo bien que los interpreta, así como su manera de cantar y, sobre todo, el número musical que tiene que bailar sobre el tejado. Su personaje, Mari Pepa, es una mujer hermosa que arranca pasiones allí por donde va. La película contiene extraordinarios valores, juntamente con otros menos excelentes, sobre todo que en algunos pasajes peca un poco de teatral.

“... Carmen Sevilla, antes de cumplir los veinte años, va a llevar su sonrisa a todas las pantallas de ultramar por obra de esos dos directores extraños que han sabido ver donde los de acá no hallaban sino tinieblas... ¿Qué hay de su contrato con Méjico? Ahora tendré que dejarlo olvidado por un tiempo mientras trabajo en La revoltosa. Un periódico de Méjico dijo que yo iba a ser la protagonista de otra película con Negrete. Las críticas me pusieron muy bien allí por lo de Jalisco canta en Sevilla; y, por cierto, que he recibido un montón de cartas de América en las que me

³²⁵ “Treinta mil pesetas y cinco vestidos por trabajar con Jorge Negrete”. “Cámara”, nº 140; 1-11-48.

*piden fotografías y autógrafos y qué sé yo. Y de España, ¡para que le voy a usted a decir nada!... ”*³²⁶.

Francisca Rico nace en Sevilla el 13 de octubre de 1929. Artista precoz, comenzó cantando en los bautizos. Además de cantar y bailar Paquita Rico sabe tocar la guitarra. Debutó a los dieciséis años y armó un revuelo en el teatro San Fernando de Sevilla. Sus descubridores para el teatro han sido Luis Albéniz y su mujer, los mismos que descubrieron a Juanita Reina. Pero el cine lo será Florián Rey, que la vio en el espectáculo de “Pasadoble”. Fue a la academia de Adelita Domingo, en la que recibió sus primeras clase de cante y baile. Un cazatalentos, José Brageli se fijó en ella y le brindó la oportunidad de actuar en la compañía de variedades de Pepe Pinto. Entró a formar parte del ballet del Marqués de Montemar que actuó en el Reina Victoria, siendo igualmente contratada por el galán Roberto Rey. La descubre Florián Rey, que busca protagonistas para *Brindis a Manolete* (1948) y, de este modo, debuta ante la cámara con rango de protagonista y antes de cumplir los veinte años. En ese mismo año la llama Benito Perojo para *¡Olé torero!*.

*“...yo jamás he pensado en otra cosa que no sea el teatro... pero ser una actriz cinematográfica me parecía tan absurdo en mí...¿obtuvo su primer contrato sin buscarlo siquiera? Yo no hice nada para conseguirlo, me vino a las manos solito... al principio me atemorizaba un poco cargar con una responsabilidad tan grande sin haber hecho jamás cine. Pero ahora sé que es lo más sencillo del mundo. Todo consiste en seguir las indicaciones del director...”*³²⁷.

María Díaz Ruiz nace en Sevilla el 26 de abril de 1932. Se inicia cantando y bailando flamenco en su Sevilla natal al tiempo que hace papeles secundarios en varias películas. Actriz de indudable garbo personal y acusada fotogenia, pero de recursos interpretativos fáciles y algo estereotipados. Debuta en *La cigarra* (1948), de la mano de Florián Rey, y en los años cincuenta interpretará algunos de los personajes más importantes de su carrera.

³²⁶ “Una artista española descubierta por extranjeros”. “Cámara”, nº 166; 1-12-49.

³²⁷ “Paquita Rico a los dieciocho años es ya protagonista de dos películas”. “Cámara”, nº 143; 15-12-48.

Capítulo VII. IMPERIO ARGENTINA.

1. Biografía.

Magdalena Nile del Río nace en Buenos Aires (Argentina), el 26 diciembre de 1906, durante una gira de sus padres. Pasará su infancia en Málaga, donde a muy temprana edad comienza a recibir clases de danza.

“... Es hija de Antonio Nile, tocador de guitarra, que como tal la acompañaba cuando era artista de varietés -nacido en Gibraltar-, y de Rosario, andaluza. Cuando tenía dos años sus padres fijaron la residencia en Málaga. Muy poco tiempo después se manifestó su decidida vocación por el baile... mide 1,54 metros de estatura y es negro el color de sus ojos y cabellos...”³²⁸.

Debuta en el Teatro de la Comedia donde obtiene gran éxito, por lo que se decide hacer una gira por Hispanoamérica. A su regreso a España, en 1926, tiene que volver a fraguarse un nombre ya que en el que es su país de adopción nada saben de sus éxitos en Argentina.

Trabajando en el Teatro Romea de Madrid es donde la descubre Florián Rey para el cine. A partir de este momento comienza una carrera ascendente que llegará a su cenit durante la década de los treinta. En los cuarenta su carrera se ve repartida entre España, Argentina y Portugal; su actividad artística es menos profusa -seis películas frente a dieciséis que hizo en la década anterior-, pero ella consigue mantener la gran popularidad que había alcanzado anteriormente.

A partir de los años cincuenta se dedica casi exclusivamente al teatro y la canción.

2. Personalidad de la actriz.

Imperio tiene una personalidad muy definida, su trayectoria profesional la define como muy activa desde niña y desenvuelta en la vida, una vida muy intensa y siempre con la ilusión de mejorar; ella siempre está estudiando y cantando para mantener bien su voz. Desde muy niña se ha dedicado a formarse para el mundo del espectáculo y no ha hecho otra cosa: todas sus actividades iban dirigidas a

³²⁸ Fintano: “*Ellas...Imperio Argentina*”. “Radiocinema”, nº 46; 15-2-40.

mejorar su nivel artístico. En este sentido es una estrella, ya que toda su existencia va dirigida a su público. Toda su cultura, su trabajo, sus intereses se ciernen hacia su carrera artística.

No es conocedora de idiomas, pero ello no le ha impedido viajar desde muy niña por medio mundo y trabajar en Alemania, Italia, Francia, Cuba o Portugal. Su internacionalidad es fruto de su constancia en el trabajo, la seriedad absoluta ante su arte, el respeto a su público, su aptitud:

“... el oficio de actriz no puedo concebirlo de otra manera que como una dedicación total, entera, a este camino que se ha escogido. Una dedicación total y entera, en el momento de nuestra labor interpretativa... hemos elegido por nuestra propia voluntad un camino del que no cabe desviarse. Hacer de la vida algo diferente, contradictorio, opuesto a nuestro trabajo, es una equivocación fatal que lleva a... la muerte civil, la desaparición. Se borra la figura prestigiosa y mimada, la personalidad que llegó a imponerse; se apagan los gritos de los anuncios luminosos, y aquel nombre popular apenas si es reconocido sobre una humilde tarjeta de visita...”³²⁹.

Estas opiniones son tan sinceras que se aprecian en su trayectoria. Consigue ser estrella, más que ninguna; y no desea desocupar su lugar, que ella misma creó para sí. Si su obra más descollante se desarrolla durante los años treinta, es indiscutible incluirla en un estudio de los años cuarenta, cuando ella aún disfruta de los laureles obtenidos anteriormente. En los cuarenta, con sólo cinco películas, consigue tener al público pendiente de ella, de dónde está y de lo que hace. Imperio es comparable en el cine hispano a la estrella más deslumbrante del mundo hollywoodiense, por ello no es extraño que beba de ella -Imperio opina en estos años de la Garbo: “...Greta Garbo... la mejor actriz de cine de todos los tiempos...”³³⁰.

El lugar que ocupa Imperio Argentina en el cine español de los años cuarenta es de privilegio, conseguido a golpe de éxitos en la década anterior. Todas las estrellas de este momento tienen su espacio concreto, definido para ellas mismas; Imperio Argentina fue la que fraguó el concepto de estrella

³²⁹ Fernández Barreira: “Meditación sobre el oficio de actriz”. “Primer Plano”, 19-3-45.

³³⁰ Idem.

cinematográfica, ella es la más estrella de todas. Ello se ve reflejado en la expectación que levanta cuando va y viene de España, el revuelo de la prensa y la persecución constante de sus *fans*. Pero, sobre todo, lo que la hace distinguirse de todas las demás son los sueldos que recibe por sus interpretaciones. La siguiente cita permite comprender en qué niveles económicos se mueve.

“... pierde un contrato de 150.000 dólares, 100 pesos mejicanos por día y el 25 por 100 de los beneficios en la exportación de las películas, con el compromiso de trabajar, primero, en Méjico, y después, en Hollywood... Imperio afirma que ha renunciado al contrato para consagrarse a los proyectos que viene acariciando en cuanto se refiere a Portugal....”³³¹.

3. Inicios de su carrera.

Como hemos dicho en otras muchas ocasiones, Florián Rey la descubre para el cine; por aquel entonces, ella llevaba muchas horas de espectáculo encima y sabía solventar cualquier contratiempo en materia artística. Como otras muchas, no se había planteado el cine como último objetivo, sino que más bien llegó la oportunidad y la supo aprovechar.

“... Campúa la contrata para el teatro Romea de Madrid, donde obtienen un triunfo apoteósico, como máxima atracción del programa. A partir de entonces se convierte en la favorita del público español. Nunca había sentido el atractivo de la pantalla, ni pensado actuar ante el objetivo. Durante una de sus actuaciones en Romea la vio Florián Rey, quien buscaba entonces la protagonista para la versión muda de la película Cifesa, La hermana San Sulpicio...”³³².

Su familia desde el primer momento le apoya y le ayuda con respecto a lo que será su profesión futura; siendo niña su padre le acompaña por los cafés bonaerenses con su guitarra y paga sus clases de danza.

4. El teatro como escuela.

Su formación, más que teatral tiene su origen en el mundo de las varietés, porque ella trabaja en el teatro cantando, no interpretando. Como la mayoría de

³³¹ Fragoso, Fernando: “Imperio Argentina renuncia a sus contratos en América para trabajar en Portugal”. “Primer Plano”, 19-12-43.

³³² Fintano: “Ella ...Imperio Argentina”. “Radiocinema”, nº 46; 15-2-40.

los actores que pasan del teatro al cine, echará de menos la falta del público, en lo que afecta al desarrollo de su interpretación, ya que percibe directamente la crítica del público con la admiración o desagrado de éste en cada momento. Imperio, de todas maneras, es mujer de cine -su fotogenia le favorece- y el saber adaptarse a la técnica y ajustar su interpretación a los gustos del director de la película, junto a su larga experiencia teatral, le dan indiscutiblemente medios para realizar en la pantalla labores maravillosas. Desde que trabaja en cine se tomará la interpretación muy en serio y opina de esta manera:

“... al crear un personaje a usted lo que más le preocupa es..., no, a mí no me preocupa nada; me basta con ser sincera en la vida que doy a los personajes imaginarios que creo en la pantalla. ¿y cómo llega usted a esa sinceridad? Pues dejando que germine en mí, tras el estudio del personaje, una visión sincera de lo que creo que debe ser. Luego, al representar, ya saldrá tal cual yo lo siento. ¿Y si la figura es histórica? Entonces, doble trabajo. Hay que reunir documentos, biografías y además retratos para adueñarse de gestos y aptitudes... cada personaje cinematográfico gravita sobre su propio aislamiento...”³³³.

La popularidad en Imperio es un hecho colosal, ella es la más popular. Su fama se extiende por Europa y América, es aclamada a la vez por jefes de estado y por el pueblo llano.

“... la popularidad, que si como tributo cordial de la gente agradezco, siempre me hastió y hasta llegó a darme un poco de miedo... por mí, pensando que tan cariñoso exceso me llegara a cautivar y me entregara por completo a ese incienso. Afortunadamente, la popularidad no me ha hecho dimitir de este ejercicio de autocrítica, diaria y exigente, que verifico. ¡el oficio de actriz!...”³³⁴.

5. Relación con la productora.

Durante la República, Imperio se encuentra ligada a la productora de más alta capacidad de producción, Cifesa. A principio de la década de los cuarenta Cifesa cuenta con un fuerte competidor en la productora del gallego Cesáreo

³³³ Fernán: “Una conversación con las estrellas”. “Primer Plano”, 20-7-41.

³³⁴ Fernández Barreira: “Meditación sobre el oficio de actriz”. “Primer Plano”, 19-3-45.

González, Suevia Films. Entre 1941 y 1945 Suevia produjo nueve películas. Entre éstas sobresalen *El abanderado* y *Bambú*. Según avanza la década Cesáreo se va haciendo con el liderazgo del cine español. La crisis de Cifesa a mediados de la década de los cuarenta supuso un mayor impulso para Suevia Films, que es una empresa muy distinta a la del valenciano Casanova. Cesáreo trabajará con muy pocos colaboradores, sin dejar nada fuera de su alcance y controlará y tomará las decisiones de todas las actividades en las que se enfrasque la empresa ³³⁵.

Imperio vuelve a España después de la Guerra Civil y comienza su colaboración con la empresa de Cesáreo González, aunque no todos los proyectos se llevaron a cabo:

*“Imperio Argentina, la estrella máxima de la cinematografía española, acaba de firmar un contrato con la nueva productora cinematográfica Universal Ibero-Americana de cinematografía para interpretar en España dos películas de ambiciosos vuelos con que dicha entidad productora inicia sus actividades... en esta hora en que nuestra cinematografía alcanza un ritmo de perfeccionamiento, sería imperdonable la omisión de quienes en épocas anteriores imprimieron a su labor una dignidad y un estilo que nos dieron la esperanza de que nuestro cine llegaría alguna vez a ganar personalidad en el mundo... Perojo será, pues, el realizador de estas dos películas de Imperio Argentina, cuyos títulos son Goyescas y Lola Montes.”*³³⁶.

Para sus trabajos en Argentina entra en contacto con una productora de allí:

*“... ¿qué objeto tiene su viaje? hacer una película en Buenos Aires, con Perojo de director. ¿sólo una? Nada más por ahora. Luego podré renovar el contrato si me conviene continuar allí. ¿con quién es ese contrato? Con Sono Films, de Buenos Aires. ¿qué título lleva la película? Todavía no está hecho el guión. Me cabe el derecho a elegirlo y, por tanto, hasta que no esté allí no se sabrá nada...”*³³⁷.

³³⁵ Cfr. García Fernández, Emilio C.: *Historia ilustrada del cine español*. Madrid: Planeta, 1985. Pág. 119.

³³⁶ García, Pío: *“Imperio Argentina realizará dos películas en España”*. “Primer Plano”, 1-3-42.

³³⁷ Fernán: *“Imperio Argentina se ha marchado a Buenos Aires”*. “Primer Plano”, 2-12-45.

Como con otras actrices, la productora no interviene en la relación de la prensa con la estrella. Sus relaciones son tan cordiales que la prensa señala que *“...es de carácter alegre y dinámico, de amenísima conversación...”*³³⁸.

*“...una afectuosa invitación de Imperio Argentina me ha dado ocasión a filtrarme en el diario universo de su vida. No hay duda, la casa en la que Imperio vive en Madrid es un lugar encantador...”*³³⁹.

Aunque, cuando la prensa intenta entrometerse en temas más personales, de vida privada, como puede ser el nacimiento de una hija; la estrella no se deja ver en público y se esconde de la prensa.

*“... Alrededor de la intérprete de Goyescas se ha tejido una leyenda semejante a la de Greta Garbo. Imperio Argentina evitó desde su llegada todo contacto con los periodistas y se aisló desde entonces de los medios artísticos y mundanos. Vive en Estoril, entregada a la alegría del sol y del mar y a los encantos del hogar, donde juega María Alejandra, una chiquilla de ocho meses...”*³⁴⁰.

6. Relación con otros actores.

Con aquellos compañeros con los que ha compartido plató su relación es muy buena; por ejemplo, cuando regresa de un viaje van a esperarla al aeropuerto. Sí es cierto que existe, si acaso, alguna desavenencia a la hora de obtener un papel, pero lo habitual dentro de la profesión. Incluso hay testimonios³⁴¹ de su doble en *Goyescas* (1942), Elena Salvador, en los que la describe como una buena compañera en el trabajo.

Imperio, como artista que es y muy conocedora de la profesión, se muestra muy crítica con sus compañeros, y eso posiblemente alguno no se lo perdona. Imperio sabe muy bien las funciones del actor con respecto a los directores, por ello dirigiéndose a los actores manifiesta:

“Yo siento mucho que la veracidad me obligue a decir que el fracaso de muchos de nuestros artistas cinematográficos se debe a su obstinación en

³³⁸ Fintano: *“Ellas... Imperio Argentina”*. “Radiocinema”, nº 46; 15-2-40.

³³⁹ Fernán: *“Una conversación con las estrellas”*. “Primer Plano”, 20-7-41.

³⁴⁰ Frago, Fernando: *“Imperio Argentina renuncia a sus contratos en América para trabajar en Portugal”*. “Primer Plano”, 19-12-43.

³⁴¹ Salvador Puigvert, Elena: *Tratando a los famosos*. Barcelona: Ninfa Publicaciones, 1997.

no saber apreciar lo que pueden hacer en la pantalla, pues una cosa es lo que ellos estiman que pueden hacer y otra lo que realmente dan. Digo, por tanto, que los actores cinematográficos han de habituarse a dejar que alguien experto en la materia -el director- busque dentro de ellos las aptitudes esenciales que la naturaleza ha querido darles, pues esta es la única manera de evitar esas actuaciones absurdas que tan a menudo vemos en las películas españolas, y en las que el actor parece ser su propio enemigo. Claro que, a fin de cuentas, el verdadero responsable de que esto sea así es el director, porque él es el que tiene que saber, al elegirlos, lo que de cada artista puede sacar... ”³⁴².

7. Relación director-estrella.

Imperio reconoce la labor importantísima de los directores; es obediente y sabe trabajar en equipo, aprecia a los buenos directores tanto extranjeros como españoles; aunque a estos últimos les aconseja que con respecto a los primeros aprendan la mecánica del trabajo; dando opción a todo un equipo de profesionales colaboradores que ayuden al director en su ardua tarea.

“... directores que prefiere, Lubitsch, Capra, Hitchcock. Y de España, todos mis compañeros de trabajo, estupendos todos. A los directores cuyo entusiasmo y fe conozco les pediría sólo que tomasen de otras cinematografías el ejemplo de ese cuadro de colaboradores que permite el enfoque perfecto de ambiente, de fidelidad... ”³⁴³.

Entre los técnicos corre la voz de que Imperio Argentina es adaptable a todo, se trabaja muy bien y no es necesario repetir las tomas por su causa. Imperio así lo atestigua:

“... lo mismo el director que todo el equipo técnico sabe lo difícil que es conservar la espontaneidad después de la tercera toma, y de aquí el que haga todo lo posible para que las cosas marchen bien desde el principio... ”³⁴⁴.

³⁴² Fernán: “Imperio Argentina o la sinceridad”. “Cámara”, n° 13; octubre 1942.

³⁴³ Fernández Barreira: “Conversación con Imperio Argentina”. “Primer Plano”, marzo 1945.

³⁴⁴ Fernán: “Una conversación con las estrellas”. “Primer Plano”, 20-7-41.

A lo largo de los años cuarenta trabaja con Carl Koch en Italia, Benito Perojo en Argentina y en España con José Luis Sáenz de Heredia y Florián Rey. Los directores opinan de ella: “... *su trabajo ante la cámara se caracteriza por su rapidísima comprensión. Rara vez hay que repetir una escena por su causa...*”³⁴⁵.

Si la buena relación entre actor y director es fundamental para la obtención de un buen film, aún resulta más representativo cuando ambos se complementan como ficha de rompecabezas, es el caso de Imperio con Florián Rey. En los años treinta dan buena fe de esto, sus películas suponen un éxito continuado para la pareja; en cambio en los cuarenta su relación ya se veía deteriorada hasta el punto de que resultaba imposible conseguir los buenísimos resultados anteriores.

La cigarra (1948) será la excusa para reunir de nuevo a una pareja que ya había demostrado su capacidad artística con creces. Y la causa fundamental del fracaso de la película es la inconsistencia de la relación Argentina-Rey.

José Luis Sáenz de Heredia demuestra en la mayoría de sus películas que sabe dirigir a intérpretes femeninos –baste recordar el caso de Ana Mariscal en *Raza* (1941) o Blanca de Silos en *Mariona Rebull* (1946)-, sin embargo en *Bambú* (1945), protagonizada por Imperio Argentina, no logró ningún éxito -a pesar de que los números musicales son lo mejor de la película, Imperio no deslumbra con la misma intensidad-.

Con Benito Perojo, Imperio se acoplará mucho mejor consiguiendo una interpretación estelar, principalmente en *La copla de la Dolores* (1947) y en menor medida con *Goyescas* (1942).

8. Relación con el público.

Imperio Argentina es considerada por el público como la primera figura femenina de nuestro cine. La más popular y admirada de nuestras estrellas. Su personalidad inconfundible es el imán que atrae a los espectadores. Su atractivo, su sonrisa, su canción en sí, todo su arte, se muestra también fuera de nuestras fronteras ya que es nuestra estrella más internacional. Su rostro no sólo se contempla en las pantallas sino que comparte páginas en la prensa internacional junto a estrellas de orden mundial.

³⁴⁵ Fintano: “*Ellas... Imperio Argentina*”. “Radiocinema”, nº 46; 15-2-40.

La llegada de Imperio a España, idas y venidas al país vecino crean gran expectación entre su público, por ello la prensa lo recoge.

*“Imperio Argentina regresa para trabajar nuevamente en los estudios españoles. Después de una larga ausencia, que estuvo llena de proyectos y rumores, su nombre tintinea unido al cine español...”*³⁴⁶.

*“Imperio Argentina se nos va otra vez... a Estoril... después la absorberán los trabajos de Bambú... despedida por un grupo de familiares y amigos...”*³⁴⁷.

A la vuelta de Argentina, Imperio es recibida con honores en el aeropuerto, y la euforia de su público, esperando su aparición en la escalera del avión, es tal que las medidas de seguridad instaladas no son suficientes para retener a los más exaltados. La noticia es recogida en diferentes revistas especializadas.

*“... los empleados de Iberia no pueden evitar que el público salte todas las barreras en su prisa por abrazar a Imperio...”*³⁴⁸.

*“... Imperio recibe la primera cálida y sincera ovación que le tributa, con tantos amigos y admiradores suyos, el público entero de España... la asedian, la abruman por todas partes. Las mujeres la besuquean, la estrujan... le presentan sus blocs para que la estrella escriba en ellos su autógrafo...”*³⁴⁹.

Su popularidad va mucho más allá de nuestras fronteras y es aclamada por Hispanoamérica, el público la sigue en sus diferentes actuaciones en teatro, radio...

*“... en Radio Belgrano (Buenos Aires) se recibieron en 18 días veinticinco mil cartas de felicitación para Imperio Argentina...”*³⁵⁰.

³⁴⁶ Medina, Lorenzo de: *“Imperio Argentina en el cine español”*. “Primer Plano”, 6-8-44.

³⁴⁷ Fernández Barreira: *“Última foto, última noticia: Imperio Argentina va a hacer también una película”*. “Primer Plano”, 2-4-44.

³⁴⁸ Tocildo, Alfredo: *“Imperio Argentina vuelve a España”*. “Cámara”, nº 116; 1-11-47.

³⁴⁹ Sarto, Juan del: *“La estrella viajera, Imperio Argentina”*. “Radiocinema”, nº 141; 1-11-47.

³⁵⁰ “25.000 cartas recibió Imperio Argentina”. “Primer Plano”, nº 368; 2-11-47.

“... la incorporación de Imperio Argentina a la producción de allá fue recibida con entusiasmo en Buenos Aires...”³⁵¹.

También en la prensa española se cuelan noticias -muy interesantes para sus fans- sobre rumores que vienen del otro lado del Atlántico:

“... la conocida actriz cinematográfica Imperio Argentina va a contraer matrimonio con el torero peruano Alejandro Montani. La boda se celebrará en Buenos Aires, donde ahora reside Imperio, que ha terminado allí la película *La maja de los cantares*, y el viaje de novios lo harán con dirección a Méjico, donde ambos enamorados reanudarán sus trabajos...”³⁵².

9. Películas.

Comienza la década trabajando en una película italiana a las ordenes de Carl Koch. Vuelve a España y entra en el grupo de rodaje de *Goyescas*, que se rodó en 1942 con guión de Benito Perojo, teniendo como galán a Rafael Rivelles. En ese mismo año, por motivos estrictamente personales, se instaló en Portugal.

Goyescas está basada en la ópera de Enrique Granados cuyo argumento, escrito por F. Periquet, no tiene mucho que ver con la obra original. *Goyescas* era un proyecto que Benito Perojo había acariciado tiempo atrás pero que no pudo realizar anteriormente. Perojo toma como excusa la obra de Goya para mezclar lo culto con lo popular, las clases sociales se mezclan confundándose. Todo ello queda representado en la identidad de las dos protagonistas: condesa y Petrilla.

La condesa de Gualda, enamorada de Luis Alfonso, le ha robado el novio a Petrilla, una tonadillera de mucha fama que se siente muy enamorada de Luis Alfonso. Claro que Petrilla no puede creer que Luis Alfonso la engaña, por ello acompaña al corregidor a casa de la condesa, por comprobar con su propios ojos la fechoría de su amado. Pero se produce un enfrentamiento entre el corregidor y Luis Alfonso. Muere el corregidor en el duelo, por lo que Luis Alfonso huye y se esconde. Las malas lenguas dicen que la condesa le oculta, aunque ésta ya le ha olvidado y comienza un nuevo romance con un capitán.

³⁵¹ Urbano, Rafael de: “*Imperio Argentina y Mini Marshall frente a frente en Buenos Aires*”. “Primer Plano”, 14-7-46.

³⁵² “*Próxima boda de Imperio Argentina con el torero Alejandro Montani*”. “Primer Plano”, 29-7-46.

Los personajes principales son los dos que representa Imperio. Tanto la condesa como Petrilla son mujeres de fuerte carácter y personalidad, que se enfrentan a una sociedad dirigida por hombres. Una es fiel a su amado -Petrilla-, la otra más ligera es enamoradiza de distintos hombres -condesa-. Ambas tienen en común que cuando se enamoran se hacen fuertes y el amor les hará sacar fuerza de donde no hay para salvar a su amado.

Las mujeres que aparecen son de la siguiente condición: nobleza -ociosas, enamoradizas, religiosas, solteras e independientes económicamente-; clase humilde -posadera, criadas, bandoleras, todas ellas son trabajadoras-; las artistas -en este caso, Petrilla que es trabajadora e independiente-.

Imperio sobresale en su interpretación; como siempre, está genial cantando sus coplillas y también haciendo las veces de condesa. Se la ve resuelta y en ocasiones graciosa.

Es destacable en esta película la cámara en mano de Kelber. El guión resulta flojo, sobre todo cuando se intentan incluir distintas moralejas. Es una película pastiche donde se entrelazan características de distintos géneros.

La crítica especializada aprecia en la película, sobre todo, la interpretación de Imperio:

“... la interpretación es numerosa y buena. Únicamente que, al lado de Imperio Argentina -por prodigalidad del personaje y por prestigio auténtico- las demás figuras quedan un poco al fondo... Imperio Argentina, maestra en el matiz y en el donaire, se define además como exquisita cantante que sabe comprender los estilos. Triunfa como actriz y logra dar contenido al asunto...”³⁵³.

Además llegan noticias de la buena acogida que tiene en Sudamérica:

“... la película española Goyescas ha sido estrenada en Santiago de Chile. Quienes nos comunican la noticia añaden: fue aplaudida varias veces durante las sesiones de proyección, cosa rara, rarísima en estos espectáculos, constituyó un gran éxito...”³⁵⁴.

³⁵³ Mas-Guindal, Antonio: “Página de crítica”. “Primer Plano”, 11-10-42.

³⁵⁴ “Goyescas”. “Primer Plano”, nº 200; 13-8-44.

Rodó *Bambú* en el año 1945, con la que no se obtuvieron los resultados esperados tras la gran expectación que anticipó a la película, a pesar del buen equipo técnico y artístico que la respaldaba.

Bambú narra como un compositor fracasado y hastiado, tanto en la música como en el amor, decide enrolarse con destino a Cuba. Allí hace amistad con otro soldado, ambos protegerán a una chica del arrabal de Santiago vendedora de fruta.

Los personajes principales son hombres al tratarse de un tema militar. Imperio ocuparía un papel secundario dentro de la trama principal, aunque de continuo se buscará cualquier motivo para que intervenga musicalmente. Si bien dejan claro que Imperio es la causa de un punto de interés que le da nuevos vuelos a la historia -el enfrentamiento entre los hombres, causante indirecta de la batalla y por consiguiente de la muerte de ambos-.

Los personajes femeninos que aparecen en el film son: la mujer del gobernador -noble y ociosa-, la hija del gobernador -niña caprichosa y soltera en busca de futuro partido, en unos años será algo así como su madre-, las sirvientas -trabajan porque son de clase humilde-, la vendedora de fruta -trabaja por una moneda, también busca un amor como la hija del gobernador-.

Imperio aporta a su personaje frescura -su manera de interpretar-, sus canciones y un personaje muy tierno. La secuencia en la que recibe la moneda del soldado está muy bien realizada porque con esa sola ya está definido su personaje. Lo mejor de la película es Imperio Argentina, y con una excelente voz. Lo más interesante del film son los números musicales. También la idea de mostrar el amor tan sutilmente, el dramón queda marcado por el final que, si bien le da fuerza al tema de amor pasional, también resulta poco verosímil la forma de morir.

El vestuario es correcto, tanto los uniformes de los soldados como los trajes de salón de baile y ropajes de indígenas. El maquillaje a destacar, por ejemplo el padre de Imperio, casi pasa por negro siendo en realidad un actor blanco.

En 1946, Imperio volvió a la Argentina para intervenir en diversos programas radiofónicos y a rodar dos películas *La copla de la Dolores* y *La maja de los cantares* que en España se titularon *Lo que fue de la Dolores* y *Los majos de Cádiz* respectivamente.

Perojo es el responsable del guión y la dirección y, como en la película anterior, es reseñable, principalmente, la intervención musical de Imperio Argentina.

La maja ha dejado su pueblo para ir a trabajar a una venta de cuyo dueño está profundamente enamorada. Él al principio la corresponde; después le hace sufrir mucho al darle celos con todas las mujeres que se puedan cruzar en su camino.

El personaje principal es el de Imperio Argentina, una mujer con carácter y personalidad muy definida, echada para adelante frente a todos los hombres menos frente a uno, del que está locamente enamorada. Sufre con los celos, pero vuelve incansablemente a perdonar a su amante que abusa de su posición de poder y la desprecia delante de los demás. También es cierto que se muestra así con ella, en más de una ocasión, después de ella dejarse piropear por otro hombre más joven.

Es una mujer que trabaja en la venta buscando su sustento, aunque es más bien el espiritual el que sacia. Ha dejado su familia, su ambiente, todo por ese amor que cada vez le hace más daño. Imperio es ventera-cantaora, amante y deseosa de ser esposa.

Con el mismo equipo trabaja de nuevo Imperio para la película *La copla de la Dolores*, dirigida con predominio del plano-secuencia y muy lejos de lo comercial al incluir un final negro.

Dolores llega a un pueblo huyendo, la recoge en una posada un hombre que le ofrece comida y cama, ella desea marcharse, pero el hombre le insiste en que no le importa su pasado sino el momento presente y que confía en ella. Considera que es una buena mujer. Le convence y se queda de señora de la posada, aunque la hija del posadero se siente celosa y desea que se marche de allí.

Son mujeres trabajadoras, debido a su condición. Son mujeres que están casadas o tienden a casarse. La religión está presente a lo largo del film.

En 1948 Imperio vuelve a colaborar con Florián Rey para la película *La cigarra* - hubo varias tentativas con otras artistas pero al final fue ella la elegida-.

“... nos llega la noticia de que ya no será Juanita Reina la protagonista ni Juan de Orduña, el director de la anunciada película. Porque -y aquí viene lo bueno- Imperio Argentina llega de América -a estas horas ya

estará en España-, con el exclusivo propósito de hacerla... con Florián Rey... ”³⁵⁵.

La cigarra (1948) es una película con la que, por encima de todo, se intenta repetir los grandes éxitos que se dieron gracias a la combinación del trío Rey-Argentina-Ligero, arropada con un alto presupuesto de 2.500.000 de pesetas. En principio tiene buenos ingredientes: los intérpretes, el director, la pluma de Pemán. Todos ellos han demostrado ser buenos en sus quehaceres en otras ocasiones, en el caso de *La cigarra* se conjugó que ninguno de ellos se encontraba frente a su mejor obra; el resultado es “un quiero y no puedo”.

Si bien el público y la crítica no están de acuerdo con el resultado de la película, sí se encuentran algunas voces a favor de la producción de Filmófono S.A.

“... La cigarra es una película que no puede catalogarse en un género o un estilo. Es la efusión gráfica y lírica de sentimientos insobornables, que sólo una multitud de espectadores absorberá del todo, alegre y emocionada... es también la creación más personal y significativa de una artista que el público elevó unánimemente... ”³⁵⁶.

10. Valoración de la crítica.

El verdadero artista es intuitivo, y en él el arte fluye dinámico y maravilloso. Cuanto más fuerte es una personalidad, menos se cuida de imitar a otras. Imperio Argentina es singular en todo, su arte es deliciosamente natural endulzado con mucha gracia y, sobre todo, lo que más se destaca es que ella ha sabido conservarse siempre fiel a su propia personalidad.

En esta década que nos ocupa no tendrá Imperio grandes éxitos, pero la crítica sigue favoreciéndola en sus comentarios, destacando en ocasiones que lo mejor del film en el que interviene es la interpretación de Imperio Argentina.

“... Imperio Argentina, nuestra estrella máxima, es el símbolo de toda la cinematografía española, cuya vida mejor, cuyos éxitos más notables, están ajustados a su vida y éxitos de cinemactriz... vuelve de Italia con los entorchados de estrella europea ganados en Tosca, una película que

³⁵⁵ “Imperio Argentina por el extra desconocido”. “Cinema”, nº 45; 15-9-47.

³⁵⁶ Aguilar, Santiago: “Imperio Argentina a través de la cigarra”. “Cámara”, nº 127; 15-4-48.

descubrirá a los ojos asombrados de los españoles una Imperio Argentina recién estrenada... alguna crónica en que periodistas italianos decían de nuestra estrella que su interpretación de Tosca la colocaba en la misma línea de las más destacadas cinemactrices europeas... ”³⁵⁷.

“...Imperio Argentina -brujo atractivo personal, toda garbo y brío- ha sabido encarnar la figura reciamente española de Soledad. Recomendada por los celos, ya que todo lo da por el amor verdadero, es la protagonista sin par que soñara el maestro. Es la más afortunada heroína de este poema de amor y de celos, que habla, canta y baila con ese gracejo incomparable con el que da vida a la acción y justifica el drama de los majos de Cádiz. Su éxito en esta estupenda producción de Perojo justifica los alcanzados por esta genial artista junto a otros directores en varias creaciones maravillosas de su brillante carrera artística... ”³⁵⁸.

11. El cine de la década de los cuarenta.

Imperio Argentina fue una de sus artífices, pieza fundamental para que el cine español comenzara a ser una industria incipiente que luego la guerra civil truncaría. En los cuarenta el Estado se hace cargo del cine -desea ayudarlo y, también, controlarlo- pero serán sus estrellas las causantes de sus éxitos. Imperio sabe muy bien lo que costó levantar este cine español y ella como otros muchos aboga por la internacionalidad de nuestro cine como único futuro que permita la permanencia y desarrollo de su industria.

“...estoy sorprendida, porque después del colapso que los tres años de nuestra guerra han significado para el cine español, me he encontrado que éste ha sabido mantener un ritmo de superación artística. He visto por ejemplo Harka, y he encontrado una película magnífica... Alfredo Mayo es un galán que se puede codear con cualquiera del cine americano... ”³⁵⁹.

“... ¿Técnicamente, estamos preparados como en Argentina, donde usted acaba de hacer dos películas? Casi le diría que mejor que allá... me

³⁵⁷ Luján, Adolfo: “Imperio Argentina”. “Primer Plano”, 20-4-41.

³⁵⁸ “Los majos de Cádiz”. “Primer Plano”, 23-2-47.

³⁵⁹ Luján, Adolfo: “Imperio Argentina”. “Primer Plano”, 20-4-41.

parece bien una intervención justa del Estado, pero el primer juez ha de ser el público. Esto en lo que se refiere a premios... el cine español está mal encaminado hacia el exterior... ”³⁶⁰.

Tan alta es la esperanza de Imperio por el cine español que incluso tiene proyectos de productora.

“...cuando llegue a la Argentina voy a iniciar una nueva etapa de mi vida; voy a hacerme productora: es decir, coproductora. Intento hacer una sociedad exclusivamente de técnicos y artistas de España y la Argentina para producir por nuestra cuenta. Creo que una sociedad así, pero de verdad, donde el capital sea capitalizado en función de nuestro trabajo, está llamado a tener un gran éxito... yo no he hecho todavía mi película ideal... esa película sería de la Andalucía Limpia. Un argumento donde se pudiesen refundir más de uno de Federico García Lorca, con música de Falla y de Turina... ”³⁶¹.

³⁶⁰ Del Arco: *“Las estrellas en la mano”*. “Fotogramas”, n° 31; 1-3-48.

³⁶¹ “25.000 cartas recibió Imperio Argentina”. “Primer Plano”, n° 368; 2-11-47.

Capítulo VIII. AMPARITO RIVELLES.

1. Biografía.

Amparo Rivelles Ladrón de Guevara, nace en Madrid el 11 de febrero de 1925. Hija de actores, debuta profesionalmente siendo una adolescente en la compañía teatral de su madre.

“... pasé la infancia en hoteles y pensiones, viajando sin cesar, y aún ahora vivo en un hotel... al irse mis padres a Hollywood, cuando tenía yo seis años, me quedé en Madrid e ingresé en el colegio de San José Cuny. Allí aprendí a leer y escribir en francés... luego pasé a Barcelona, y en el Instituto Técnico Eulalia es donde he recibido toda mi educación...”³⁶².

Se forma hasta obtener un título de carrera media:

*“...de no ser actriz, ¿qué profesión hubieras elegido?
Pues, la verdad, no concibo eso de no ser actriz. En otra profesión me desconocería, aunque quizá médico, pero me quedé en enfermera, único título que poseo...”³⁶³.*

Su carrera cinematográfica se inicia en 1940 y desde ese mismo momento su ascensión es rápida y fulgurante llegando a ser una de las actrices más significativas y popular de la década. En 1957, en la cúspide de su éxito, se traslada a México debido a un contrato teatral. Por varios motivos se instala en aquel país y no regresará a España hasta pasados veinte años ³⁶⁴.

³⁶² García de la Puerta: “*La actualidad cinematográfica presentada por Risler*”. “Primer Plano”, 31-12-44.

³⁶³ Gracián, Concha: “*Lo que más le gusta a Amparito Rivelles es gastar dinero*”. “Cinema”, nº 48; 15-5-48.

³⁶⁴ Cfr. García Fernández, Emilio C.: *Historia ilustrada del cine español*. Madrid: Planeta, 1985. Págs. 126 y ss.

2. Personalidad de la actriz.

Habla sin prisas, con expresión inteligente, no exenta de gracia madrileña, y tiene una pose aristocrática que no parece aprendida, sino genética.

Es una constante encontrar que las estrellas españolas tienen una cierta formación cultural y que además se interesan por ella hasta el punto de que desean ampliarla. En este sentido, cabe destacar que de esta inquietud intelectual se habla en ciertos momentos de la carrera de la actriz:

“María Fernanda Ladrón de Guevara, con aire que no era broma, y hasta con cierto sigilo en la confidencia, me dijo hace unos días: ¿no sabes? Amparito está escribiendo un libro de versos. Digo que esto no tenía tono de chanza. Y, además, no era una noticia desconcertante. Amparito Rivelles podía escribir un libro de versos, porque otras actrices de nuestra pantalla también escriben versos, o comedias, o crónicas. Actrices que se llaman Josita Hernán, Conchita Montes o Maruchi Fresno...”³⁶⁵.

También, el periodista del momento considera obligado preguntarle a una estrella de su calibre si practica deportes; Amparito demostrando tener buen sentido del humor contesta:

“... ¿cómo estás en deportes? Bien, bien, lo que se dice bien, en natación, conduzco regular, juego al tenis, monto a caballo. Respecto a equitación opino lo que Conchita Montes... cuando termina su cabalgada suele decir: “ni al caballo ni a mí nos ha gustado nada”... total: los deportes no te atraen. En verdad, de verdad, no. Los practico porque son útiles para mi carrera.”³⁶⁶.

Cuando Amparito comienza a trabajar es muy joven, por lo que podrá disfrutar de una gran libertad económica con una edad poco frecuente; la falta de otras responsabilidades le estimula sentir una mayor responsabilidad sobre lo que hace. Su actitud ante el trabajo es muy clara: trabajar y trabajar. Ella hace una valoración y se autocrítica:

³⁶⁵ Castán Palomar, Fernando: “Amparito Rivelles escribe versos”. “Primer Plano”, 16-12-45.

³⁶⁶ Gracián, Concha: “Lo que más le gusta a Amparito Rivelles es gastar dinero”. “Cinema”, nº 48; 15-5-48.

“... ¿En cuál estima usted más depurada su interpretación? Aquella en que he de defenderme ante el Consejo de varias acusaciones. Por ser muy difícil, y por sentirme preocupada, logré darle fuerza y emoción plenas. Otra es aquella en la que escapó del castillo del comendador...”³⁶⁷.

Esa autocrítica le facilita el decidir qué tipo de personajes prefiere interpretar o qué género, si drama o comedia. En diferentes ocasiones, a lo largo de su carrera, comenta su preferencia por lo dramático.

“... yo prefiero lo dramático siempre a lo francamente cómico. Entonces, ¿con cuál de sus personajes se halló más identificada? Sin duda, con Malvaloca, y ahora ya con el que interpreto en El clavo ...”³⁶⁸.

“...Indudablemente, mi labor interpretativa en El clavo es la que más satisfacción me ha producido ...”³⁶⁹.

“... ¿qué papeles prefieres? Los dramáticos. Y cuanto más intensos sean los arranques emocionales, mejor. Me entusiasman las situaciones fuertes...”³⁷⁰.

Hay que entender que todas estas declaraciones son a sabiendas de que los productores y directores pueden tenerlas en cuenta a la hora de elegir a los intérpretes de sus películas, por lo que sus gustos van acordes con cualquier posibilidad de trabajo. Por este motivo, años después opinará:

“... dentro del plató, o la escena, ¿qué género crees más ajustado a tu temperamento? Si el asunto está bien visto y es bonito, lo mismo me da que sea cómico o dramático...”³⁷¹.

³⁶⁷ Hernández, Eduardo Isaac: “Laurencia y Amparito Rivelles en la trama de Fuenteovejuna”.

“Imágenes”, nº 22; febrero 1947.

³⁶⁸ Mejías, Leocadio: “Una artista excepcional, protagonista: Amparito Rivelles”.

“Radiocinema”, nº 98; 30-3-44.

³⁶⁹ J. M. G.: “Lo que dicen las estrellas”. “Luces”, nº 1; julio 1944.

³⁷⁰ “Unos minutos de charla con Amparito Rivelles”. “Imágenes”, nº 2; mayo 1945.

³⁷¹ Gracián, Concha: “Lo que más le gusta a Amparito es gastar dinero”. “Cinema”, nº 48; 15-5-48.

La proliferación de papeles históricos, su particularidad entendida por los artistas de este cine, genera un interés especial en interpretar estos personajes de forma distinta al resto, con una técnica más estudiada, Amparito así nos lo refiere.

*“...¿le atraen los papeles basados en figuras históricas? Me gustan mucho, pero son agotadores. Exigen bastante estudio, si hay que adaptarse bien al personaje... tanto más difícil de interpretar cuanto más cerca esté en el tiempo...”*³⁷².

Amparito es una estrella cinematográfica en todos los sentidos, lleva una vida abierta a idas y venidas -poco propio para la mujer que deseaba promocionarse en una sociedad estancada en los idearios de Fray Luis de León-, con la suficiente libertad como para administrarse ella misma sin ninguna dependencia hacia un padre o un marido; comienza su carrera desde muy joven dando sus primeros pasos de profesional en el teatro y en un corto periodo de tiempo pasa a ser una estrella cinematográfica mimada por todos; su popularidad aumenta tan rápidamente que la publicidad de las películas viene precedida por su nombre -las gentes van al cine a ver una de Amparito Rivelles-, y el tema económico es lo que la hace, si cabe, distinguirse más como estrella. Por ejemplo, ella cobra un sueldo mayor que el director de la película en la que interviene. Los fabulosos sueldos que permitirán vivir como las estrellas de Hollywood ella los percibe y su filosofía de la vida es puro consumismo; si el actuar es importante, aún lo es más el obtener esos sueldos, y esta profesión es la única que permite recibirlos. Y ese dinero es para gastarlo y para presumir de que realmente te lo gastas.

*“... la estrella que más dinero gana es Amparito y también es la que más gasta, y con una esplendidez asombrosa... la sorpresa darse cuenta que no tenía dinero en el banco...”*³⁷³.

³⁷² “Unos minutos de charla con Amparito Rivelles”. “Imágenes”, nº 2; mayo 1945.

³⁷³ Morales, Sofía: “La más reciente sorpresa sobre Amparito Rivelles”. “Primer Plano”, nº 389; 28-3-48.

J. M. G.: “Lo que dicen las estrellas”. “Luces”, nº 1; julio 1944.

“... ¿si no hubieses elegido esta carrera del cine, y descartando, naturalmente, el teatro, qué hubieras deseado ser en tu vida?... pues ¡capitalista! Sin duda alguna.”³⁷⁴.

“... dedico todo mi dinero a la ropa. Me gasto un dineral en vestidos... Otra de mis debilidades son los zapatos. ¡tengo tantos! ¿cuántos? no te asustes, 114 pares.”³⁷⁵.

“... ¿qué es lo que más te distrae en las horas libres? Gastar dinero. Todo lo que gano lo gasto. En cuanto estoy sin trabajar salgo de compras...”³⁷⁶.

3. Inicios de su carrera.

Amparito debuta profesionalmente en su adolescencia, pero su madre narra la anécdota de cómo lo hizo con un solo mes de vida:

“...fue en Méjico, y para mí fue una sorpresa, hacíamos Cancionera, y al decir los versos del final del segundo acto, en vez de darme un muñeco, como de costumbre, me dieron a mi niña...”³⁷⁷.

Siendo una adolescente debuta en la compañía de su madre para el teatro. Fue una experiencia muy dura por lo negativa, pero no fue suficiente para que ella decidiese no volver a intentarlo.

“... Iba aún al colegio. Por las noches no quería quedarme en el hotel mientras mi madre trabajaba, y le pedí un papelito en alguna comedia. Fue en La Morocha, una obra muy mala y un papel muy corto. La noche del estreno dije mi primer parlamento de un tirón. Todos callaban en el escenario y yo esperaba la réplica para continuar, pero permanecían en el más angustioso silencio, hasta que terriblemente avergonzada salí de la escena sin esperar a más. ¿qué le parece mi debut? Es que por lo visto yo

³⁷⁵ García de Lapuerta: “La actualidad cinematográfica presentada por Risler”. “Primer Plano”, 31-12-44.

³⁷⁶ Gracián, Concha: “Lo que más le gusta a Amparito Rivelles es gastar dinero”. “Cinema”, nº 48; 15-5-48.

³⁷⁷ Peña, Josefina: “Los artistas vistos por su familia”. “Primer Plano”, 3-6-45.

no había dicho ni una palabra; había movido los labios, pero de mi boca no salió ningún sonido... ¡qué fracaso tan terrible!... ”³⁷⁸.

Sin embargo casi por casualidad demostrará que es muy buena actriz de la mano de su madre en una obra que se inicia en Zaragoza.

“...se puso enferma la dama joven de la compañía, Ana María Noé, cuando iba a comenzar la representación de La madre guapa, y mi madre, ante el conflicto, me dijo: “pues hazlo tú”. Y lo hice. Y fue tal el éxito de madre e hija en el escenario, que en poco más de un año dimos ochocientas representaciones de aquella obra.... ”³⁷⁹.

En el cine debuta unos años más tarde, y en su primera película tampoco hubo mucha suerte.

“... comenzó mi carrera después de la guerra, pero no quiero acordarme de ello. Fue aquella película, Mari-Juana, una desilusión tan grande, que creí que no volvería a hacer otra jamás... ”³⁸⁰.

Sin embargo, poco después hacía *Alma de Dios* (1941), luego *Los ladrones somos gente honrada* (1941) y después, gracias a su magnífica interpretación en la película dirigida por Marquina, *Malvaloca* (1942) obtuvo un contrato por un año con Cifesa para tres películas: *Un caballero famoso* (1942), *Deliciosamente tontos* (1943) y *Eloísa está debajo de un almendro* (1943).

Gracias al cine existe esa popularidad que para una estrella es como andar en coplas por la calle. Casi desde el comienzo de su carrera, Amparito alcanza una notable popularidad, porque Amparito, como muy pocas, ha entrado y hecho suyo el universo cinematográfico español del momento. Ella ocupa las portadas de las revistas, el corazón de los coleccionistas de autógrafos y, en general, el de la gente del pueblo que ha visto a Amparito interpretando a una emperatriz, a una pobre huérfana, una prostituta, etc; el público piensa que después de todo, la estrella es una mocita, cercana a ellos, amiga de bromas y chistes.

³⁷⁸ Mejías, Leocadio: “Una artista excepcional protagonista: Amparito Rivelles”. “Radiocinema”, nº 98; 30-3-44.

³⁷⁹ Idem.

³⁸⁰ García de Lapuerta: “La actualidad cinematográfica presentada por Risler”. “Primer Plano”, 31-12-44.

4. El teatro como escuela.

Sin duda, en el caso de Amparito Rivelles, el teatro es la mejor escuela; ella trabajó primero sobre los escenarios teatrales y en ellos aprendió de sus errores.

El cine, no obstante, con su agilidad, predominio de la acción y unos diálogos concisos y naturales, atrae a Amparito. El cine y el teatro son trabajos muy distintos, pero Amparito se desenvuelve bien en ambos, pues tienen sus características y sus ventajas propias, sobre todo para el actor. En el teatro se trabaja frente al público y se observan sus reacciones buscando arrancar su aplauso, gracias en ocasiones a un cierto margen de improvisación. En el cine, en cambio, se improvisa mucho menos, pero da tanta popularidad que cubre las desventajas que pueda tener frente al teatro.

Amparito, como otras actrices, reconoce mayor dificultad en el teatro:

“...¿qué le gusta más, el teatro o el cine? son completamente distintos. Me gusta más hacer cine, no obstante, reconocer que el calor del público y el triunfo son más directos en éste que en aquél, y, desde luego, más difícil el teatro...”³⁸¹.

“...¿qué te atrae más, el cine o el teatro? ambas cosas. Si no fuera tan esclavo te diría que el teatro. Llega más directo. En la escena se siente mejor la propia personalidad...”³⁸².

Amparito trabaja en los dos medios pero reconoce que se es más libre en el cine -en el teatro hay que cumplir un horario de dos sesiones diarias-, y eso para una mujer joven que desea aprender directamente de la vida, viviéndola, es primordial.

“... Y a pesar de tus éxitos teatrales has vuelto al cine. No sólo he vuelto, sino que en él seguiré todo lo que pueda. El cine es un encanto, se trabaja

³⁸¹ Hernández, Eduardo Isaac: “Al habla con nuestras estrellas”. “Radiocinema”, n° 73; 30-2-42.

³⁸² Gracián, Concha: “Lo que más le gusta a Amparito es gastar dinero”. “Cinema”, n° 48; 15-5-48.

y se vive; pero el teatro es como una prisión, en la que se vive encerrada desde que se levanta una hasta que se acuesta rendida... ”³⁸³.

Sin duda Amparito prefiere el cine, pero este también es un trabajo duro, ella sobre todo lo que no soporta es:

“.. lo que me horroriza es el maquillaje. ¡y más en agosto! Tú no sabes lo que es aguantar a un tiempo el calor, la pasta con que le pintan a una, y los focos. Si no fuera por eso, trabajar me encanta... ”³⁸⁴.

El modelo de actriz que representa Imperio Argentina dentro del cine español es fuente de influencia para muchas actrices jóvenes. Amparito, aún teniendo la gran influencia familiar, sabe apreciar el arte indiscutible de Imperio Argentina, reconocida por todos como la primera, el modelo a seguir.

“...¿y mejor actor de teatro? Rafael Rivelles, mi padre... ¿Y la mejor actriz? Mi madre...¿la mejor actriz de cine? sin trabajar mi madre, Imperio Argentina... ”³⁸⁵.

5. Relación con la productora.

En 1940 Amparito protagoniza *Mari Juana*, de Armando Vidal para Procines. En esta película Cifesa reconoce parte del talento de Amparito y decide contratarla de entrada para una sola película *Alma de Dios* (1941), de Ignacio F. Iquino, pero después también trabajó en *Los ladrones somos gente honrada* (1942), y después se la vuelve a contratar para una sola película *Malvaloca* (1942).

La política que aplicaría Cifesa con respecto a sus estrellas fue la de acaparar todo el talento conocido y el que se esperaba que llegara a serlo dentro del cine español del momento, de tal modo que ninguna otra productora pudiera trabajar con esas estrellas. Y la mejor manera de mantener a sus estrellas consigo era a golpe de talonario.

Amparito entra en los planes de Cifesa; considerada un descubrimiento con mucho futuro, renovará con la productora con un contrato muy diferente, en

³⁸³ García de Lapuerta: “*La actualidad cinematográfica presentada por Risler*”. “Primer Plano”, 31-12-44.

³⁸⁴ “*Si yo fuera secretaria*”. “Cámara”, n° 42; 1-10-44.

³⁸⁵ Hernández, Eduardo Isaac: “*Al habla con nuestras estrellas*”. “Radiocinema”, n° 73; 30-2-42.

esta ocasión será por tres años, y cada año se revisarán las condiciones. De este contrato se obtienen datos tan significativos como que el sueldo que cobraba semanalmente, estuviese trabajando o no, era de 10.000 pesetas. Resultando un sueldo astronómico en aquellos años, aún se fue aumentando hasta llegar a recibir semanalmente 21.000 pesetas.

La relación que mantiene Cifesa con su elenco artístico es similar a la mantenida por los estudios de Hollywood con el suyo. Como decíamos, el sueldo es lo primero que las distingue, le siguen condiciones como el poder intervenir en el guión, elegir el director o su *partenaire* en la obra. Además, la productora se encargará de promocionar la película contando con la estrella a la que rodeará de lujo y misterio; así ocurre en los estrenos de los films en los que se exigía vestir de etiqueta realizando un desfile de estrellas a las puertas de las salas cinematográficas de cara a deslumbrar al público.

Amparito reconoce haber sido muy bien tratada por Cifesa:

*“...yo nunca he tenido un problema ni un conflicto, ni me obligaban nunca a hacer una película. Siempre han sido de mutuo acuerdo los repartos, los directores, los argumentos... si no me gustaba el argumento que me presentaban decía simplemente que no...”*³⁸⁶.

En 1945 Amparito Rivelles se pasa a la competencia, Suevia Film. Esta es la productora que provocó aun más la crisis de Cifesa al arrebatarle parte de su plantilla. Amparito firma con Cesáreo González un contrato no tan fabuloso como el de Cifesa, pero al menos piensa que con más futuro -Cesáreo ofrecía nuevas perspectivas en la producción cinematográfica española-.

*“...¿te gustaría salir al extranjero? No solamente me gustaría, sino que pienso salir este mismo verano y estoy encantada. Cesáreo González, con quien tengo firmado contrato, me llevará a París, Londres, Nueva York, Habana, Méjico, California, Hollywood. El viaje no tiene otra finalidad que darme a conocer a los públicos de esos países...”*³⁸⁷.

³⁸⁶ De Paco, José y Rodríguez, Joaquín: *Amparito Rivelles pasión de actriz*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia, 1988. Pág. 17.

³⁸⁷ Gracián, Concha: “Lo que más le gusta a Amparito Rivelles es gastar dinero”. “Cinema”, nº 48; 15-5-48.

Suevia Films contrata a un pequeño número de estrellas que servirán de lanzadera para fichar, más adelante, a estrellas de renombre por unas cifras más que beneficiosas para la productora, como era el caso de Amparito.

En 1948 Amparito Rivelles decidió volver a incorporarse a la empresa de Vicente Casanova. Por aquel entonces era una estrella consumada, podía elegir qué tipo de trabajo quería hacer y con quién deseaba hacerlo. Sin embargo, Amparito se marcha de España para cumplir un contrato en Méjico; años más tarde confiesa:

“... no me fui porque me faltase popularidad, oportunidades, no el cariño del público español. Reconozco que hubo un grupo de gente que me hartaron. Entonces había que dar coba para hacer cine. Era preciso estar alternando constantemente. Y el faltar a una cena podía costarnos el olvido y un papel. Claro que guardo recuerdos muy bonitos, como los de Cifesa constituida por gente bien nacida. Trabajar con ellos o con Cesáreo era un galardón para el artista...”³⁸⁸.

La relación de Amparito con la prensa especializada es un continuo toma y daca; al periodista le interesa vender revistas y lo que permite este hecho es que la revista esté llena de fotos de las actrices más populares, y con entrevistas en las que cuenten detalles de ellas mismas. A las actrices les interesa estar en las publicaciones en el tiempo muerto entre el estreno de una película y otra. También es una manera de promocionar la película, así como cuando se publican reportajes sobre el rodaje de una película, etc.

Cuando no hay una noticia concreta el periodista decide considerar noticia aquello que realmente no tiene interés, por ejemplo, la estrella se pasea por el Retiro con su perrito; o qué aspecto tiene nuestra actriz disfrazada de secretaria; en suma, son excusas para fotografiar a Amparito y ocupar doble página de revista con sus fotos.

De la prensa es conocido el gran sentido del humor que posee Amparito, con lo que a veces ésta trata al periodista a base de juegos y risas.

“...usted está haciendo oposiciones a un arañazo, me responde con una gracia agresiva... Amparito, ¿quedamos en que Mayo es el mes de las

³⁸⁸ D. Olano, Antonio: *Estrellas y stars*. Barcelona: Dopesa, 1974. Pág. 314 y 315.

flores? abre la puerta, me llama antipático y me dice adiós con un palmo de lengua burlona, aguda y roja, como una fresa... ”³⁸⁹.

6. Relación con otros actores.

En ocasiones, la prensa es la responsable de una publicidad basada en hechos falsos para promocionar o dar más vuelo a algunos artistas; por ejemplo, se habla de un enfrentamiento profesional entre Amparito Rivelles y Ana Mariscal. Ellas en todo momento dicen que no existe tal, pero la prensa se apoyaba en ello para atraer al público a comprar sus revistas. En la revista “Primer Plano” encontramos una foto de Ana Mariscal con Amparo Rivelles, una frente a la otra, riéndose; y al pie de esta foto pone lo siguiente.

“no pretendemos con esta fotografía iniciar un concurso de sonrisas entre actrices cinematográficas. Aunque la idea no es mala, tenemos sólo la intención de decir que Ana Mariscal y Amparito Rivelles han festejado con un cordial brindis la firma de sus respectivos contratos para la película Alma triunfante... ”³⁹⁰.

A la película que se refiere esta noticia es *De mujer a mujer* (1950), de Luis Lucia. El hecho de que intervinieran las dos en el mismo film creó mucha expectación y también rumores de sus malas relaciones. Amparito desmiente tales, sus mismas palabras:

“No sé porqué, la gente se empeñó en que Ana y yo éramos enemigas, y era al contrario, éramos amiguísimas, nos queríamos muchísimo y lo pasábamos divinamente juntas... ”³⁹¹.

En general, Amparito, de trato muy amable, creaba en torno suyo un buen ambiente, ejemplo de ello:

“... tiene un gran sentido del humor. Al acabar de rodar una escena, aunque ésta sea de mucha emoción, siempre consigue con alguna de sus ocurrencias hacer reír a todos los que se encuentran en el plató... ”³⁹².

³⁸⁹ Hernández, Eduardo Isaac: “Al habla con nuestras estrellas”. “Radiocinema”, nº 73; 30-2-42.

³⁹⁰ “Dos sonrisas frente a frente”. “Primer Plano”, nº476; 27-11-49.

³⁹¹ De Paco, José y Rodríguez, Joaquín: *Amparito Rivelles pasión de actriz*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia, 1988. Pág. 49.

³⁹² Morales, Sofía: “Visita en broma a Amparito Rivelles”. “Primer Plano”, 30-7-44.

Con respecto a los actores sin nombre, los extras, existía por parte de la productora un trato distinto, sobre todo porque las circunstancias físicas -se encontraban en platós distintos- las promovían, esta anécdota nos lo confirma.

“... un día de rodaje con doscientos extras, en los Estudios Sevilla Films, para evitar la aglomeración que a la hora de la comida solía formarse, ordenaron que los figurantes salieran por la puerta de abajo del estudio, prohibiéndoles pasar por la puerta grande. Al intentar yo salir por ella para ir al restaurante, el portero me cogió del brazo y me dijo ¡como que te vas tú a escapar! ¡hale, ya estás saliendo por la otra puerta!, ¡pero déjeme hombre! Un extra intervino: ¡déjela! es la estrella, es Amparito...”³⁹³.

7. Relación director-estrella.

Son numerosos los directores, y diversos en sus planteamientos y estilo, con los que trabaja la actriz a lo largo de su vida; entre ellos cabe mencionar a Armando Vidal, Ignacio F. Iquino, Luis Marquina, José Buchs, Juan de Orduña, Rafael Gil, José López Rubio, Fernando Alonso Casares, Antonio Román, José Antonio Nieves Conde, Antonio Guzmán Merino, Victor Tourjansky, Ramón Barreiro, Ramón Torrado y Luis Lucia.

A comienzos de la década es consultada sobre sus preferencias por un director u otro, su respuesta está muy cerca del deseo de trabajar con los directores que hasta esa fecha eran bien considerados; por un lado, la experiencia de Florián Rey y, por otro, la de José Luis Sáenz de Heredia que sobresale, por aquel entonces, con una cinta de gran trascendencia como es *Raza* (1941).

“...¿querría usted decirme qué director preferiría usted para sus películas?... José Luis Sáenz de Heredia y Florián Rey... tenga en cuenta que yo no hablo de cuál es el mejor director...”³⁹⁴.

La experiencia que se asume tras más de diez películas, da paso a la prudencia que unos años más tarde le hace hablar de esta manera sobre los directores:

³⁹³ Mejías, Leocadio: “Una artista profesional protagonista: Amparito Rivelles”. “Radiocinema”, nº 98; 30-3-44.

³⁹⁴ Hernández, Eduardo Isaac: “Al habla con nuestras estrellas”. “Radiocinema”, nº 73; 30-2-42.

“... no puedo citar en especial a uno u otro, porque con todos los que he trabajado hasta ahora me he llevado muy bien. No sé si es que yo me he amoldado a su forma de dirigir o ellos a mi manera de interpretar.”³⁹⁵.

Es cierto que la camaleónica actriz supo adaptarse a muy distintos directores, aunque es reseñable su trabajo con Marquina por interpretar de manera contenida, con Orduña al entrar en su vena más cómica, con Gil por dar a conocer la imagen más dramática. Estos directores supieron sacar excelentes resultados de sus dotes profesionales.

8. Relación con el público.

Al público le gustan noticias banales sobre las estrellas, por ejemplo:

“...Amparito Rivelles no tiene tiempo para casarse... ¿exige muchas condiciones para casarse? Sí. Necesito un hombre que las reúna todas, buenas y malas, porque sólo las buenas resultaría muy aburrido. ¿Ha tenido muchos pretendientes? Pocos, muy pocos; si ya digo que no tengo tiempo ¿quién va a venir a cortejarme al teatro?...”³⁹⁶

Amparito Rivelles es una de las actrices más populares, porque arrasa en la pantalla y su cotización sube vertiginosamente; sus fans crecen por docenas y atascan el reparto del correo con sus cartas y telegramas. Existen muchos ejemplos de diferentes manifestaciones de cariño con respecto a la actriz:

“... ¿cuántas cartas recibes, Amparito? En Cifesa, unas 245.000 y un telegrama...es de un enamorado vagabundo que me sigue desde hace cinco años a donde quiera que vaya... y me felicita las Pascuas...”³⁹⁷.

y la prensa es testigo de ello:

“... Amparito Rivelles, la actriz más mimada por nuestro público, tiene inteligencia y suerte...”³⁹⁸.

³⁹⁵ “Amparito Rivelles”. “Radiocinema”, nº 134; 1-4-47.

³⁹⁶ De Diego, Juan: “Los que se encuentran en estado de merecer”. “Primer Plano”, 6-1-46.

³⁹⁷ Peña, Josefina: “Los artistas vistos por sus familias”. “Primer Plano”, 3-6-45.

³⁹⁸ Martínez Ramón, Juan: “Amparito Rivelles actriz de abolengo”. “Cámara”, nº 109; 15-7-47.

Es tal la revolución que supone la presencia de Amparito que todo lo que ella opine, le ocurra, desee o sueñe es noticia, por ejemplo un pequeño accidente que le acaeció durante el rodaje de *Fuenteovejuna* (1947) es tratado con gran expectación.

*“...vamos al dedo. ¿Lo tienes ya mejor? Regular. Ayer me quitaron la escayola del brazo para que pudiera seguir actuando ante la cámara...resulta que a causa del golpe, se me había roto el hueso...”*³⁹⁹.

La popularidad de Amparito sigue creciendo, la prensa especializada se hace eco del hecho e incluso la revista “Primer Plano” piensa en las posibilidades de aprovechar esta fuerza arrolladora de público que es Amparito y la propone como consultora sentimental de la revista.

*“a partir del próximo número, los lectores de primer plano tendrán una grata sorpresa. La gran actriz de cine español Amparito Rivelles ha accedido a nuestros deseos de encargarse de la nueva sección de consultorio sentimental...”*⁴⁰⁰.

Amparito suele ser muy solícita con su público, por eso sorprende esta declaración que hace a un periodista, posiblemente se refiere a lo muy exigente que es el público, cada vez más formado y sabiendo lo que quiere ver.

*“... ¿qué es, en su criterio, lo mejor del cine español? su buena voluntad. ¿y lo peor?, la mala voluntad del espectador...”*⁴⁰¹.

9. Películas.

La posguerra española tan inerte para la mayoría resulta ser muy fructífera para Amparito; comienza su carrera en el inicio de esta década de los cuarenta y la termina con la magnífica cosecha de diecinueve películas. En la primera producción que interviene es *Mari Juana* (1940), una peliculita de poco empaque, aunque Amparito era ya la protagonista principal. En 1941, protagonista también en *Alma de Dios*, producida por Aureliano Campa Morán y distribuida por Cifesa; es una película sencilla, sin grandes pretensiones, basada en un sainete de

³⁹⁹ Morales, Sofía: “Dos minutos por teléfono con Amparito Rivelles”. “Primer Plano”, 2-3-47.

⁴⁰⁰ “Consultorio sentimental”. “Primer Plano”, n° 388; 21-3-48.

⁴⁰¹ “Amparito va a hacer Lola la piconera”. “Primer Plano”, n° 465; 11-9-49.

Arniches y Serrano; dirigida por Ignacio F. Iquino y guión de este último junto con Aureliano Campa, la fotografía corre a cargo de Foriscot. Se comienza a rodar el 1 de abril de 1941 y se termina el 30 de mayo 1941 con un capital de 450.000 pesetas.

Una joven huérfana huye de su pueblo buscando un poco de cariño y dignidad. Marcha a casa de su tía en Madrid y la toman de sirvienta. Ella, como es más buena que un pan, acepta la situación. Paralelamente ha conocido a un joven camionero del que se enamora y se hacen novios. Su prima, soltera, queda embarazada sin desearlo y, cuando nace el pequeño, su tía paga a unos gitanos para que se lo lleven y lo oculten de las miradas de la gente honrada.

El personaje principal es Amparito, una chica desgraciada que, quedando huérfana, tiene que pedir caridad; es una chica a la que la desgracia le persigue, pero ella es fuerte y sobre todo muy honrada. Su bondad hace que cargue con las culpas de otros. Además es fiel y muy bondadosa. El amor que siente hacia su novio es de muy buena y futura esposa. Muestra su instinto maternal cuando habla de que, le da pena que se lleven al hijo de su prima.

Las mujeres que aparecen en el film son: Amparito -es novia y futura esposa, muy buena, posible madre ya que muestra su maternidad incipiente, religiosa y honrada, trabajadora del hogar-; Pilar Soler -va de señorita y no trabaja en la casa, será madre soltera y no tiene moral ni temor de Dios, aspira a casarse con un hombre acaudalado para vivir con lujo-; la tía de Amparito -no tienen verdadera caridad e incita a su hija a llevar el mal camino que eligió-; Guadalupe Muñoz Sampedro -buena mujer trabajadora dentro y fuera de casa, honrada y de armas tomar, es esposa y madre-.

Amparito hace un papel muy curioso, de gran emotividad y muy sentido.

Los ladrones somos gente honrada se produce en 1943, es una adaptación de la obra teatral de Jardiel Poncela, producida por Aureliano Campa para Juca Films y distribuye Cifesa; la dirige Ignacio F. Iquino y la fotografía Emilio Foriscot. Comienza su rodaje el 1 de diciembre de 1941 y se termina el 10 de enero de 1942.

Una banda de ladrones se acerca a una casa lujosa, donde hay una fiesta, en busca de un gran botín. El jefe de la banda queda impresionado por la hija de los dueños de la casa y terminará comprometiéndose con ella. Una parte de la banda de ladrones están contrariados con su jefe porque no les permite disfrutar de

la nueva situación que ha conseguido. A lo largo de la trama se comprueban que en la casa vive más de un ladrón.

Es un protagonista coral, no existe realmente un predominio de personajes femeninos sobre masculino. Tampoco destaca ninguno especialmente.

Las mujeres que asisten a la fiesta son mujeres ociosas y allí todas están pendientes de la caja fuerte. Las criadas, mujeres trabajadoras, están vigilantes también de la caja fuerte. Las señoras de la casa son un poco falsas y mentirosas, parecen ocultar siempre algo al esposo y las que se van a casar, igualmente. La relación madre-hijos resulta superficial.

La puesta en escena, salida y entrada de personajes es correcta, aunque en momentos resulta demasiado teatral. Lo más interesante de la película es la interpretación, Amparito está correcta.

En el mismo año, 1942, participa en la producción de la película *Malvaloca*, será una película de mucho éxito y el lanzamiento definitivo de Amparito Rivelles. Es una producción de Cifesa-UPCE y la distribuye Cifesa. Con argumento de los hermanos Alvarez Quintero, el guión y la dirección de Marquina; la fotografía de Guillermo Goldberger. El capital a emplear en la producción de la película es de 900.000 pesetas y su rodaje comienza el 6 de febrero de 1942, para finalizar dos meses más tarde.

Rosita se ve obligada a ejercer la prostitución para salir de la miseria -su padre es alcohólico y está sin trabajo, su madre otro tanto de lo mismo y además un tío parásito que les chupa lo poco que tienen-, pero ella en el fondo desea otro tipo de vida. Malvaloca, que así la llaman, conoce a varios hombres, entre ellos Manuel Luna que se portará muy mal con ella. Conocerá a un amigo de Luna, Leonardo que interpreta Alfredo Mayo, un joven honrado que se enamora de ella y deciden vivir juntos. El amor hacia Leonardo será el causante del cambio en su vida.

El personaje principal es Malvaloca, mujer débil, arrastrada por las circunstancias, de gran corazón y que se apiada de los más desgraciados. Pecadora con letras mayúsculas, ya que su pecado es tan grande como su arrepentimiento. Está entre hombres, enfrentada a ellos, rodeada y querida. Empujada por su padre, se da a la mala vida, y su tío busca siempre que no vuelva al buen camino. Sus dos pretendientes son Luna, que la hace sufrir mucho, y Mayo, que la quiere sinceramente.

Las mujeres que vemos en el film son: Malvaloca -dada a la mala vida- muy religiosa y caritativa, trabajadora en la casa y fuera de ella, llegará a ser esposa como señal de su arrepentimiento-. Rosita Yarza, señorita de buena familia, religiosa y muy educadita, con verdaderos prejuicios morales; es soltera - es una mujer que terminará casándose-, y hace un poco la función de madre con respecto a su hermano. Y por último la madre de Malvaloca, que no es precisamente modelo de buena madre.

El comienzo de la película resulta falto de ritmo, pero en seguida se torna interesante. La temática que trata la película y en las fechas que se realiza entraña una dificultad añadida para ser aceptada; resulta sorprendente cómo Marquina, con mucha maestría, sabe llevar el film a buen fin sin ofender a la censura.

Amparo desborda con un personaje muy matizado, despliega su arte dramático sin gesticulación; su mirada, su rostro, nos dan todas las claves del personaje, cuando sufre, se arrepiente o peca. A partir de trabajar en esta película se decía que la mayor parte de los guiones que se escribían en España eran ofrecidos a Amparito antes que a nadie.

“...bien ambientada, la película encuentra uno de sus máximos valores en la interpretación de Amparito Rivelles. Sutil en la comprensión del tipo psicológico, en la matización del carácter, es, sin disputa, la mejor incorporación artística de esta actriz joven, de quien pueden esperarse ya con certeza espléndidas actuaciones...”⁴⁰².

Es la primera vez que trabaja con Alfredo Mayo, la buena relación que se produce da lugar a una de las parejas más interesantes de los cuarenta, lo que provoca que se vuelvan a encontrar en la siguiente película en que participen, *Un caballero famoso* (1942). La produce y distribuye Cifesa con argumento de López Nuñez y Matías C. Ventalló, dirigida por José Buchs. Con un capital de ochocientas mil pesetas, el 21 de agosto de 1942 se inicia su realización y se termina el 26 noviembre de ese mismo año.

En sus diversos papeles, Alfredo Mayo, comprometido con Florencia Bécquer, queda deslumbrado por la persona de Amparo Rivelles y deja su vida completa -profesión y amor- por hacer todo lo que Amparito desea. El hecho de

⁴⁰² Mas-Guindal, A.: “Página de crítica”. “Primer Plano”, 11-10-42.

que aparezca un incidente con la justicia y los carlistas, provocará que vuelva a relacionarse con su antigua novia, ya que Amparito huye a París -ya se ha cansado de su amante-.

El personaje principal, aun pareciendo ser el que interpreta Alfredo Mayo, en realidad es el que encarna Amparito; su personaje tiene más profundidad, es una mujer de bandera que hace con los hombres lo que quiere, los maneja a su antojo, es caprichosa al máximo, vive según le viene en gana.

Las mujeres que se muestran en el film son: Florencia -destinada a casarse, mujer de su casa y muy religiosa-; Amparito -destinada a casarse en algún momento, aunque tendrá que averiguar con quién a base de probar quién es el mejor postor; con una ética un tanto dudosa, no trabajadora debido a su condición-

La religión se ve representada por el personaje de Florencia -se arrodilla ante una Virgen para rezar por su amado-.

Fastuosos decorados como fondo, con una Amparito Rivelles en el centro del espacio dando a conocer sus buenas dotes interpretativas y su sensualidad -a pesar de los trajes de época-. La iluminación al servicio de Amparito, consiguiendo destacar su belleza.

Según Amparo Rivelles, *Un caballero famoso* (1942) se hizo para aprovechar un poco el éxito que había tenido la pareja Mayo-Rivelles, “*porque el papel lo mismo lo podía haber hecho yo que cualquier otra, ya que no era un papel importante sino casi episódico*”⁴⁰³. Se trata de una película armario donde puede caber todo tipo de temas: políticos, taurinos, amor y desamor, etc., sin progresar ninguno hacia un objetivo concreto, e incluso al personaje de Amparito Rivelles no se le ha sacado todo el partido posible.

Deliciosamente tontos (1943) es una historia simpática que, lamentablemente, no fue lo suficientemente considerada. Comedia brillante en la que Amparito dio a conocer una faceta suya, desconocida de todos, y que más tarde tampoco se prodigó mucho.

Cifesa asume la producción y distribución, el argumento es de M. Tamayo y A. Echegaray; guión y dirección de Juan de Orduña y la fotografía de Alfredo Fraile. Con un capital de 1.125.000 pesetas comienza su rodaje el 2 de enero de 1943 y se termina el 5 de marzo del mismo año.

⁴⁰³De Paco, José y Rodríguez, Joaquín: *Amparito Rivelles pasión de actriz*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia, 1988. Pág. 16.

El testamento de un hacendado habanero hace que dos personas se sientan obligadas a casarse si quieren heredar, pero su falta de amor impide que se casen; años después, sus respectivos descendientes se encuentran en situación análoga, pero actúan de distinto modo, el desea de verdad casarse con ella por amor, no por interés. La trama se desarrolla durante un crucero en el Atlántico.

La mujer es novia y futura esposa, vive de las rentas y quiere seguir haciéndolo. Cuando se case será una mujer de su casa, a cuyo cargo habrá distintos criados. Su labor será más bien el de anfitriona que el de esclava del hogar; hay otras mujeres que son de clases humildes, como es el caso del servicio doméstico.

La religión está presente al mostrar cómo se casan por la iglesia.

Amparito hace de mujer moderna y desenvuelta; con todo tiene algunos toques de mujer sumisa, como es el aceptar su vida tal y como es. Amparo destaca por su adaptabilidad a su personaje -cuán distinto es al de Malvaloca-; su verosimilitud provoca que lleguemos a pensar que nos encontramos ante una actriz diferente.

Eloísa está debajo de un almendro (1943), película de suspense aliñada con unas gotitas de fino e irónico humor. Producida por Cifesa, la dirección es de Rafael Gil, lo mismo que el guión, que está basado en la obra de Jardiel Poncela. Se comenzó el 30 de junio de 1943 y se terminó el día 6 de septiembre 1943.

Fernando, licenciado en Bruselas, vuelve a su casa y se encuentra con la mala noticia de que su padre le dejó una carta en la que habla del asesinato de una mujer de la cual estaba enamorado. Muy afectado, decide descubrir quién ha sido el asesino.

La única mujer trabajadora que aparece es la compañera de la tía Micaela, el resto se supone viven de las rentas. No se trata el tema religioso claramente. Hay mujeres casadas, una de ellas como forma de escapar de su casa. La otra, Amparo Rivelles, no se decide a casarse cuando llegará el momento.

Amparito como siempre está muy bien, con esa manera que tiene ella de enfadarse entre niña caprichosa y mujer sin sentimientos; que le va bien a un personaje supuestamente tarado.

Hay que destacar los diálogos en esta comedia absurda o más bien surrealista, la interpretación es muy buena al igual que la fotografía de Alfredo

Fraile; sin embargo, el final resuelto de prisa, no cierra bien las dudas ofrecidas al espectador a lo largo de toda la película.

El clavo (1944), la película más famosa de esa época, muy bien recibida tanto por los organismos oficiales, por la crítica y sobre todo por el público. Es una producción de Cifesa, con guión de Eduardo Marquina, fotografía de Alfredo Fraile y dirección de Rafael Gil, su producción se comienza el 22 de diciembre de 1943 y terminada el 4 de mayo de 1944.

Una pareja de viajeros se conocen en una diligencia y comienza un idilio. Por circunstancias de trabajo tienen que separarse y deciden citarse al mes en el mismo hotel para contraer matrimonio. La ansiedad de él hace que se presente a la cita quince días antes y la desesperación al no encontrarla allí produce tal desolación en él que decide buscarla desesperadamente por otros lugares.

El personaje principal es él, juez impulsivo y apasionado. Y la mujer de la que se enamora, que es impetuosa, misteriosa, valiente y decidida. Resolutiva en cuanto al amor y con suficiente valor como para cometer un crimen con tal de obtener su libertad.

Son tres los modelos de mujeres que son representadas en la película: Amparito -amante, quiere llegar a esposa; no se habla para nada de maternidad-; las supuestas primas que aún son adolescentes y esperan la oportunidad de tener novio; la criada del indiano -trabajadora y humilde-.

La religión se manifiesta en símbolos externos, por ejemplo, en el juicio lleva un crucifijo grande al cuello y en la celda hay un gran crucifijo sobre la mesa.

Lo más destacable de la interpretación de Amparito son los cambios claros de alegría natural -cuando están pasando el día de campo-, a su amarga tristeza -cuando se encuentra en la celda en espera de la decisión del tribunal-. Sorprende su labor interpretativa, tan medida en cada caso; capaz de ser dura y misteriosa, alegre, sensual, contenida o apasionada.

La fotografía, muy reseñable, logra no sólo el ambiente sino, destacar el rostro de Amparito dentro de su excelente interpretación.

Es una historia de amor enmarcada en un ambiente de fantasía con momentos cargados de sensualidad morbosa. Los decorados ayudan mucho a llegar a entender la historia como si fuera un sueño; por ejemplo, un hotel de tales características no se encuentra en un pueblecito que no es ni un cruce de caminos.

Es un film interesante muy cercano a los melodramas clásicos de Hollywood. Tiene algunas secuencias que llaman la atención por su planificación, como cuando se presenta a Blanca por primera vez -imagen surrealista con ganado bovino inclusive-. A destacar también la secuencia en la que se sugiere que tendrán un encuentro íntimo.

Eugenia de Montijo (1944), es producida por Manuel del Castillo-CEA, distribuida por CEA y la dirige José López Rubio, a cuyo cargo también estuvo el guión. Comienza el rodaje el 11 abril de 1944 y termina el 26 de agosto del mismo año. El presupuesto según la casa productora es de 3.000.000 de pesetas y la duración de rodaje en días hábiles es de 113 (otros datos hablan de que el guión contó con 574 planos, que fueron rodados a una promedio de 5,07 diarios. Durante el rodaje se produjeron muchos contratiempos que retrasaron la finalización del film:

*“Durante la realización se compró clandestinamente material, concretamente positivo, que resultó estar con la emulsión pasada. Se ha venido, de una manera constante, repitiendo violentas escenas entre la productora y la figuración litigando diferencias en el pago de los haberes como asimismo las horas extraordinarias, las que rara vez fueron satisfechas por la amenaza hecha de que aquellos quienes quisiesen cobrarlas dejarían automáticamente de trabajar. El ambiente político del personal obrero de los estudios es totalmente de izquierdas... El 4 junio 1944, por la tarde, se suspendió el rodaje por indisposición de la actriz Amparito Rivelles. Días pasados se contrató un cuerpo de baile en la cantidad de 50 pts. diarias por componente. Duró el ensayo diez días, haciendo efectivo el cobro del importe de dichos días, sin ninguna objeción. A la hora definitiva de la toma de los planos donde debía de actuar dicho cuerpo de baile, negaronse éstos si no se les abonaba 100 pts. diarias por componente. Éstos se produjeron violentamente dentro del plató invitando a los demás extras a secundar su actitud. Poco después, entre ellos, hubo violentos altercados y hasta llegaron a las manos, en el bar del estudio, varios de ellos se encontraban ebrios”*⁴⁰⁴.

⁴⁰⁴ Informe de producción de la película *Eugenia de Montijo* (1944). Exp. 89-44 c.5536; Exp. 4984 c.32899; Exp. 5054 c.34224.

Eugenia, una niña aristocrática de Andalucía será educada con preceptos franceses y se sentirá más napoleónica casi que nadie. Al llegar el momento de elegir pretendiente sufre un desengaño amoroso, al casarse este pretendiente con su hermana. Su madre decide llevarla a París para que lo olvide allí. Conoce a la aristocracia francesa y llega a entrar en contacto con el futuro emperador Luis Napoleón III.

El personaje principal es indiscutiblemente Eugenia. Diríamos que es mujer líder, de arrolladora personalidad, sabiendo muy bien lo que quiere y, aunque soñadora, es luchadora por naturaleza; una idealista pero con los pies en el suelo. Nos muestran que destaca no sólo por condiciones típicamente femeninas -belleza, elegancia y saber estar-, también en situaciones desempeñadas por el hombre -montar a caballo, inquietudes políticas y revolucionarias, etc.-.

La mujer es el mejor adorno que soporta un hombre, por eso, para ellas el estado ideal es el de casada. Así las mujeres estarán casadas -madre de Amparito- o desearán estarlo -hermana de Amparito, prima emperador, Amparito-. Las mujeres no trabajan, su tiempo lo dedican a actividades de ocio -celebrar fiestas, montar a caballo-, o manualidades caseras como bordar.

El concepto de madre se define en la actitud protectora, como la gallina que protege a sus polluelos y les enseña buenas maneras. Son religiosas y practican la caridad con aquellos pobres que se encuentran junto a la puerta de su casa.

Amparito, en su primer papel histórico, está muy resuelta. En la secuencia que bajan por la escalera con su hermana ya queda definido su personaje: Amparito se desliza por el pasamanos de la escalera mientras su hermana la baja por los escalones.

El ritmo de la película se mantiene sostenido en sus comienzos; en el desarrollo de la trama se pierde un poco, aunque finalmente resulta un film aceptable en el que lo más destacable es la interpretación y la ambientación.

Espronceda (1945), es producida por Nueva Films, con guión y dirección de Fernando Alonso Casares y diálogos de E. Marquina.

Así opina Amparito cuando le hacen referencia a esta película:

“... mi alegría y contento no pueden ser mayores, ya que en ella abundan los factores favorables, tales como la interpretación masculina a cargo de tan buen actor como es Armando Calvo, la inteligente dirección de Fernán

y la belleza expresiva y evocadoramente romántica del tema elegido, aun virgen, en nuestro cine, sin embargo cantera inagotable que nos ofrece la literatura hispana y en la que deben posar con gran detenimiento nuestros guionistas... ”⁴⁰⁵.

Con esta película se consiguió un gran éxito oficial, obteniendo la calificación de primera categoría; lo más interesante en ella es la fotografía que realiza Paniagua.

María de los Reyes (1947), es una producción de Valencia Film, con guión de Manuel Merino y la dirección de Antonio Guzmán Merino.

“...Amparito lleva en esta película el difícil papel de ingenua peligrosa, pero con una soltura peculiar, impregnada de esa gracia andaluza que ella borda de maravilla... una actriz de posibilidades tan ilimitadas, capaz de encarnar personajes de reciedumbre dramática y ligeros tipos femeniles, de superficial psicología, era ya un marchamo de garantía para un film como María de los Reyes.”⁴⁰⁶.

La fe (1947), producción de Suevia Film, con guión y dirección de Rafael Gil y fotografía de Alfredo Fraile. Empezada el día 20 de enero de 1947 y terminada el 20 de abril del mismo año.

Un joven sacerdote en su primer destino, un pueblo marinero, tiene un gran interés por sus feligreses, lo que puede suponer un malentendido para una joven que, sintiéndose enamorada del sacerdote, piensa que cuanto más cerca esté de la religión más cerca estará de él. Todo esto le traerá graves perjuicios al joven sacerdote.

El sacerdote es el personaje principal y, en menor medida, Amparito, que representa el papel de una mujer contradictoria y muy pasional.

Las mujeres son las que no tienen medios -criadas que trabajan, son solteras para poder servir mejor a sus señores-, las ricachonas -están casadas o tienden a casarse, no trabajan-.

⁴⁰⁵ J. M. G.: “*Lo que dicen las estrellas*”. “*Luces*”, nº 1; julio 1944.

⁴⁰⁶ Falquina, Angel: “*Un nuevo estilo cinematográfico español en la cinta María de los Reyes*”. “*Radiocinema*”, nº 145; marzo 1948.

La religión y las naturales crisis de fe son la base temática de la película, representadas en la figura del sacerdote. Lo más interesante es, sobre todo, con qué sutileza narran situaciones en las que ni si quiera se debe pensar.

*“... Amparito Rivelles, he aquí la mujer en un papel odioso. He aquí la interpretación difícil, espinosa, impopular. He aquí la feminidad, la belleza al servicio diabólico del instinto, cometiendo uno de los mayores pecados: torcer la línea recta de una conciencia humana... ¿cómo ve su papel, Amparito? Muy difícil. No es una mujer definida, encasillada. No es una ingenuidad torturante. Yo diría más bien histérica, en su pasión por el sacerdote. Pero, desde luego, muy difícil. Creo es la prueba más dura de cuantas me han sometido hasta hoy...”*⁴⁰⁷.

Fuenteovejuna (1947), es producida por CEA-Alhambra Films, con guión de José María Pemán y Bomatí, y dirección Antonio Román. El argumento es adaptación de Antonio Roman y Pedro de Juan, la fotografía de Enrique Guerner y es distribuida por CEA. Empezada el 9 de diciembre de 1946 y terminada el 5 de agosto de 1947 con un presupuesto de 2.600.000 pesetas y un coste final de 3.000.000.

En los informes que se conservan de las Delegaciones Provinciales encontramos algunos datos sobre el interés que despertó entre el público tras su estreno: agradó al público sin llegar a entusiasmarle en Burgos, Cuenca, Alicante; con favorable acogida por todos en Navarra, Ávila, Logroño, Jaén, Almería, Valladolid, Sevilla, Valencia, Oviedo, Baleares, Álava; y no fue acogida con entusiasmo o con indiferencia en Soria, Badajoz, Salamanca, Granada.

La llegada del comendador a tierras de Calatrava hace que todo el pueblo de Fuenteovejuna le reciba a la entrada del pueblo con cánticos y presentes. La pronta necesidad de lucha del comendador para tomar Ciudad Real le obliga a tomar jóvenes hombres del pueblo y llevarlos obligados a la guerra. Ello hace que las mujeres queden desamparadas y el comendador abuse de ellas a su gusto. Pero él quiere tomar a la hija del alcalde que ha sido desposada hace unas horas y a su esposo quiere ahorcarlo. Esto será la gota que rebose el vaso, y marcha todo el pueblo contra el comendador dándole muerte.

⁴⁰⁷ Hernández, Eduardo Isaac: “*Dos personajes frente a frente*”. “Imágenes”, nº 23; marzo 1947.

El personaje principal es Amparo, mujer de carácter que sabe lo que quiere y lucha por ello. Su honra es muy importante y dará su vida si fuese necesario.

La mujer es casada o se va a casar -la honra es lo primero-. Son todas trabajadoras tanto de la casa como en el campo -en la zona rural las mujeres trabajan más-.

La religión viene representada indirectamente en el juicio sobre la muerte del comendador -los jueces son miembros de la Santa Inquisición-.

Amparo da rienda suelta a sus dotes dramáticas, sobre todo cuando llega al pueblo y regaña a los hombres “por no ser ni eso” y los convence para llevarlos a la revolución.

“... Laurencia soy yo. Verá, vamos a aclararlo. Laurencia es un tipo brusco de mujer, muy humano. Su mejor contraste es que esa brusquedad no resta a su alma una gran feminidad. Este es mi carácter y, aunque el papel es muy difícil, responde plenamente a mi temperamento. Por eso digo que soy Laurencia, porque es hasta ahora la interpretación que encaja perfectamente con mi carácter y mis condiciones artísticas...”⁴⁰⁸.

A destacar la excelente interpretación por parte de todos los actores.

Angustia (1947), interesante film producido y distribuido por Constelación Films. El argumento es de Antonio Pérez Sánchez y Ricardo de Toledo; el guión y la dirección de J. A. Nieves Conde; operador José F. Aguayo. Empezada el 5 de mayo de 1947 y terminada el 28 de agosto de 1947. Presupuestada en 1.936.670,25 pesetas, alcanzó un coste total de 2.525.338 pesetas.

Un matrimonio, dueños de una pensión, tienen problemas económicos. Recurren siempre a una tía que quiere mucho a su sobrina, aunque no ve con buenos ojos a su marido y el oficio de éste. El marido es científico y está siempre trabajando en el laboratorio, situado en el sótano de la casa.

El personaje principal es el marido, inseguro en aquello que hace y temeroso de perder el cariño de su esposa.

Aparecen mujeres de ciudad que trabajan, unas en bibliotecas, otras de sirvientas, otras regentan una casa de huéspedes. Mujeres que están casadas o quieren estarlo.

⁴⁰⁸ Hernández, Eduardo Isaac: “*Laurencia y Amparito Rivelles en la trama de Fuenteovejuna*”. “*Imágenes*”, n° 22; febrero 1947.

Amparito se halla muy dentro de su papel, segura al inicio de la trama, y asustada según avanza la acción.

La ambientación, los lugares donde se desarrolla la acción son muy propios para conseguir una atmósfera de intriga, consiguiendo, realmente, mantener al espectador en tensión.

La calle sin sol (1948), resulta un producto insólito con respecto al cine que se realizaba en los años cuarenta. Producida y distribuida por Suevia Films, el argumento y la dirección es de Rafael Gil, el guión de Miguel Mihura y la fotografía de Alfredo Fraile. Empezada el 22 de diciembre de 1947 y terminada el 20 de julio de 1948 con presupuesto de 3.377.000 pesetas y coste final de 3.500.000 pesetas.

La productora, tras la finalización del rodaje, intercambia una serie de cartas con las Instituto Nacional de Cinematografía con el fin de obtener el máxima calificación, dado que en un principio le fue denegado el “Interés Nacional”. Cesáreo González, tras diversas gestiones, logra su objetivo después de una nueva revisión. Según los Informes de las Delegaciones Provinciales la película tuvo una buena acogida por parte del público en Granada, Pamplona, Baleares, Huelva, Castellón de la Plana, Álava, Salamanca y fue aceptada -aunque sin gran pasión- en Cádiz.

En la pensión de Amparito aparece un día un hombre de nacionalidad francesa que desea hospedarse y no tiene para pagar más recurso que un anillo. Aún sin tener documentos le admiten; pero una serie de acontecimientos le señalan como el asesino de varias ancianas.

Las mujeres que aparecen son: Amparito -trabajadora, es novia y querrá casarse-, la criada -trabajadora-, la pintora -artista-.

Resulta un film interesante por tratar un tema social ambientado en el género de suspense y la interpretación sobresaliente tanto de los personajes principales como de los secundarios.

Sabela de Cambados (1948) es una producción de Suevia Films dirigida por Ramón Torrado.

Trata de las aventuras amorosas y la infidelidad de dos hombres -padre e hijo- y de cómo afecta ésta a su familia. Por un lado una pareja entrada en años, el marido deja a Sabela sola para marchar él a Madrid con su amante y unos amigos; por otro, el hijo de éste, que estudia en Santiago y vive en esta ciudad con la

excusa de estudiar, en realidad está con una guapa moza; por otro lado su verdadera novia, engañada, le espera en Cambados.

El personaje principal es Sabela, una mujer que, aun estando enamorada de un hombre, se casará con otro porque el anterior se ha marchado a América en busca de fortuna. Ella se casó sin estar enamorada, pero siempre ha sido fiel a su marido, le ha dado un hijo y vive con tristeza y sumisión las infidelidades de su marido con cabareteras y demás, que le hacen derrochar tanto que hasta pone en peligro la única pertenencia familiar (el Pazo).

La mujer que aparece tiene una clara función en la vida y es la de ser esposa fiel, aunque se equivoque al elegir marido. Aparece la soltera, que acaba casándose, y la casada, fiel hasta el último momento.

El concepto de madre aparece de forma diluida. La mujer no es trabajadora a no ser que sea la criada de condición más humilde.

La religión está presente en la manera de vivir de estas gentes, por ejemplo, se les ve asistiendo a misa; Tonucha se acerca a la catedral a pedir consuelo al Apóstol Santiago; Sabela reza ante una pequeña capilla que tiene en el Pazo.

Con respecto a la caracterización del personaje, es interesante ver el cambio que se produce en Amparito: desde que declara su amor por Eduardo en la catedral, deja de ser una chiquilla para ser una mujer, se aprecia en su vestuario, peinado, maquillaje, etc.

Amparito está ingenua como en *Alma de Dios* al tiempo que picarona en algunos momentos.

Si te hubieras casado conmigo (1948), comedia muy a la americana, muy diferente a las realizadas por aquel entonces. Producción de Aureliano Campa con fotografía de Alfredo Fraile y dirección de Victor Tourjansky.

Comienza con voz en off de Fernando Rey sobre las imágenes de Adriano Rimoldi y Amparito durmiendo en la misma cama. Y explica cómo la vida de Amparito hubiera sido mejor si se hubiese casado con otro hombre. Descubrimos que la voz es la de una persona que lee una novela a un grupo de amigos entre los que se encuentran tres que están interesados por Amparo. Se montan una serie de peripecias y bromitas entre ellos para ver quien la consigue.

Los personajes principales son los interpretados por Rimoldi, Rey, Rivelles y en menor medida D'Algy. Hombres de clase acomodada que tienen

tiempo de perseguir a la mujer soñada entre salas de fiestas, conciertos, citas a la luz de la luna, etc.

La mujer tiene una sola función: saber elegir bien al marido; para ello deberá atraerle con sus mejores encantos -bien vestida y maquillada-. La mujer no trabaja, sólo ocupa sus horas disfrutando del ocio.

Amparito está muy bien, gusta y demuestra que puede interpretarlo todo.

Es una comedia de enredo que en momentos resulta entretenida y divertida, en otros se pierde un poco. Tiene un aire de similitud con *Historias de Filadelfia* (1940), de George Cukor. Cabe destacar que los personajes de Amparito y Fernando implican al público dirigiéndose a él a lo largo de la acción.

Pototo, Boliche y compañía (1948), es una película que pasará sin pena ni gloria.

Un joven recibe una herencia que consiste en una emisora de radio. Debe conseguir mantenerla en activo, pero un primo intenta impedirle para recibir él la herencia. La película además castiga al espectador con un montón de tonterías añadidas que no tienen ni pies ni cabeza, ni gracia, ni sustancia, ni nada.

Los secundarios, o más bien papeles anecdóticos de las estrellas, es lo único que podía llamar la atención a modo de spot publicitario. Pero no hay realmente nada destacable en ella.

La duquesa de Benamejí (1949), tiene un argumento basado en la obra de los hermanos Machado, con guión de Blasco y L. Lucia, siendo la fotografía de Ted Pahle, y la dirección de Luis Lucia. Empezada el 21 de febrero de 1949 finaliza su rodaje el 15 de julio de 1949. Presupuestada en 3.750.000 tuvo un coste final de 4.056.025 pesetas.

Con esta película la comisión oficial no se porta como se esperaba, Vicente Casanova tiene que escribir una carta en la que solicita se vuelva a visionar la película para que se forme un nuevo juicio sobre la definitiva clasificación de ésta, ya que ha sido clasificada de Segunda categoría y desean, cuando menos, que obtenga la Primera categoría. La Junta Superior de Orientación Cinematográfica revisará este caso y redacta el nuevo informe en el que se reafirma en su decisión sobre la categoría de la película.

En el informe de la Delegación Provincial de Castellón de la Plana dice que, sin ser una superproducción, la película a la que difícilmente pueden

oponerse reparos técnicos, especialmente a la fotografía, constituye un acierto en la elección de sus intérpretes.

La duquesa de Benamejí viene de viaje a su cortijo y sufrirá un percance al ser atracada la diligencia donde viaja. Lo curioso es que el bandolero busca expresamente una sola joya, que es ella misma. La lleva a una cueva de la sierra donde se oculta de la persecución de los civiles. La duquesa descubre en el bandolero a un hombre honesto, que se encuentra enamorado de ella desde hace años -es un antiguo bracero del padre de la duquesa-. Paralelamente, el primo de la duquesa, que quiere casarse con ella y es civil, está buscando el modo de sacarla de entre las manos del bandolero.

El personaje principal es la duquesa, mujer de carácter que, de algún modo, va contracorriente, ya que en una sociedad donde está bien definido el papel que ha de desempeñar cada uno, ella se permite enamorarse de un bandido e ir a pedir clemencia por él. Quiere vivir en el campo, sola, sin fiestas, lejos de la corte y por otro lado más cerca del pueblo (de la que ella considera su gente). Luego está el bandolero, del que se enamora.

La mujer que aparece viene definida sobre los estereotipos afianzados por la duquesa y la gitana.

Amparito borda su trabajo teniendo la doble dificultad de interpretar dos papeles muy diferentes: el de duquesa y el de gitana. Y la verdad es que logra que parezcan dos interpretaciones distintas.

10. Valoración de la crítica.

La estrella cinematográfica es la mujer más envidiada por todas las mujeres del mundo. Una estrella de cine parece la encarnación ideal de la princesa de los cuentos de hadas. Amparito Rivelles es la representación destacada del estrellato, porque concurren en ella el éxito fulminante, la cotización máxima, la popularidad, todo de prisa, todo antes de cumplir los veinte años.

“... Amparito le ha dado al cine un arte tan dúctil como para que le sean igualmente fáciles el tren, o el arrebatado grito civil de Laurencia, como la soterrada ternura de esa Pilar de la Calle sin sol... hay una misma y cálida presencia femenina, latiendo bajo la máscara distinta... cifran una labor de actriz, varia y completa, con intactas reservas, resuelta en una

*clave juvenil y apasionada, a la que no falta el agudo registro dramático ni el leve registro del humor... ”*⁴⁰⁹.

La crítica la valora en su justa medida, es uno de esos casos en que el público opina del mismo modo que los llamados entendidos en la materia, éstos son los que la premiarán en 1947 por sus trabajos en *La fe* y *Fuenteovejuna* con el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos.

11. El cine de la década de los cuarenta.

Amparito Rivelles, la joven, bellísima e inteligente actriz del cine español en los años cuarenta, la niña mimada de la pantalla, cuenta las dificultades físicas y técnicas con la que se encuentran los profesionales del medio para conseguir realizar su trabajo.

*“... a veces esperábamos, maquillados, cinco horas hasta que volviese la luz. No disponíamos de grúa y se suplía suspendiendo del techo, con cuerdas, al operador... ”*⁴¹⁰.

*“... en nuestro cine se nota la falta de muchos elementos. Trabajamos con cámaras malas, iluminación deficiente...nuestras películas se consiguen a fuerza de afición y paciencia... ”*⁴¹¹.

También significa cómo este cine crece con malos y pocos equipamientos, pero con mucho interés por parte de sus creadores, tanto técnicos como artísticos.

*“... ¿Qué opinas del cine español actual? que de día en día vamos consiguiendo una elevación paulatina, lo que constituye para todos los que en esta labor cooperamos un legítimo orgullo y galardón... ”*⁴¹².

⁴⁰⁹ “*La mujer actriz Amparito Rivelles*”. “Primer Plano”, n° 467; 25-9-49.

⁴¹⁰ Olano, Antonio D.: *Estrellas y Stars*. Barcelona: Dopesa, 1974. Pág. 112.

⁴¹¹ Gracián, Concha: “*Lo que más le gusta a Amparito Rivelles es gastar dinero*”. “Cinema”, n° 48; 15-5-48.

⁴¹² J. M. G.: “*Lo que dicen las estrellas*”. “Luces”, n° 1; julio 1944.

Capítulo IX. ANA MARISCAL.

1. Biografía.

Ana María Arroyo nace en Madrid el 31 julio de 1923. Estudiante de Ciencias Exactas, no llega a terminar sus estudios porque se le cruza, por casualidad, la posibilidad de pertenecer al mundo del espectáculo. Un año después de su debut ya es considerada una de las estrellas más representativas cinematográficamente hablando.

En su infancia, nada hace pensar que su futuro estaría unido a una actividad artística. Sus primeros años transcurren sin una determinada vocación. A los nueve años hace su ingreso en el Instituto con la idea de cursar la carrera de Magisterio, poco después abandona esta primera vocación y en 1939 decide estudiar Ciencias Exactas. Una enfermedad le aparta de los estudios y retarda por un año su ingreso en la Universidad; eso y su nueva inquietud artística supondrá el abandono de las matemáticas.

“...yo soy la pequeñuela de la casa, la última de cinco hermanos ... yo fui una niña muy seriecita, incapaz de una travesura... me gustaba estudiar y, como reacción lógica de mi temperamento apacible y acaso tímido, admiraba a los atrevidos... me llevaron primero al colegio de la Divina Pastora, donde aprendí las primeras letras, y en cuanto tuve la edad ingresé en el Instituto Cervantes para cursar el bachillerato. Lo hice todo seguidito hasta el quinto año. Entonces vino la guerra, que me pilló en Mallorca. Cuando terminó, en 1939, aprobé el curso que me faltaba. Aunque mi vocación es el arte, durante mi infancia demostré mucha mayor capacidad para las matemáticas...unas anginas tienen la culpa de que yo no haya llegado a ser un día nada menos que doctora en Ciencias Exactas...”⁴¹³.

Durante toda la década de los cuarenta, Ana Mariscal se sitúa en lo más alto del escalafón cinematográfico ⁴¹⁴. Demuestra sus dotes interpretativas tanto

⁴¹³ Ana Mariscal, mi vida. Colección “Astros”, julio 1943.

⁴¹⁴ Cfr. García Fernández, Emilio C.: *Historia ilustrada del cine español*. Madrid: Planeta, 1985. Págs.141-42.

delante de las cámaras como sobre las tablas, y con grandes éxitos en los dos ámbitos. Como es común entre las grandes figuras del teatro ella también llega a tener compañía teatral propia.

A partir de 1946 se interesa por la dirección, en la que se estrena con el cortometraje *Misa en Compostela*. En los cincuenta será cuando registre su productora Bosco Films al lado de su marido, Valentín Javier; y con ella realiza su primera producción de largometraje ⁴¹⁵.

2. Personalidad de la actriz.

Las estrellas cinematográficas que ocupan nuestro estudio tienen en común, entre otras cosas, un claro interés por la cultura. O son universitarias o participan claramente en el mundo cultural del momento. Ana Mariscal, aunque no termina la carrera, comienza estudios universitarios y posee una amplia cultura que continuamente ella alimenta.

“...tengo aprobados dos cursos de Ciencias Exactas. Las matemáticas eran mi fuerte. Siempre he sido inclinada a los estudios... yo leo mucho, compro muchos libros, pero me faltan horas para leerlos todos... en los estantes de libros, diversidad de ejemplares de los más destacados autores clásicos y modernos. Platón, Unamuno, Shakespeare, Calderón... Ana admira a los músicos Schumman, Bach, Debussy, Wagner, Beethoven, Chopin...”⁴¹⁶.

Su cultura va en progresión ascendente, no sólo se limita a leer, sino que ella misma escribe y publica sus libros. Es ese tipo de mujer que sabe valorar en la cultura todo lo que le puede aportar para su formación y madurez como persona; además entiende que una actriz debe de mantener viva la idea del continuo aprendizaje para llegar a ser la mejor profesional.

“... todavía estoy con este libro que se llamará Afán... el otro libro, la novela que se ha puesto a la venta, se llama Hombres y también está

⁴¹⁵ Cfr. Para la actividad como directorar de Ana Mariscal, véase la tesis doctoral de Victoria Fonseca Aguilar: *Ana Mariscal (1921-1995). Biofilmografía de una cineasta española*. Universidad de Sevilla. 2000. [Inédita].

⁴¹⁶ Demaris, Sarah: “*En el hogar de Ana Mariscal*”. “Primer Plano”, 27-6-43.

escrito de encargo... he compuesto recientemente mis primeros versos. Y para colmo, me han llevado a la radio para que los recite...”⁴¹⁷.

Los idiomas se incluyen dentro del bagaje cultural de Ana; son materias que no se deben descuidar y en lo posible siempre es bueno ampliar con una nueva lengua. Así l confirma siempre que puede: “... *¿qué idiomas conoces? Tres y medio y ninguno bien. Italiano, francés, e inglés, el medio es el mallorquín, sigo estudiando...*”⁴¹⁸. En otro lado también comenta: “... *ahora, aparte el trabajo de preparar las obras que representaré con mi Compañía, me dedico a estudiar el francés y el inglés...*”⁴¹⁹.

El conocimiento de todo lo que se representa en el teatro o las últimas tendencias cinematográficas en otros países ayuda a ser más consciente del valor que tiene el trabajo que uno está desempeñando en el mundo artístico. En eso Ana no quiere quedar atrás, por ello su tiempo libre va dirigido también a la cultura, no deja de asistir a todo tipo de espectáculos.

*“... los ratos libres los dedico a asistir a los espectáculos. No comprendo cómo hay, que las hay, personas que se dedican al cine y dicen que no van nunca. Yo veo casi todas las películas y la mayoría de las comedias que se proyectan y representan en Madrid. No tengo preferencias entre el cine europeo y el americano, pues a cada uno le encuentro su virtud...”*⁴²⁰.

Es una mujer moderna, que si la cultura es lo más fundamental en ella, buscará tiempo para otras actividades muy propias de la mujer liberada de su época, por ejemplo, los deportes tienen también un espacio en su vida: “... *su mayor placer es la lectura y la vida en el campo, con una buena radio. Deportes favoritos, el tenis y la natación...*”⁴²¹.

Y también le interesan los viajes, el viaje como modo de conocimiento, primero suelo nacional pero, por supuesto, considera fundamental la salida al extranjero; de hecho, la propuesta de viajar a Roma para rodar su primera película

⁴¹⁷ Mariscal, Ana: *Mi vida*. Madrid. Colección “Astros”. Julio 1943.

⁴¹⁸ Torre, Josefina de la: “*La biografía en el diálogo: Ana Mariscal quiso ser profesora de matemáticas*”. “Primer Plano”, 23-5-43.

⁴¹⁹ Mariscal, Ana: *Mi vida*. Madrid. Colección “Astros”. Julio 1943.

⁴²⁰ Idem.

⁴²¹ “*Ellas...Ana Mariscal*”. “Radiocinema”, nº 71; 30-12-41.

fue el incentivo para decidirse a trabajar como actriz, más que el dinero o la posibilidad de llegar a ser estrella.

“... ¿Has viajado mucho? He viajado muy poco, poquísimo. Apenas sí conozco toda España, pues me falta aun parte de Andalucía... ¿y del extranjero? Conozco París, Roma y algo más de Italia todavía. Pero como soy muy joven aun, no doy ni siquiera por empezados mis viajes. Pienso hacer muchos en el transcurso de mi vida, si Dios quiere...”⁴²².

En julio de 1943 Ana hace balance de su trabajo, siete películas y seis meses de actriz de comedia. Comienza su carrera en 1940, y en tan poco tiempo ha conseguido llegar muy alto, posiblemente la causa de ello, aparte de su talento, sea la actitud que posee ante su trabajo:

“.... Mi mayor virtud puede que sea el afán de hacer desaparecer mis defectos... tal vez lo que me es más indiferente, por mí misma, son las críticas desfavorables. Mi autocrítica es mucho más severa ... agradezco tanto una palabra de elogio como el aire que respiro...”⁴²³.

Ella es muy crítica con su trabajo y continuamente se impone retos, se atreve a hacer lo que antes nadie osó.

“... el papel de Don Juan en el Tenorio,... bueno, que lo hice. ¿y el público?, fue al teatro de uñas... pero tuve la suerte de no darle ocasión para que se metiera conmigo... ¡Al contrario! De ovación en ovación, conseguí el triunfo personal mayor de mi vida, y que fue repitiéndose en cuantas representaciones se dieron... jamás he sentido la satisfacción externa que se dice que producen los aplausos, los elogios, los plácemes del público... porque, atenta yo a la interpretación del personaje, me satisface la seguridad de haber logrado, según mi criterio, una exteriorización plena, o me contraría si yo comprendo que no acerté al interpretarlo... por eso, los elogios de cualquier clase que sean y las

⁴²² Torre, Josefina de la: “La biografía en el diálogo: Ana Mariscal quiso ser profesora de matemáticas”. “Primer Plano”, 23-12-43.

⁴²³ Idem.

censuras de cualquier especie que se dirijan a mi trabajo artístico, me producen una gran indiferencia... ”⁴²⁴.

Para Ana, el ser artista es una actitud ante la vida que conlleva lanzarse a esa profesión por encima de otras cosas que también son importantes, pero entre las que hay que elegir una; si uno desea estar al máximo profesionalmente debe rechazar mucho en beneficio de su arte.

“... creo que un artista debe elegir entre su arte y el hogar, tal como usted me expone en su pregunta... un artista se debe a su arte y no debe arriesgarlo en las vicisitudes que se derivan de una vida matrimonial... ”⁴²⁵.

El artista es un tipo muy especial, es el amorador en general de todo aquello que le rodea. El artista se caracteriza por una sensibilidad exquisita, muy desarrollada, que le permite acceder a una esfera sólo permitida a seres de sus características. Ana Mariscal participa de ese modo de sentir el arte y el mundo que circunda a éste.

“... tengo del amor una idea abstracta. El amor que siento es múltiple e impersonal. Para un artista es preciso amar alguna cosa, ya que ello es tan necesario como el aire que se respira. Amando, además, se consigue acercarse a la perfección, y este es mi deseo... ¿que arte procura más sensibilidad para el trabajo de un artista en el cine? Todas las artes ayudan, no solamente practicándolos, sino sintiéndolos. Lo que a mí más me sensibiliza, es la música y la misma vida, que para mí es también un arte... ”⁴²⁶.

Por ello cuando se le pregunta cual de las pasiones humanas son sus preferidas para interpretar, ella dice que es el amor.

“... el amor, por considerar que es el más difícil de interpretar, pero el mejor logrado. ¿se deja influenciar por el personaje que interpreta? Sí, yo misma me adentro gustosamente en él, paladeo todos los matices, hasta

⁴²⁴ Fernández-Arias, Adelardo: “Confesiones de Ana Mariscal”. “Radiocinema”, nº 151; octubre 1948.

⁴²⁵ Idem.

⁴²⁶ A. G. G.: “Diálogo con Ana Mariscal”. “Imágenes”, nº 39; agosto-septiembre 1948.

sentirme plenamente. ¿cree que el personaje está mejor en el gesto o en el diálogo? En el gesto, ya que creo sinceramente que el cine es más gesto que diálogo...”⁴²⁷.

Y sus preferencias artísticas son: “...siento lo dramático más que cualquier otro género teatral ... pero también me gusta muchísimo cultivar la comedia y hasta lo francamente cómico, siempre que sea de buena clase...”⁴²⁸

Con respecto a los personajes de época o personajes actuales dice: “... Me gustan más los modernos, aunque por otro lado los encuentro más difíciles. Pero..., es que el ir vestida de época es una cosa tan incómoda...”⁴²⁹.

A lo largo de la década, en diferentes entrevistas, habla de los papeles que le han sido asignados y suele estar muy contenta de la suerte que ha tenido. Por ejemplo, en 1943:

*“...estoy muy satisfecha de los papeles que últimamente se me han asignado en cine. Son de semivampiresa y creo no me van mal; pero a mí me gusta más el género romántico. Me encanta el estilo de Bette Davis, por ejemplo...”*⁴³⁰.

En 1947 se decanta por un personaje que interpretó tanto en cine como en teatro, con el que obtuvo grandes éxitos.

*“... el personaje que más le gusta de todos los que ha interpretado... es... el de Dulcinea... No sabría explicar si me gusta porque es humano o quizá porque es casi divino... me gusta mucho el estilo dramático que cultivo, pero me agradaría hacer en cine el estilo de comedia medio cómica, medio frívola, que hice en Lara...”*⁴³¹.

Ana Mariscal ganó por su primera película cuatro mil pesetas, aunque con un capítulo aparte para los gastos de viaje y dietas de estancia.

⁴²⁷ Hernández, Eduardo Isaac: “*Dos personajes frente a frente*”. “Imágenes”, n° 27; julio-agosto 1947.

⁴²⁸ Torre, Josefina de la: “*La biografía en el diálogo: Ana Mariscal quiso ser profesora de matemáticas*”. “Primer Plano”, 23-12-43.

⁴²⁹ A. G. G.: “*Diálogo con Ana Mariscal*”. “Imágenes”, n° 39; agosto-septiembre 1948.

⁴³⁰ Demaris, Sarah: “*En el hogar de Ana Mariscal*”. “Primer Plano”, 27-6-643.

⁴³¹ A. V.: “*Nuestros artistas hablan de sus proyectos y propósitos*”. “Radiocinema”, n° 135; 1-5-47.

“... el dinero, tan indispensable como el aire, y me atemoriza porque es el más cruel asesino del albedrío. ¿concibes que haya sin él libertad? Y sin embargo, con él, estamos obligados a emplearla mal...los fracasos son victorias para mí; y así registro en el arte muchos triunfos...”⁴³².

Pero en seguida su caché se cotiza alto y gana sueldos más acordes con su categoría de artista. La media que gana por film es de 70.000 pesetas.-suele intervenir en tres películas al año-. La magnitud de esta cantidad puede decirnos poco hoy en día, a no ser que la comparemos con los salarios entonces acostumbrados: una trabajadora de la cerámica ganaba 6,64 pesetas por jornal, por lo que habría precisado algo más de 85 años en reunir esa suma.

3. Inicios de su carrera.

La pura casualidad la lleva al mundo del arte. Su hermano, Luis Arroyo, actor que en ese momento concreto tenía compromisos pendientes con Cifesa, le pide a Ana que le acompañe por unos asuntos. Allí conoce al director Luis Marquina, quien queda asombrado de la fotogenia de Ana y a la que le propone hacer unas pruebas ante la cámara en los Estudios de Aranjuez. Tal fue el resultado que Ana salta a Cinecittà, en donde firmó su primera película.

Ana Mariscal cuenta, con sus propias palabras, cómo fue el hecho de trabajar por primera vez en el cine.

“... mi hermano, que tenía algo pendiente que hacer en Cifesa, y que le había contratado para un personaje de la película El último húsar. Llegamos allí, se puso al habla con el director de la producción, Luis Marquina, y yo me quedé a un lado esperando que arreglaran sus cosas. De pronto, Marquina se fijó en mí y empezó a mirarme. Iba yo vestida con un traje gris y amplio sombrero de fieltro, gris también, a lo Marlene Dietrich. - ¡Pero si usted es muy fotogénica! ¿a ver? Me miró de frente y de perfil, de arriba y de abajo. -Haga el favor, quítese el sombrero. Me destoqué. Entonces examinó detenidamente mi frente. A mí me subían los colores a la cara. - ¿tiene usted ahí una fotografía?. Llevaba en el bolso el carnet del S.E.U. con una pequeña foto que había salido, por cierto, muy

⁴³² Beltrán, Fernando M.: “Charla en tres silencios con ella”. “Cinema”, nº 46; abril 1948.

bien. - Sí, sí, en efecto, dijo Marquina, es usted fotogénica. ¿Quiere trabajar en *El último húsar con su hermano?*. Tan de repente se me venía encima todo aquello que quedé confusa. Me explicó el director que haría el segundo papel femenino, una especie de vampiresa o mujer fatal. Me pareció excesivo para mi edad. Pero la oferta era tentadora, no por el dinero, ya se sabe que por la primera película se cobra poco, sino por otro aliciente especial que tenía aquello: un viaje a Roma. Dejamos la cosa en el aire hasta el día siguiente, en que habrían de realizarse las pruebas ante la cámara... Y consistía en girar la cabeza dándole al rostro diversas expresiones: risa, llanto, alegría, tristeza... era verdaderamente brusco cambiar el gesto así, sin más ni más, a la voz de mando del director, mientras Alfredo Fraile recogía las imágenes... solamente yo era fotogénica... se formalizó, pues, mi contrato... ”⁴³³.

La prueba fue tan satisfactoria que Luis Marquina le encomendó el segundo papel femenino de la película *El último húsar*. Empezó haciendo de vampiresa en la citada película, y con un papel similar en *La florista de la reina*. De aquí pasó directamente a ser primera actriz del Teatro Nacional para representar *La vida es sueño* y otras obras clásicas y modernas.

Siendo la hermana pequeña de la familia, todos opinaban sobre el mejor futuro de Anita Mariscal. En general, toda la familia abogaba por la continuidad de sus estudios universitarios, con la excepción de su hermano Luis que era actor. Él se sentía como el verdadero descubridor de las dotes de su hermana: su fotogenia y la variedad de acentos e inflexiones de su voz, tan necesarios para una buena actriz. Incluso le busca el nombre artístico con el que será conocida a partir de ese momento, Ana Mariscal.

4. El teatro como escuela.

Ana comienza en cine sin haber recibido formación artística concreta, se forma ante la cámara y de continuo en el teatro, porque desde el comienzo de su carrera intercala trabajos en los dos campos. Se sabrá desenvolver muy bien en ambos campos e incluso simultáneamente. Ana Mariscal busca lo más

⁴³³ Mariscal, Ana *Mi vida*. Madrid. Colección “Astros”. Julio 1943.

característico de cada medio adaptándose a los diferentes modos de trabajo que le imponen; también es consciente de lo que le da el cine o el teatro -la popularidad en su carrera ha sido fundamental y el cine su único artífice-. Y Ana querrá darle sólo el justo valor que tiene. La popularidad para su proyección artística ha sido muy importante, aunque para ella es más importante el arte -no por ser popular se es mejor actriz-. La popularidad es necesaria y así la acepta, pero ella es particularmente activa en mejorar su arte, no en fomentar su popularidad. En varias ocasiones confiesa su deseo de superar su espíritu, arte, inteligencia, conociendo sus propios defectos, lo que le permite comprender los de los demás. Ana es consciente de que el hecho de ser estrella de cine le obliga a vivir de diferente manera al resto de los mortales. “... *no puedo estar sin coche, cada día me pone más nerviosa. Qué buena es la fama y qué mala la popularidad. Pero gracias a ella -Dios la bendiga- tengo perrinas...*”⁴³⁴.

La popularidad está presente en la vida del artista, que se siente continuamente contemplado y debe adaptarse en las mejores condiciones.

“... *nuestra vida es especialísima. Eso de no poder pasar inadvertida en ningún sitio, eso de sentirse mirada en todas partes, abruma y agrada a un tiempo. Desde luego, si me dijeran si quería renunciar a la popularidad, pues francamente, diría que no. Cansa a ratos, pero es hermosa y está llena de compensaciones y, en definitiva, colma el sueño de una vida que busca la gloria, aunque sea la pequeña gloria que a una le pueda corresponder en la vida del arte...*”⁴³⁵.

Y que el poder de la popularidad es tan grande que debe de cuidarse de tratos con aquellos que quieren y saben aprovecharse de tal situación.

“...*pero lo curioso es que, a todo esto, si quisiera podría escribir media docena de novelas, todas de encargo también. Han venido a mi casa muchos editores a pedírmelas. Yo ya sé de sobra que no me las piden como escritora, puesto que ni siquiera han leído aún nada mío, sino*

⁴³⁴ Beltrán, Fernando M.: “Charla en tres silencios con ella”. “Cinema”, nº 46, abril 1948.

⁴³⁵ Mariscal, Ana: *Mi vida*. Colección “Astros”. Julio 1943.

porque creen que la popularidad cinematográfica ha de dar a mis libros muchos lectores...”⁴³⁶.

La existencia o no de una escuela para formar a futuros actores puede ser muy interesante, es parte de la cultura. Aunque no sería la solución definitiva para tener una buena cantera de actores. Ana Mariscal opina que hay que tener una buena base; el artista nace, una escuela sin una buena materia prima no puede llegar a nada. Hay que nacer para poder luego ser artista.

*“... creo que hay que nacer para ello, y si no es así, todos los esfuerzos resultarán baldíos. Las teorías sirven de mucho cuando ya hay algo: partiendo, pues, de la base de que hay algo, creo que la interpretación consiste en persuadir con el gesto, la inflexión de la voz y la actitud. No soy partidaria de la declamación, sino de la naturalidad...”*⁴³⁷.

Opina así por experiencia, ella se considera un ejemplo claro de la necesidad de poseer ya en origen las dotes artísticas. Ana no asiste a ningún tipo de clases de interpretación; lo hace intuitivamente y sus horas de trabajo son las que le aportan la experiencia necesaria para destacar frente a otras intérpretes.

*“... yo misma comprendo que tengo una sangre fría y un dominio tan absoluto de mi persona en esos trances, que llevo ganada media partida con eso solo... algo intuitivo para cada caso y me ha permitido ser primera actriz de golpe y porrazo y encontrar la interpretación de una protagonista dramática como una cosa natural...”*⁴³⁸.

El cine ha dado lugar al sistema de estrellas, *star-system*, en el que se favorece la belleza de la estrella casi por encima de todo. Muchas estrellas que desean ser valoradas no sólo por su belleza sino también en medida al valor de sus interpretaciones, llegan a rechazar el valor propio de la belleza. Ana se encuentra entre este grupo de actrices.

⁴³⁶ Idem.

⁴³⁷ Idem.

⁴³⁸ Idem.

“...¿qué es más preferible en cine? ¿talento o belleza? Pues talento. La belleza a secas puede ser una cosa más o menos decorativa, pero no comunica ninguna convicción ni emoción a los espectadores...”⁴³⁹.

Y aboga por la interpretación, una interpretación que ella misma describe en sus actuaciones más personales.

“... dice Ana que la interpretación sólo puede superarse a costa de estudio, a fuerza de conocer los secretos del cine y de estudiarse a sí mismo. Trabas no hay ninguna. Cuando un actor está mal, la culpa es sólo de él...”⁴⁴⁰.

“...convencida de que he sentido un papel, porque lo estudié con cariño, me inhibo del exterior del mundo mientras lo represento y concentro en su interpretación todas mis facultades...”⁴⁴¹.

Interpretación que se enraíza en las interpretaciones de figuras muy concretas de Hollywood.

“... los papeles que más le gustan interpretar son, en el teatro, los dramáticos, y en el cine todos, siempre que tengan acentuados matices psicológicos... sus artistas predilectos son: Greta Garbo, Katharine Hepburn, James Stewart y Gary Cooper. De los nacionales, Imperio Argentina...”⁴⁴².

También distingue dos modos de interpretación, que vienen entroncados a un concepto muy teatral como es “el ademán”, pero que se puede adaptar perfectamente al ámbito del cine. No si bien se puede hacer con el gesto que es propio del cine; el teatro se vale de la palabra y el cine del gesto. Considerando ademán como lo más característico de una persona, se entiende que aquellos actores teatrales que poseen un ademán propio, cuando intervengan en el cine, les será muy difícil convertir su ademán teatral en cinematográfico. Ana Mariscal

⁴³⁹ A. G. G.: “Diálogo con Ana Mariscal”. “Imágenes”, n° 39; agosto-septiembre 1948.

⁴⁴⁰ “Horizonte de la interpretación para 1947”. “Primer Plano”, diciembre 1946.

⁴⁴¹ Fernández-Arias, Adelardo: “Confesiones de Ana Mariscal”. “Radiocinema”, n° 151; octubre 1948.

⁴⁴² “Ellas... Ana Mariscal”. “Radiocinema”, n° 71; 30-12-41.

sabrá alternar bien su trabajo tanto en cine como en teatro aportando, además, la capacidad de trabajo necesaria para aguantar tantas horas de continuo esfuerzo.

“... me levantaba a las siete de la mañana para ir a los Estudios cinematográficos. Al terminar en estos, me metía en el Teatro a las cinco y media de la tarde y salía a la una de la madrugada... nuevamente surgió la duplicidad, a Barcelona llegó la Compañía de Teatro Nacional. La campaña no era muy lucida y la Dulcinea podía ser la piedra de toque que la animara. Me requirieron para que volviese con ello... a las cinco de la mañana me levantaba y salía en automóvil para Sitges. Allí pasaba el día haciendo mi papel en la película, y a las cinco de la tarde me metía otra vez en el auto para llegar a Barcelona a tiempo de salir en la función de tarde... me acostaba a las dos de la madrugada y me levantaba a las cinco...”⁴⁴³.

La intervención de Ana Mariscal en sus dos primeras películas podría hacer temer que se la encasillase de mujer vampiresa; pero su fuerte personalidad impone su criterio a la hora de elegir sus personajes. Ana busca hacer arte, no ser la figura más destacada del vampirismo, y lo logra desempeñando personajes variopintos -sin importarle si son de mayor o menor importancia- a lo largo de su carrera. No se puede encasillar el arte interpretativo de Ana Mariscal. Frente a la difícil sensibilidad de *Dulcinea*, sorprende la intrigante feminidad de *La princesa de los Ursinos*. Ella sabe descarnar el personaje que está interpretando poseyendo de él hasta el mismo alma.

5. Relación con la productora.

Ana Mariscal comienza su carrera en las filas de Cifesa con *El último húsar*, y durante aquellos años es una de las más consideradas de la casa; por delante de ella se encuentran con más alto caché Amparito Rivelles y, al final de la década, Aurora Bautista. Ana Mariscal en Cifesa tiene un caché equivalente a 70.000 pesetas por film lo que es demostrativo de la diferencia existente entre la distintas estrellas.

⁴⁴³ Mariscal, Ana: *Mi vida*. Colección “Astros”. Julio 1943.

Ana no se limita a Cifesa, más bien podríamos decir que es una actriz de director: Los directores la buscan y su relación con la productora es a través del director, es decir, que trabaja para la productora donde esté en ese momento el director que la necesita. No obstante, junto con Cifesa, Emisora Films será otra de las firmas con las que trabaje Ana.

El caché de Ana Mariscal no le permite elegir papeles concretos y diseñados para ella, pero sí puede elegir papeles de personajes muy distintos, no dejarse encasillar. Trabaja con equipos varios, desde un grupo muy profesionalizado y jerarquizado -como pueda ser el que pertenezca a Cifesa- hasta equipos reducidos y con menos experiencia a la espalda, como con el que trabaja en la realización de *Dulcinea*.

Su segunda película, *La florista de la reina*, es producida por Ufisa, y distribuida por Ufilms. Con *Raza*, la producción depende del Consejo de la Hispanidad. Con *Vidas cruzadas*, de nuevo con Cifesa Producción-U.P.C.E., que también distribuye Cifesa.

Para Emisora Films interviene en varias películas dirigidas por Iquino: *Cabeza de hierro*, *Una sombra en la ventana*, *El obstáculo*, *Culpable*, *Noche sin cielo*, *El tambor del Bruch*.

Dulcinea, que será un caso singular en su carrera, es producida y distribuida por Galatea Films. Continúa su colaboración con Cifesa en *La princesa de los Ursinos*. Y en *Doce horas de vida*, que produce Campa y distribuye Cifesa.

La vida encadenada (1948) es la primera película que produce Focofón S.A., fundada por empresarios de diferentes ámbitos y distribuida por Filmófono. En 1949 trabaja para Emisora Films pero con Antonio Román en *Pacto de silencio*, la película será distribuida por Hispano Fox Film S.A.E. En el mismo año se estrena con nueva productora, Sagitario Films S.A., para *Un hombre va por el camino*, también distribuida por la misma empresa.

La productora no intercede específicamente en la relación de la estrella con la prensa. La prensa especializada busca a la estrella en sus lugares de trabajo -durante el rodaje de la película-, o se citan en su casa o en lugares públicos -cafés-. Su relación a veces es tan interesante que se consolida en una buena amistad. Ana es muy abierta y amiga de sus amigos e incluso con la prensa.

6. Relación con otros actores.

Ana se relaciona con muchas amistades, compañeros de trabajo, prensa, etc., y son las cartas en muchas ocasiones las fuentes idóneas para conocer de sus relaciones. Por ejemplo, tendrá amistad con J. Fernando M. Beltrán, un periodista con el que se cartea y que sería años más tarde autor del libro *Mi medio siglo de apasionantes vivencias con Ana Mariscal*; su relación llega a ser estrecha estableciendo unos claros vínculos de amistad entre ambos. Ana entiende que hay que diferenciar claramente la relación de amistad con la profesional, distinguiendo cuando son artista-periodista, amiga-amigo. En una carta que envía a este amigo-periodista, Ana se expresa así:

“... las cosas que se dicen privadamente, en una casa donde se te recibe como amigo, no se publican sin pedir permiso. Eso, en cuanto a las tonterías que yo dije con respecto a las invitaciones y a los regalos, que me dejan en un lugar bastante despreciable como persona y como actriz. Eso se llama abuso de confianza. Y en cuanto a lo demás, es peor porque se refiere a terceras personas, y además, es mentira, tú lo sabes. Lo que yo hablé te lo has guisado a tu manera, para ser original, y es muy distinto decir que yo, yo personalmente, no me atrevo ni me gustaría hacer un papel que ya hicieron con gran éxito, otras actrices, incluida Aurora Bautista, a quien has silenciado, que dejar entrever que yo comparo a Amparito con otras, como diciendo que a su lado, poco puede hacer ella. Eso es muy feo y yo no lo he dicho. Además, si a ella la oíste hablar de un proyecto y me preguntas a mí sobre el asunto, debes avisar que lo haces como periodista y no como amigo y entonces yo te hubiera contestado como tal, lo que me hubiera parecido, o no te hubiera contestado...”⁴⁴⁴.

La rivalidad que desean encontrar, o dicen los periodistas que existe, entre las primeras estrellas del colofón cinematográfico español, es negada rotundamente por parte de ellas en todo momento. En el caso de Ana, a lo largo de toda la década reconoce la amistad que une a las distintas profesionales y sabe

⁴⁴⁴ Martínez Beltrán, J. Fernando: *Mi medio siglo de apasionantes vivencias con Ana Mariscal*. Monforte del Cid, Alicante: Fernando Martínez Beltrán, 1995. Pág. 52.

reconocer los méritos de cada una: “... evidentemente, Amparito Rivelles a mi parecer, la Inés más propia e ideal de todas las que he visto...”⁴⁴⁵.

“... Estudié bachillerato... Luchy Soto asistía a las mismas clases que yo, y la admiraba sin imaginarme que con el tiempo llegaría a ser artista de cine. Era una chiquilla muy mona. De una encantadora e ingenua belleza. Yo la quería y quiero mucho...”⁴⁴⁶.

7. Relación director-estrella.

A lo largo de su trayectoria, Ana fue consolidando una idea sobre todos aquellos que la dirigen y que, con los años, ella misma fue comprobando tras la cámara:

“... en el cine tiene que trabajar de firme el director; para él es infinito el horizonte, pero el papel del intérprete apenas exige esfuerzo... yo creo que todos los actores del teatro pueden, si quieren, ser actores cinematográficos; en cambio, el ser actor cinematográfico no garantiza en absoluto que se pueda representar en el teatro... en el cine no hay más artista creador, con personalidad, que el director, y puede ocurrir que resulte un gran intérprete quien no es capaz de pronunciar dos palabras ante el público...”⁴⁴⁷.

La relación que tiene con los directores variará mucho tanto por los papeles que le ofrecen como de la seriedad con la que sean tomados, por ejemplo, tanto con Orduña como con Sáenz de Heredia no es del todo buena por la seriedad que ella considera que falta.

“... Juan de Orduña me ha propuesto hacer *Serenata española* con Julio Peña. Es un guión sobre la vida de Albéniz. Estoy en tratos. Me hicieron firmar una carta de compromiso para dar mi nombre al sindicato y yo les hice firmar otra carta que anulaba la primera, en tanto no llegáramos a un acuerdo. Me dijeron que fuera a la lectura del guión y no fui, porque,...

⁴⁴⁵ Gil Espín, J. M.: “Don Juan... Doña Juanita”. “Luces”, 1-7-44.

⁴⁴⁶ Demaris, Sarah: “En el hogar de Ana Mariscal”. “Primer Plano”, 27-6-43.

⁴⁴⁷ Mariscal, Ana: *Mi vida*. Madrid. Colecciones “Astros”, julio 1943.

Orduña me llamó para hacer Un drama nuevo, escuché el guión y luego, si te he visto no me acuerdo... »⁴⁴⁸.

Luis Marquina, que es quien la hace debutar en *El último húsar*, vuelve a trabajar con ella de nuevo para *Vidas cruzadas*, recreándose en su papel de aristócrata. Con E. Fernández Ardavín hace dos películas, aunque una sola corresponde a los cuarenta, es *La florista de la reina* (1940), donde interpreta un pequeño papel pero de un gran nivel artístico.

En 1941 tan sólo interviene en una película, *Raza*, con la que obtiene un gran éxito; curiosamente no le permitió volver a trabajar de nuevo con el mismo director, Sáenz de Heredia.

Posteriormente, trabaja con directores como Julio de Fleischner, Carlos Arévalo, Jose M^a Castellví, Mariano Pombo, Francisco Rovira Beleta y Manuel Mur Oti, con los que interviene en una sola película con cada uno; unas más interesantes que otras, en las que Ana resuelve su cometido con cierta dignidad, siendo especialmente relevante su papel en *Un hombre va por el camino* (1949), de Manuel Mur Oti, de todos los mencionados el director que mejor supo aprovechar mejor las dotes interpretativas de Ana Mariscal.

Con Enrique Gómez hace dos películas, *Viento de siglos* y *La próxima vez que vivamos*. Con Luis Lucia cuatro, aunque una sola en esta década, *La princesa de los ursinos* (1947), film histórico-comercial con el que Lucia se da a conocer como un buen narrador cercano a lo popular.

En los cuarenta trabaja con otros tres directores más, posiblemente los que mejor supieron entender la “manera” de Ana Mariscal: Luis Arroyo, Antonio Román e Ignacio F. Iquino.

Con Luis Arroyo hace dos películas, *Dulcinea* (1946) y *Aquellas palabras* (1948), y será con la primera con la que obtenga mayor reconocimiento, aunque a decir verdad no mucho, porque el público recibe la película con pura indiferencia. El fracaso rotundo que se obtuvo con la segunda película fue causa de la desaparición de la productora que produjo ambas cintas, Galatea Films.

Con Antonio Román en los cuarenta interviene en *La vida encadenada* (1948) y *Pacto de silencio* (1949). *La vida encadenada* es una película-río, según

⁴⁴⁸ Martínez Beltrán, J. Fernando: *Mi medio siglo de apasionantes vivencias con Ana Mariscal*. Monforte del Cid, Alicante: Fernando Martínez Beltrán, 1995. Pág. 61.

las propias palabras de Román, basada en la obra de Bartolomé Soler; película que pasa casi inadvertida para el público, aun incluso habiendo cambiado el final dramático de la película por un final feliz después de su estreno en las salas comerciales. Posiblemente sea la distribución la causante de que no fuera bien recibida por el público, ya que es una película curiosa y diferente.

En *Pacto de silencio* (1949), Ana Mariscal brilla con su propia luz incluso ante la decisión de Antonio Román de filmar sin usar maquillaje buscando acercarse al neorrealismo. Román acierta con el tema que utiliza, que ya había tratado en *Intriga* para lo cual elige a la actriz más idónea para ello; por aquel entonces Ana Mariscal pertenece al elenco de Emisora Films que, junto a Rimoldi y Mery Martín, perpetúan con esta actuación el triángulo amoroso que Ignacio F. Iquino anhelaba para su productora.

Ignacio F. Iquino será su mejor mentor, interviene tanto en películas de corte policiaco -*El obstáculo* y *Culpable* (ambas de 1945)-, películas de autor; como en las más comerciales -*Noche sin cielo* y *El tambor del Bruch* (ambas de 1947)-, más populares. En total hace con él seis películas.

Iquino demuestra ser a lo largo de toda su carrera el hombre-orquesta capaz de dirigir una productora propia, hacer películas con bajo presupuesto y llegar a un público amplio con gran éxito, además sabe técnicamente lo que necesita cada película; él sólo podría desempeñar los diferentes puestos que se requieren para hacer una película con la excepción del intérprete. Por ello se deja acompañar de buenos actores, y Ana Mariscal es una de sus estrellas favoritas a la que sabe tratar para obtener de ella la mejor interpretación. Por ejemplo en *El tambor del Bruch* combina muy bien los valores artísticos de sus estrellas, una buena técnica y el tema comercial que atraiga al público a las salas de proyección.

8. Relación con el público.

Ana Mariscal, como todas las grandes estrellas del momento, recibe correspondencia de sus admiradores. Ana se siente en la obligación de responder a cada una de las cartas, personalmente.

“... Aunque parezca mentira... ya que no creo merecerlo, son tantas las cartas que recibo, que aún estoy contestando, las fechadas en febrero.

Aunque usted diga “quien sabe”, yo por desgracia, sí lo sé, pues me impongo el deber de gratitud, de contestar a todos...”⁴⁴⁹.

9. Películas.

El último húsar es su primera película, interviene en un pequeño papel, pero lo suficiente para que Ana Mariscal se identifique con el mundo del espectáculo y ya no desee abandonarlo. En sus mismas palabras se aprecia el aire de libertad que le permite desempeñar este trabajo, el viajar, el conocer otros lugares, etc.

“... de los dos meses que duró el rodaje de El último húsar, sólo trabajé una semana. El resto me entretuve en pasear por la Ciudad Eterna y en hacer compras... el viaje a Roma decidió mi vida. En aquel ambiente comprendí que había descubierto mi verdadera vocación...”⁴⁵⁰.

Continúa, también en un pequeño papel, su carrera para la película *La florista de la reina* (1940), película evocadora de tiempos pasados y de una gran elegancia. Dirigida por Eusebio Fernández Ardavín, con guión de Rafael Gil y producida por Ufisa con un presupuesto de 750.000 pesetas. Se comienza a principios de agosto de 1940 y se termina a mediados de septiembre.

Un joven poeta viaja a Madrid buscando fortuna; pero sólo consigue miseria y enfermedad. Una florista, enamorada de él se apiada y decide socorrerle. Gracias a esto se recupera y escribe una obra inspirada en su relación con la florista, quién terminará siendo su esposa.

El personaje que interpreta Ana es el considerado mujer-vampiro, capaz de llevar al hombre hacia la desgracia. Es un papel pequeñito aunque desencadenante para la trama de la película.

Las mujeres que aparecen son dos polos contrarios, el positivo y el negativo: por un lado la florista, mujer trabajadora, humilde, honrada y muy religiosa, es la representación de la esposa. Por otro la mujer artista, falsa, despreocupada y sin moral, es la representación de la amante. Ana hace un papel muy correcto, sin afectación. Además está guapísima; el operador T. Pahle sabe muy bien cómo sacarle partido a su rostro.

⁴⁴⁹ Idem. Pág. 27.

⁴⁵⁰ Mariscal, Ana: *Mi vida*. Madrid. Colección “Astros”. Julio 1943.

Al año siguiente de intervenir en *La florista de la reina* es contratada para la película *Raza* (1941), producida por la Cancillería del Consejo de la Hispanidad. El guión es de José Luis Sáenz de Heredia y Antonio Román, asumiendo la dirección Sáenz de Heredia.

La vida de una familia situada en la circunstancia de la contienda civil. Tres hermanos -uno sacerdote, otro militar-nacional y el otro militar-republicano-, y una hermana -casada con militar-nacional-. El hermano militar-nacional, José Churruca, sale a salvo de un fusilamiento y, ayudado por su futura novia, Marisol Mendoza, consigue escapar. El religioso es fusilado y el republicano, finalmente, reconoce su error, y asume su identidad nacional.

El pasado militar de la familia Churruca plantea la idea de que ellos pertenecen a una raza de hombres diferentes, y la política empleada en las colonias sirve de base para dar a conocer mensajes muy concretos como patriotismo, deber y obediencia.

Los personajes principales son hombres, debido a que es un tema militar. José Churruca y Pedro Churruca son antagonistas, el bueno y el malo. Los personajes femeninos tienen menos importancia, aunque también se les caracterizará con las mismas virtudes que los hombres, patrióticos y honrados. Ellas serán el apoyo y arropo de estos hombres militares, patrióticos y amantes del deber. Cada una en función de madre, esposa y novia. De los personajes femeninos, siendo todos ellos secundarios, el más destacado es el de Ana Mariscal, no sólo por tener más tiempo en pantalla, sino por ser de mayor carácter y personalidad.

Las mujeres que nos muestran son la madre de familia, enamorada y sumisa esposa del marino, esperando con ansiedad y alegría su regreso. Es claramente religiosa, dándole a su marido una cruz para que le rece, asistiendo a misa a dar gracias por la llegada del esposo. La novia, que en un futuro será esposa y madre, valiente, luchadora por aquello que ama. La hermana, que ya es esposa y madre, y espera tras el frente la llegada del esposo. La viuda, a continuar la obra del esposo muerto. En ningún momento se hace referencia a la mujer trabajadora, por tanto se entiende que toda ellas se dedican a sus labores.

Destacar la belleza de Ana Mariscal, la iluminación, su mirada, sus ojos, y sus manos. La interpretación en la secuencia de la cárcel le valió a Ana Mariscal ser reconocida como una excelente actriz. La crítica habla así de la película:

“...una fotografía impecable, a la que ya nos tiene acostumbrados Guerner...en unión del montaje perfecto de Eduardo G. Maroto y Bienvenida Sanz. En esta película Sáenz de Heredia a conseguido su mejor realización... y a sus respectivos papeles dan la dulzura o la trascendencia dos actrices de acusada vena: Blanca de Silos y Ana Mariscal...”⁴⁵¹.

Ana Mariscal se traslada con frecuencia de Madrid a Barcelona por motivos profesionales y, en varias ocasiones, trabaja en teatro al mismo tiempo que hace la película. Así le ocurre en 1942, cuando trabaja en dos películas, *Siempre mujeres* y *Que contenta estoy*.

“Con el director Arévalo fui a Barcelona para hacer la protagonista de *Siempre mujeres*, y nuevamente surgió la duplicidad, pues me contrataron para 48 horas, con Castellví de director. Luego, con Luis Marquina, mi primer director y descubridor, hice *Vidas cruzadas*...”⁴⁵².

Vidas cruzadas (1942) es producida por Cifesa Producción-U.P.C.E., distribuida por Cifesa. Se comienza el 4 de agosto de 1942 y se termina el 19 de septiembre de 1942 con presupuesto de 950.000 pesetas. Con argumento de Benavente, es trasladada a guión cinematográfico por Mas-Guindal y Nieves Conde, y dirigida por Luis Marquina.

Una familia aristócrata, venida a menos, intenta sobrevivir con la ayuda de sus amistades más allegadas. Esta familia está compuesta por dos hermanos, ella con el orgullo de su raza vive con mucha dignidad su situación, en cambio su hermano se deja hundir debido a la bebida y, sobre todo, al juego en el que pierde mucho dinero, tanto que ya nadie le da crédito.

El personaje principal es Eugenia, una mujer orgullosa de su clase social que la define ella misma como raza; vive del cuento, claro que su clase social no le permite vivir de otro modo. Por ejemplo, ella no podría trabajar, el hombre en cambio sí podría, como debería hacer su hermano. El principal objetivo de Eugenia es casarse y, aunque se le aconseje hacerlo por dinero, ella prefiere hacerlo por amor.

⁴⁵¹ Mas-Guindal, A.: “*Critica de Raza*”. “Primer Plano”, nº 65; 11-1-42.

⁴⁵² Mariscal, Ana: *Mi vida*. Madrid. Colección “Astros”, Julio 1943.

La mujer que muestra la película es la que pertenece a la nobleza y cuya aspiración en la vida es casarse bien, con dignidad; al menos con alguien de su clase que le permita mantener su tipo de vida. No son personas religiosas, aunque en la decoración se aprecien objetos externos como es el crucifijo sobre la cama; por ejemplo, cuando le pillan robando no se habla del temor de dios sino del qué dirán.

Ana Mariscal está muy bella y muy dentro de su papel aristocrático, también es verdad que en algunas secuencias resulta un poco afectada, pero es que las cosas que la hacen decir no es para menos; es más bien problema de los diálogos que de su interpretación. Por otro lado tiene momentos estelares, como en la secuencia en la que sale de la casa del rico arrastrando por el suelo el chaquetón de piel -muestra elegancia al hacerlo-, como por lo que puede significar el hecho de actuar así.

Durante 1944 y 1945 interviene en varias películas de Ignacio F. Iquino, todas ellas de un mismo estilo. Iquino trabaja con un equipo fijo de profesionales, tanto técnico como artístico, entre los que se encuentra el trío Rimoldi-Martín-Mariscal. Son películas de género, cercano a lo policiaco y en las que Iquino se desenvuelve con soltura. Sobre todo, resaltar *Una sombra en la ventana* (1944) y *El obstáculo* (1945).

Dulcinea (1946) supone el inicio de colaboración con su hermano Luis, y es una obra de marcado carácter tenebrista tanto desde el punto de vista temático como visual. Es una producción de Galatea Films, argumento de Gastón Baty, el guión y la dirección a cargo de Luis Arroyo. Comienza su rodaje el 14 de febrero de 1946 y terminará el 3 de abril de 1946; el coste final de la película será 1.985.963. pesetas.

Comienza con voz en off narrando sobre el paisaje y la venta del Toboso, donde vive una joven trabajadora, Aldonza; en la venta tiene que soportar el trabajo duro y las burlas de algunos clientes del lugar. La llegada de Sancho será para ella como una bendición, la primera vez que escucha palabras dulces dedicadas a ella; eso le supone a Aldonza pensar en otras cosas, sentirse una mujer distinta, tanto es así que decide dejar la venta y seguir los pasos de Sancho en busca de su señor.

Los personajes principales son Aldonza y después Sancho; *Dulcinea*, personaje indiscutible, mujer fuerte ante todos los contratiempos de la vida, se ve

sorprendida por un hecho tan inesperado para ella que resulta algo divino. El ser vista por D. Quijote como un ángel provoca que Dulcinea desee ser cómo realmente la ve. El camino de Aldonza es un camino de sacrificio, incomprendida como lo fue antes su señor, pero ella le cree realmente.

Ana Mariscal borda el papel y está bella dentro de su desaliño.

Todas las mujeres que aparecen son mujeres desamparadas, servidoras de hombres o indigentes, habitantes de las calles y hermanas de la miseria.

La religión está presente en toda la obra, se entrelaza con el tema cervantino, y las comparaciones de la figura de Jesucristo con la de D. Quijote son muy claras.

Su puesta en escena es bastante teatral, sin embargo resulta bastante interesante y actualmente puede ser una obra que se sepa valorar mejor que en su momento.

En 1947 trabaja con Luis Lucia en un film histórico -*La princesa de los ursinos*- que será aquel que marque la pauta a los siguientes films del mismo género. En esta película se entrelazan dos historias, una de amor y otra política enmarcado todo ello en un ambiente patrioterico.

La produce y distribuye Cifesa Producción, con argumento de Carlos Blanco, guión y dirección de Luis Lucia. Empezada el 13 de septiembre de 1946 y terminada el 7 de enero de 1947 con presupuesto de 2.500.000 pesetas; finalmente, el coste total de la película fue de 2.869.528 pesetas.

En el reino español se ha situado la Dinastía de los Borbones. Después de la lucha por el trono, Felipe V está muy cerca de los españoles, y su abuelo el Rey Sol quiere que España sea la prolongación de Francia. Desea que su nieto sea un pelele en manos de Francia. Para conseguirlo de forma discreta envía a la Princesa de los Ursinos cuya función es hacerle ver a Felipe V la importancia que tiene el conseguir un afrancesamiento de España.

Los principales personajes son la princesa y después el español que la enamora. Ella es una mujer muy patriótica amante de su patria, embajadora con dotes de mujer fatal a lo Mata-Hari, aunque el Rey Sol cuando la envía no se esperaba que caería rendida ante el amor de un hombre, por supuesto español. Si los ideales sobre la patria son concluyentes en la actuación de la princesa, no lo son menos los principios religiosos.

Las mujeres que aparecen son trabajadoras -sirvientas, amas de compañía o embajadora-; las mujeres se suelen casar aunque si tienen ciertas obligaciones o quehaceres, estos deben sacrificarse en ocasiones -por ejemplo, por la patria-.

Ana Mariscal está muy bien, sobre todo en las escenas de amor, con una buena iluminación a cargo de Alfredo Fraile.

La película está bien estructurada con buen ritmo, resulta entretenida a pesar de que en las batallas falte fluidez. Los diálogos, en cambio, son un poco empalagosos y patrioteros. Entendemos que con ese tipo de discursos los intérpretes tienen que bregar doblemente.

Del mismo año que la anterior es *El tambor del Bruch*, película de mucho éxito, la más importante de Iquino desde el punto de vista económico. A partir de un argumento y guión de J. Lladó e Iquino, y bajo la dirección de éste último, se inicia el rodaje el 24 de abril de 1947 y es terminada el 22 de enero de 1948, con un presupuesto inicial de 2.126.005 pesetas, que acabaría incrementándose hasta los 2.787.146,75 pesetas.

En los Informes de las Delegaciones Provinciales se observa la repercusión que obtuvo esta cinta: Con un franco éxito en Castellón de la Plana, Salamanca, Baleares, Álava, Granada, Navarra, Cuenca, Soria, Valladolid y Huelva. En Cádiz y Avila fue aceptada, pero sin unanimidad absoluta.

El film nos sitúa en 1808, el Somatén se alía con el pueblo llano para luchar contra los franceses, pues eran quienes les apresaban, maltratan y robaban. Ana Mariscal, al enterarse de que su padre ha sido llevado a prisión, decide trasladarse a la ciudad donde se encuentra, y toma a su servicio un carretero que ofrece su carreta al mejor postor.

Los personajes principales son el que interpreta Ana y, en segundo término, el del carretero. Se narra desde el punto de vista del carretero, como sujeto que observa pero no interviene. Ana, mujer muy patriótica, comprende la lucha de su padre y no la de su novio. La nueva faceta que encuentra en su novio la determina a dejarle, y esos mismos ojos son los que encuentran al carretero persona grata a su vista; sobre todo cuando éste deja de preocuparse por sus intereses y ayuda a gentes que luchan por la patria.

Es una sociedad en la que el hombre ocupa un lugar de mayor relevancia; la mujer, en segundo lugar, trabaja en la casa y cría a sus hijos inculcándoles nobles valores como el amor a la patria y el respeto religioso. La mujer es casada

o tiende a casarse. Este esquema cambiará cuando unos invasores, en este caso los franceses, atenten contra sus bienes y haciendas. Por eso, la mujer estará al pie del cañón cuando se la necesite; así, en una revolución, las mujeres cambian sus papeles y pasan a ser soldados, cargan armas, tiran piedras o cualquier cosa que se ponga en sus manos.

Ana está bien, quizá no deslumbre tanto como en otros papeles porque el guión no la arropa. En general, la credibilidad de los personajes deja mucho que desear, por ejemplo, el de Nieto, pudiendo ser muy atractivo resulta desdibujado e incluso el del carretero no queda bien definido. Lo más destacable son los decorados y, sobre todo, lo mejor son las imágenes en exteriores naturales.

En 1948 interviene en tres películas: *La vida encadenada*, *Aquellas palabras* y *Doce horas de vida*. Esta última producida por Campa y distribuida por Cifesa. Argumento de Manuel Tamayo y A. Echegaray, con guión de Francisco Rovira-Beleta, empezada el 21 de junio de 1948 y terminada el 21 de agosto del mismo año. Es curioso señalar cómo el coste final de la película fue menor que la cifra en la que estaba presupuestada la película, cuando siempre se tiende a incrementar los presupuestos. Las cifras manejadas son de 2.200.228 pesetas el montante inicial y un coste final de 1.578.395 pesetas.

Un soldado de la legión es juzgado por una causa, posible traición, y él se niega a defenderse; sus amigos y compañeros no entienden su actitud de no querer defenderse, quieren saber los motivos y le insisten. El les confiesa que una mujer a la que ama de veras es la causa. No quiere delatarla a ella, y tampoco tienen pruebas para demostrar su inocencia. Es juzgado y al amanecer será ajusticiado. Son doce horas de vida las que tiene para conseguir pruebas de su inocencia.

Los personajes principales son hombres, sobre todo porque la historia está contada desde su punto de vista; la única mujer que aparece es un secundario destacado, aunque secundario. Es el personaje que interpreta Ana Mariscal.

Mujeres de profesiones fáciles en cafés, de bailarinas, etc., aparecen alrededor del mundo cuartelario. También las que trabajan en profesiones mucho más decentes vistas desde fuera, como una tienda de antigüedades, secretaria o de enfermera, estas son mujeres casadas o serán asediadas para estarlo.

Ana Mariscal nos muestra otra faceta, en un papel de mujer misteriosa, y se desenvuelve bien, aunque nos gusta mucho más en papeles como el que tiene en *Un hombre va por el camino* (1949).

Es un film que, aunque dentro de un género de intriga o suspense está muy marcado por el ambiente cuartelario por la personalidad de sus personajes. La iluminación está a cargo de Emilio Foriscot y, sobre todo, las secuencias de las calles oscuras están mal realizadas, digamos de una manera torpe.

En su siguiente película, *Pacto de silencio* (1949), Ana borda un papel de énfasis y contención. La película fue producida por Emisora Films S.A. y distribuida por Hispano Fox Film S.A.E., con guión de Tamayo y Coll y dirección de Antonio Román. Empezada el 20 de diciembre de 1948 y terminada el 15 junio de 1949, fue presupuestada en 2.555.415 pesetas, alcanzando un coste final de 2.766.441 pesetas.

Ana Mariscal recibe una carta donde le informan de la muerte de su marido en combate. En realidad no ha muerto, sino que el Estado Mayor inglés ha simulado su muerte, para facilitar su colaboración con la resistencia francesa. Mientras, el marido en un momento de debilidad, se ve tentado a visitar a su mujer.

La película cuenta dos historias, la que viven sus dos personajes principales, el soldado amante de su patria, marido-fiel a su esposa, de la que está profundamente enamorado por lo que arriesga su misión por verla; la mujer, señora de su casa, que sólo se ocupa de tocar el piano, enamorada profundamente de su esposo, por guardar silencio se juega ir a la cárcel. Muy honrada, quiere esperar el final de la guerra para dar el sí a su otro pretendiente.

Las mujeres que aparecen son: Ana Mariscal (señorita que sabe tocar el piano, no trabaja, está casada, será madre, es religiosa -lleva una cruz colgada al cuello-); Mery Martín (es soltera y espía), y una telefonista (soltera y con un trabajo desempeñado tradicionalmente por mujeres).

Es una película que quiere incluir varias características de diferentes géneros: tiene historia de amor, cine bélico, cine de espías, folclórico -con la romería de San Miguel-, y género judicial. En cuanto al tema, recuerda en algunos puntos al clásico *Casablanca*, por ejemplo, la trama de una mujer enamorada de dos hombres, el primero -su esposo-, le considera muerto y la angustia del segundo por no saber o no poder entender la actitud de ella, y más aún cuando le rechaza en un momento dado del film.

El final de la película -embarazo de “última hora”- enreda la trama más que aclararla, y da la sensación de que es un final amañado para contentar a la censura.

Un hombre va por el camino se produce en el mismo año que la anterior, aunque no tendrán puntos en común. La produce y distribuye Sagitario Films S.A. El argumento y la dirección corren a cargo de Manuel Mur Oti. Empezada el 17 julio de 1949 y terminada el 6 diciembre de 1949, su presupuesto fue más alto que lo que será luego el coste final; es decir pasa de 1.750.000 pesetas a ser definitivamente 1.657.834 pesetas.

Según los Informes de las Delegaciones Provinciales, en general, en todas las ciudades (como es en Valladolid, Huelva, Palma de Mallorca, Granada, Cáceres, Oviedo, Badajoz, etc.) la película tiene una buena acogida.

Un vagabundo se para en una casa de campo para descansar un poco y se ve obligado a ayudar a la mujer de la casa a cultivar la tierra. Es una mujer viuda con una hija, viven solas en mitad del campo porque nadie quiere ir a trabajar a esas cumbres. Tanto la mujer como la niña le pondrán muy difícil al vagabundo el marcharse. La madre y la hija ven en el vagabundo al padre y marido que añoran.

El título hace referencia a un hombre, pero en realidad a quien se refiere especialmente es a Ana Mariscal, mujer y, como tal, débil que necesita un nuevo hombre en su vida; o mejor, un hombre que sustituya, que acabe lo que el anterior había comenzado.

La mujer que aparece en la película no tiene miedo al trabajo duro y debe enfrentarse a él sobre todo porque no tiene al hombre que debe hacerlo. Trabaja con las manos, no con la mente -todos los libros que hay en la casa son del marido-. Es profundamente religiosa y madre, lo que recalca aún más su soledad por llevar la carga de la hija. Si la niña no existiera, casi no habría historia, pues ella es la razón de que su madre siga allí trabajando, y también la causa de que el vagabundo se regenere. Es decir, que el personaje de la madre es un personaje importante para vehicular la historia, y no se hace un estudio profundo de la figura de las madres en general.

Es muy destacable la interpretación de Ana Mariscal, el tema y el modo de tratarlo. La fotografía de exteriores es excepcional en manos de Berenguer.

10. Valoración de la crítica.

Como ya hemos estudiado en el capítulo de la crítica, partimos de la base de que la crítica es necesaria y beneficiosa para el cine. Pero también es cierto que la crítica que se desarrolla en esta época es tendente a hablar del cine en general, o de la técnica, pero muy pocas veces se ocupa del trabajo concreto de un intérprete; más bien habla de su belleza y si estuvo bien o mal, sin entrar en detalles, sin concretar sobre cómo fue y cómo debía ser la interpretación del personaje.

La crítica debería razonar, explicar, justificar sus censuras; sería el modo de obtener una crítica constructiva, teniendo los intérpretes una referencia para sus trabajos posteriores.

Estrellas de cine como Ana Mariscal -la cual tiene muy en cuenta su arte, se siente actriz por encima de todo- necesitan una crítica capaz de valorar todo aquello que ellas saben mostrar. Necesitan una crítica culta cuyo objetivo sea valorar el arte cinematográfico, al menos en la medida en que lo hacen aquellos que lo están creando.

Ana Mariscal es una mujer en la que se confunden voluntad, carácter y cultura, sabiendo muy bien lo que desea y qué camino ha de tomar para conseguir mejor sus objetivos. Su personalidad está amasada con una gran vocación y mucho esfuerzo. Alguien así necesita que la crítica sepa apreciar realmente quién es Ana Mariscal. Y la crítica dice de ella:

*“Ana Mariscal desempeña el segundo papel de la película El último húsar, y la atención se fija en esta muchacha de voz grave que se revela como un temperamento dramático... su actuación la capacita como uno de los valores más interesantes y prometedores del cine nacional...”*⁴⁵³.

“... Ana no se deja llevar por primeros impulsos, lo que si en algunos momentos puede parecer frialdad es, desde luego, una muestra de estudio. Esta actitud de actriz inteligente es la que acompaña sus diversas actuaciones tanto en compañías teatrales como ante la cámara”.⁴⁵⁴.

⁴⁵³ Mas-Guindal, A.: “Ana Mariscal”. “Primer Plano”, nº 65; 11-1-42.

⁴⁵⁴ Idem.

Ana Mariscal posee un gran temperamento artístico. Su rápida ascensión en lo cinematográfico hace pensar que ninguno de sus personajes ha sido secundario, y con todos ellos ha demostrado ser una excepcional artista. Sus enormes facultades de actriz le hacen atreverse con la representación de todos los personajes, incluso con el masculino de D. Juan.

“... ha sido Ana Mariscal, esa inquieta y dinámica estrella de nuestra pantalla cinematográfica, la que este año ha dado la sorprendente nota de originalidad en cuanto a asuntos de tenorios se refiere, porque Anita, genial y movable, dinámica y ágil, no se ha contentado con interpretar el papel de Doña Inés, que maravillosamente encarna, sino que ha llevado su audacia hasta el punto de ceñir espada y calzar botas, para representar ante el público madrileño una impecable versión interpretativa del arrogante tipo del Tenorio zorrillesco... hay que reconocerle un talento artístico, que no es tan fácil, como a primera vista parece, hallar esa postura ideal que Ana Mariscal ha logrado cumplidamente, dándole al Juan un aire justo, que no es ni afeminado y suave ni da tampoco la sensación desagradable de una Ana hombruna y afectada... ¿encuentra usted alguna dificultad de orden escénico o psicológico para encarnar el Don Juan? Ninguna en absoluto. Precisamente que el personaje tiene un fondo psicológico especial, con acusados rasgos de fanfarronería y marcada insolencia, es por ello que quizás es más susceptible de ser interpretado por persona de cualquier sexo...”⁴⁵⁵.

Una artista que tiene cambios inesperados, con expresiones innumerables y, sobre todo, ritmos y matices que desconciertan la observación más aguda. No es mujer de una sola expresión. Será en 1945 cuando la crítica cinematográfica la aclame como mejor actriz del año, al premiarla con el galardón del Círculo de Escritores Cinematográficos y por su gran público, también por medio del diario “Pueblo” en un concurso abierto entre sus lectores. Vuelve a ser reconocida por la crítica en 1949, premio del C.E.C. por *Un hombre va por el camino*.

⁴⁵⁵ Gil Espín, J. M.: “Don Juan... Doña Juanita”. “Luces”, 1-7-44.

11. El cine de la década de los cuarenta.

Trabajar en el cine, aunque esté mitificado, supone un gran esfuerzo para las actrices; es un trabajo muy duro, hay que tener un claro temperamento para poder desenvolverse de forma airosa. Ana Mariscal, desde que hizo su primera película *El último húsar*, ha demostrado tener capacidad para este trabajo. Ha trabajado tanto que, más de una vez y como ya se ha comentado, mientras por la noche representaba en el escenario sus dramas y comedias, durante el día tenía que actuar ante la cámara, o bien trabajar en dos películas a la vez, como en el caso de *Raza* y *¡Qué contenta estoy!*.

Ana ama su trabajo y preconiza la joven artista días de esplendor para la cinematografía nacional.

*“... todavía hay muchos intrusos en este arte joven, que no llega a alcanzar en nuestra patria su debida madurez precisamente porque está en brazos de gente vieja, no en su totalidad desde luego, que le encanija y le contagiara de su espíritu caduco si los que verdaderamente aman al cine por el cine mismo no ponen remedio. Lo importante es que haya quien se confíe a los nuevos valores, y, sobre todo, que surjan otros. Son muchos los que quieren hacer cine; pero poquísimos los que se preparan para en el momento oportuno presentarse con una sólida capacitación... si nuestros productores todos supieran distinguir lo bueno de lo malo en el arte... el cine español podría presumir de grandes films, de magníficas obras de arte un día sí y otro también... El nuestro es un problema de acercamiento. Esperemos que, para bien de nuestro cine, los que merecen llevar el nombre de productores, directores y actores tomen pronto contacto sin ninguna clase de reservas”.*⁴⁵⁶.

“... en este año de experiencia, ¿cómo ve el cine?, mejorando día a día, pero notándose la falta de actores y actrices. ¿qué faltan más?, creo que hay menos actores. ¿no hay galanes? En el cine no... ¿y los directores, qué hacen? En general saben hacerlo bien. ¿y en particular? Sacan poco partido de los actores. ¿y si los actores no dan más de sí? Depende de los directores que lo den. ¿y si hay poco de donde sacar?, ahí está el asunto,

⁴⁵⁶ Mariscal, Ana: “Lo bueno y lo malo de nuestro cine”. “Cámara”, nº 27; diciembre 1943.

que falta estímulo, porque siempre tienen que venir a parar a las mismas figuras y como sabemos que las películas que vayan a hacer nos las van a proponer a los mismos, no nos superamos... ”⁴⁵⁷

Ana Mariscal, una de las estrellas españolas que destacan por su fuerte personalidad y su temperamento artístico, habla así:

“... El cine europeo es más profundo, de más envergadura, pero por eso mismo tiene muchas veces la desventaja de su pesadez. Es un cine reiterativo, machacón. En cambio, el cine americano es todo movilidad y no frivolidad como dicen muchos, pues yo creo que también el cine americano tiene una tendencia educativa y un fondo psicológico, ejemplo Vive como quieras... ”⁴⁵⁸.

⁴⁵⁷ Arco: *“Las estrellas en la mano: Ana Mariscal, el cabello, sus cuatro besos y un secreto, entre otras cosas”*. “Fotogramas”, n° 27; 1-1-48.

⁴⁵⁸ Mariscal, Ana: *Mi vida*. Madrid. Colección “Astros”. Julio 1943.

Capítulo X. CONCHITA MONTES.

1. Biografía.

María Concepción Carro Alcaraz nace en Madrid el 13 de marzo de 1914. Licenciada en derecho, mujer polifacética y de gran cultura, llegó a adaptar comedias teatrales inglesas que luego interpretó para su propia compañía teatral. En el cine trabaja por primera vez en *Frente de Madrid* (1939), y ya no lo dejaría hasta 1992 en que interviene en su última película *Una mujer bajo la lluvia*, de Gerardo Vera. Hay que destacar que su trabajo va al unísono al de Edgar Neville, compañero sentimental y profesional durante toda su vida.

“Nací hace algunos años en Madrid. Durante algún tiempo me llevaron a jugar a la plaza de Oriente y a la de la Armería. Soy de aquellas niñas que dieron la vuelta en los cochecillos tan populares a las estatuas... Después empecé el Bachillerato, lo terminé... y todavía ni el más leve indicio de que iba a ser actriz. Como a los doce años quería ir a la China, a los diecisiete quería ser diplomático, y para ello empecé a estudiar Derecho. Y como también a los doce años quería ser escritora, a los dieciocho empecé a hacer pinitos en el periodismo y durante meses llevé la crítica cinematográfica del Diario de Madrid. Después, fin de carrera y ampliación de estudios en Norteamérica...”⁴⁵⁹.

2. Personalidad de la actriz.

Conchita, como otras estrellas cinematográficas, es una mujer culta, y sus inquietudes van relacionadas con el mundo artístico. Muchas son licenciadas universitarias, como es el caso de Conchita, pero lo que todas tienen en común es su deseo continuo de ampliar sus conocimientos incorporándose a distintas actividades culturales, viajando o practicando deportes de élite. Son mujeres poco frecuentes dentro de la sociedad donde viven, donde todo su afán es incorporarse a novedosas actividades que están relegadas a los hombres; por ejemplo, en un principio, cuando Conchita era universitaria, quería hacer la carrera diplomática porque le permitiría entrar en contacto con otras culturas y viajar tanto hasta recorrer el globo.

⁴⁵⁹ Montes, Conchita: *“Conchita Montes y su vida en un guión rápido”*. “Primer Plano”, 22-10-44.

“... aquí estoy en el barco, camino de América, una vez terminada la carrera de derecho y en viaje de ampliación de estudios... a mí me gusta muchísimo más el teatro... me gusta leer y me gusta escribir. Quisiera dar la vuelta al mundo y tener un yate de lujo...”⁴⁶⁰.

Los viajes han sido muy importantes en su vida, el más definitivo es el que hace a Estados Unidos para ampliar estudios, porque es allí donde descubre su interés por la interpretación. Se tomará unas vacaciones en Hollywood después de terminar el Master de Estudios que está haciendo en la costa este de Estados Unidos.

“Fui a pasar un mes de vacaciones en California, el mes de junio de 1936, a bañarme en las playas del Pacífico... ya me encontraba en los Estados Unidos, estudiaba en un colegio americano donde estuve ampliando estudios, el curso 1935-36, en el famoso Colegio Vassar, en Poughkeepsie, a treinta millas de Nueva York... en junio de 1935, siendo una chiquilla, terminó la carrera de Derecho en la Universidad de Madrid, y cuando en septiembre ingresaba en el colegio norteamericano, su única ilusión era, a la vuelta, opositar para el ingreso en la carrera diplomática...”⁴⁶¹.

El siguiente viaje que marca su vida es el de Italia, para participar en *Frente de Madrid* (1939), primero como co-guionista y más tarde también como intérprete. Ello le supone entrar en contacto con el cine y con Edgar Neville - persona clave en la vida de Conchita Montes-. En un artículo sobre la Bienal de Venecia, hablan tanto Conchita como Edgar Neville de la impresión que le produjo Italia durante su estancia allí mientras el rodaje de *Frente de Madrid* (1939)⁴⁶².

Más tarde, ya iniciada su carrera artística, suele viajar al extranjero para mantener contacto con la intelectualidad de otros países, por ejemplo, nos habla de una visita que hace a París y cuáles han sido sus impresiones.

“... de los actores... Madeleine Renaud sigue siendo una de las mejores actrices del mundo en cine y en teatro... Sinval, director del teatro de la

⁴⁶⁰ “Biografía en imágenes, Conchita Montes”. “Cámara”, n° 110; 1-8-47.

⁴⁶¹ Félix Centeno: “Mi primer día en Hollywood, Conchita Montes”. “Primer Plano”, 5-12-43.

⁴⁶² “Conchita Montes y Edgar Neville hablan de Italia”. “Primer Plano”, n° 99; 6-9-42.

Comédie des Champs-Élysées, me ha invitado a hacer en su teatro una corta temporada en español el año que viene. Aparte de una proposición que ya tenía antes de ir allí para representar en francés obras en que mi ligero acento esté justificado. Marea baja, por ejemplo... ”⁴⁶³.

Como ya es sabido, las revistas especializadas en cinematografía suelen publicar artículos cuyo único objetivo es dar a conocer a los entusiastas *fans* de las estrellas los gustos de éstas. Conchita, sin ser muy partidaria de este tipo de información, acepta en alguna ocasión el que se puedan encontrar noticias breves sobre sus gustos personales que, por lo general, suelen estar muy cerca de lo cultural.

*“...no se pierde una corrida de toros... que toca muy bien el piano... es muy aficionada a la buena cocina... le gusta montar a caballo, cazar y jugar al golf, todo ello suavemente y de tarde en tarde...”*⁴⁶⁴.

O incluso, temas sin ninguna importancia, muy banales, como son por ejemplo, las estaciones del año.

*“...a Conchita Montes no le gusta nada la primavera ni el verano. En cambio, adora el invierno, con sus fríos, lluvias y nieves. No le ilusiona nada elegirse trajes de verano...”*⁴⁶⁵.

Aunque las estrellas practican deportes y muchas presuman de ello, Conchita, aunque los practica, no suele presumir, ya que ella en todo momento desea que no se la incluya entre el pequeño grupo de las estrellas cinematográficas, por lo que suele rechazar todo aquello que pueda distinguirla como estrella y los rasgos que ya tiene adquiridos, los que puedan señalarla como una estrella, intenta matizarlos. Aún y con esas no es excesivamente deportista, pero practica deportes de élite.

*“... Conchita no hace muchos deportes, creo que prefiere ir al teatro, leer y escribir. Le gusta la caza y jugar al golf; pero lo hace sin darle importancia ni publicidad...”*⁴⁶⁶.

⁴⁶³ Cano, Luchy: “Conchita Montes vuelve de París”. “Cámara”, n° 154; 1-6-49.

⁴⁶⁴ Morales, Sofía: “Entrevista sin preguntas a Conchita Montes”. “Primer Plano”, 10-6-45.

⁴⁶⁵ Idem.

Conchita intenta huir del encasillamiento de estrella cinematográfica, por toda la servidumbre que ello conlleva, y también porque ella es una intelectual que no se limita sólo al cine, sino que tiene un concepto más amplio de la cultura. Ella se relaciona con los intelectuales españoles del momento, en cuyas manos reposa toda la cultura que se guisa en España. Es una cultura hecha por y para los hombres, y éstos aceptan a Conchita, a pesar de los pesares, entre sus filas.

*“No es habitual que el libro de una mujer vaya aconsejado por el diálogo de voces tan variadas como las de D. Gregorio Marañón, Eugenio d’Ors, Adriano del Valle, José María de Cossío, Edgar Neville, Emilio García Gómez y Antonio Marichalar. Pero en este caso un médico, un poeta, un director de cine, un arabista y varios escritores han escrito el prólogo y los entreactos al Damero maldito, de Conchita Montes, precisamente porque Conchita Montes es estrella de cine español...”*⁴⁶⁷.

Conchita se inicia en el periodismo como crítica de cine y más tarde colabora con otras revistas en el diseño de un juego de entretenimiento intelectual, como es el Damero maldito. Las periodistas que la visitan a lo largo de la década hablan de su cultura, de su sencillez y todas tratan el tema del hogar de Conchita - sorprendente decoración que suscita especial interés por sus fans-.

*“... sería un espectáculo maravilloso poderles dar el colorido exacto de este hogar de Conchita Montes; un hogar, además de bello, simpático y acogedor...”*⁴⁶⁸.

*“... el hogar de Conchita Montes, de gusto refinado, donde cada cosa está en su sitio, cumpliendo ese deber tan importante en los objetos bellos de armonizar... todo sigue exactamente igual en esta casa de armonía perfecta...”*⁴⁶⁹.

⁴⁶⁶ González Alonso, Luis: “Nuestras actrices fuera de España, Conchita Montes”. “Primer Plano”, n° 32; 25-5-41.

⁴⁶⁷ Valle, Adriano del: “Conchita Montes o la moderna Ariadna”. “Primer Plano”, 23-7-44.

⁴⁶⁸ Morales, Sofía: “Entrevista sin preguntas a Conchita Montes”. “Primer Plano”, 10-6-45.

⁴⁶⁹ Morales, Sofía: “Académica, escritora y actriz: Conchita Montes”. “Primer Plano”, n° 394; 2-5-48.

“... Conchita va mostrándome muchas obras de arte, antigüedades de las que ya es una experta coleccionista. Las ha reunido hasta convertir las habitaciones en museo discreto. La casa de esta mujer indica el fino espíritu y la sensibilidad de su dueña...”⁴⁷⁰.

Durante su etapa como estudiante universitaria Conchita Montes ejercía la crítica cinematográfica, después consigue que le publiquen un cuento en la revista “Vértice”. Éstos y otros muchos detalles hacen de su biografía un testimonio de cultura, lo que a veces puede suponer crear una distancia hacia aquellas personas que no posean tal bagaje. Conchita comenta y le preocupa este hecho porque ella es muy sencilla y modesta: *“... le molesta mucho que por su biografía la crean una pedante...”⁴⁷¹.*

Por otro lado lleva una vida sencilla y hogareña, lejos de fiestas y compromisos. Ella tiene una personalidad muy definida e independiente, su trabajo está limitado a la relación con Edgar Neville -la independencia de éste es la independencia de Conchita-. Por ello, la asistencia a fiestas y reuniones no es necesaria para darse a conocer a otros profesionales: *“... le gusta salir muy poco. Conchita Montes es de las estrellas a las que jamás se ve por la calle...”⁴⁷².*

También tiene en común con otras estrellas la exigencia continua en el desempeño de su trabajo, siempre intentando superarse, no hay interpretación perfecta, en todo momento se puede mejorar más, lo cual hace de ella una actriz perfeccionista.

“... ¿satisfecha de sus actuaciones? Yo creo que una actriz nunca debiera estarlo, la aspiración es superarse siempre...”⁴⁷³.

Las estrellas femeninas de la década de los cuarenta tienen muy delimitado el espacio que ocupan, en muchas ocasiones definido por el encasillamiento. Conchita, desde el principio de su carrera, será el estereotipo de “musa”. Musa de un gran hombre como Edgar Neville, que le suministra los papeles que mejor le van. Ella sabe sacarles partido a sus personajes, utilizando su elegancia, sus

⁴⁷⁰ Demaris, Sarah: “Conchita Montes, estrella sin maquillaje”. “Primer Plano”, nº127; 21-3-43.

⁴⁷¹ Morales, Sofía: “Entrevista sin preguntas a Conchita Montes”. “Primer Plano”, 10-6-45.

⁴⁷² Idem.

⁴⁷³ Demaris, Sarah: “Estrellas sin maquillaje, Conchita Montes”. “Primer Plano”, nº 127; 21-3-43.

formas aristocráticas -*Correo de Indias* (1942)-, sus dotes para la alta comedia -*La vida en un hilo* (1945)- y su naturalidad espontánea en papeles populares -*Domingo de carnaval* (1945)-.

Claro que ella confiesa sus predilecciones con respecto a los personajes que le gusta interpretar. Sus personajes han de ser ¡mujeres, mujeres!, de fuerte carácter.

“...¿qué género interpretativo le gusta más? Sin dudarlo, la comedia dramática...”⁴⁷⁴.

“... ¿qué tipos prefiere interpretar? Papeles de mujer, no me van las ingenuas. ¿Comedia o drama? Prefiero la comedia...”⁴⁷⁵.

Un rasgo que define a las estrellas cinematográficas, tanto en Estados Unidos como en otros países, es el sueldo desorbitado -frente a otras profesiones- que reciben por su trabajo. Conchita percibe por la primera película de su carrera, *Frente de Madrid* (1939), treinta mil pesetas. A lo largo de la década su caché aumenta, no excesivamente, ya que sus interpretaciones pertenecen, por lo general, a películas cuyos presupuestos no son muy altos y, además, están más definidos por la temática y puesta en escena que por la sobrevaloración de la actuación de la estrella. No obstante, si comparamos su sueldo con el de una mujer media, vemos que realmente sale ganando por mucho. Por ejemplo, en 1945 Conchita interviene en *La vida en un hilo* y en *Domingo de carnaval*. Por la primera recibe 80.000 ptas., otro tanto por la segunda. Una trabajadora del vidrio necesitaría casi cincuenta años para reunir esa cantidad -el jornal de una trabajadora del vidrio es 9,07 ptas-.

3. Inicios de su carrera.

Al terminar sus estudios en España, ni remotamente se siente interesada por dedicarse al cine, sino a la carrera diplomática.

“... en junio de 1935, siendo una chiquilla, terminó la carrera de derecho en la Universidad de Madrid, y cuando en septiembre ingresaba en el

⁴⁷⁴ Idem.

⁴⁷⁵ González Alonso, Luis: “Nuestras actrices fuera de España, Conchita Montes”. “Primer Plano”, nº 32; 25-5-41.

colegio norteamericano, su única ilusión era, a la vuelta, opositar para el ingreso en la carrera diplomática... ”⁴⁷⁶.

La misma Conchita nos narra en las páginas de Primer Plano cómo comenzó en el cine.

“... la actuación de Leslie Howard y Bette Davis en la película El bosque petrificado me impresiona extraordinariamente y escribo a un amigo mío en España diciéndole que me hubiera gustado ser actriz para poder interpretar esta película al lado de Leslie Howard... mi amigo de España me contestó que tomaba nota de mi nueva inclinación, pronto olvidada, por cierto, pues volví a España y, cogida en el remolino de la guerra, sin más inclinación que ir viviendo, pasé los tres años que duró la contienda entre el Madrid rojo (poco tiempo, afortunadamente), París, Londres, Bélgica, San Juan de Luz y San Sebastián, finalmente. Ya en San Sebastián, cada vez más fuera del remolino, empecé a sosegarme y a volver otra vez a mi antigua afición: escribir. Vértice me publicó un cuento, y cuando iba a enorgullecerme terminó la guerra y ya no tuve tiempo. Dominada por tantas emociones, no tenía sitio para el orgullo. Tres meses escasos tuve para recobrar sentimentalmente Madrid, calle por calle, rincón por rincón, y en seguida me llegó un contrato, como escritora, de la Casa Bassoli, de Roma, para hacer la labor preparatoria del guión de Frente de Madrid...me ofrecieron el papel de Carmen en Frente de Madrid, y ahí empezó mi carrera cinematográfica... ”⁴⁷⁷.

Y esta carrera, su carrera, se verá limitada en una temática, en una manera de trabajar muy particular. Algunas artistas de cine suponen que su personalidad particular queda en profundo secreto cuando actúan ante la cámara, como Conchita, que trata de separar su vida personal de la profesional, porque la ficción cinematográfica las deja bien defendidas de las miradas de curiosos. Pero, inevitablemente el cine desnuda el alma de la artista, y para ser artista no basta con ser fotogénica, hay que tener dentro de la cabeza una mente que permita al menos sostener una cultura.

⁴⁷⁶ “Mi primer día en Hollywood”. “Primer Plano”, nº 164; 5-12-43.

⁴⁷⁷ Montes, Conchita: “Conchita Montes y su vida en un guión rápido”. “Primer Plano”, 22-10-44.

Conchita no suele, en las entrevistas que le hacen, comentar sobre su familia, sí ha aceptado bien su profesión, apoyos por parte de ésta, etc., por miedo a que se puedan saber más datos de su vida de los que ella quisiera revelar.

4. El teatro como escuela.

Comienza en el cine, y después le pica el gusanillo hasta el extremo de probar en el teatro, y ahí se ven las buenas actrices -valen tanto para el cine como el teatro-, ya que consiguió muchos éxitos demostrando sus dotes interpretativas.

“... hablamos de teatro por ser un tema lleno de atractivo para la estrella, que ha saltado del cine al teatro obteniendo un gran éxito; caso bastante original en la historia del cine, donde siempre había sucedido a la inversa...”⁴⁷⁸.

Como otras actrices del momento, Conchita también combina el teatro con el cine, lo que le supone un gran esfuerzo físico.

“... hice un esfuerzo para poderme dar estas vacaciones. Llegué muy fatigada. Apenas terminar la película Nada hube de traducir y representar una comedia para el Teatro de Cámara. He venido a veranear...”⁴⁷⁹

Hollywood está presente en la manera de interpretar que tiene Conchita, las estrellas americanas son su paradigma cuando interpreta. Como ya hemos visto, es una película americana la que le hace pensar en la posibilidad de dedicarse a esta profesión, y cuando le preguntan sobre sus intérpretes favoritos así lo confiesa.

“... ¿qué género interpretativo le gusta más? Sin dudarlo, la comedia dramática. ¿Un ejemplo? El de Joan Fontaine, en Rebeca. ¿Predilección por algún artista? Muchos. Greta Garbo, Bette Davis, Joan Fontaine, Irene Dunne...”⁴⁸⁰.

En el caso de Conchita no se puede hablar de encasillamiento, sino de un estilo propio que fluye constante en cada una de sus interpretaciones. Son

⁴⁷⁸ Morales, Sofía: “Académica, escritora y actriz: Conchita Montes”. “Primer Plano”, nº 394; 2-5-48.

⁴⁷⁹ Gracián, Concha: “Conchita Montes, una estrella en vacaciones”. “Cinema”, nº 36; 1-10-47.

⁴⁸⁰ Demaris, Sarah: “Estrellas sin maquillaje, Conchita Montes”. “Primer Plano”, 21-3-43.

personajes, en los que se introduce, creados para ella y con los que sabe resaltar su propio estilo.

5. Relación con la productora.

A lo largo de la década trabajó en todo momento para la productora Producciones Neville, excepto en dos casos: cuando interviene en la película *Misterio en la marisma* (1943), de Claudio de la Torre, para la productora Sur-Film S.A. y que será distribuida por la empresa Chamartín, y para la productora Emisora Films S.A. en la película *Mi adorado Juan* (1949), de Jerónimo Mihura, que será distribuida por Hispano Fox Film, S.A.E.

Trabajando con Edgar Neville, en *Correo de Indias* (1942), será el único caso en el que participe una productora ajena a Neville, CEPICSA, la distribución de la película estará en manos de Hispania Tobis.

Es a partir de *Café de París* (1943) cuando Edgar Neville se hace cargo de la producción de sus filmes. Neville de esta manera tendrá mucha libertad para crear sus películas, en las que suele ser guionista, director y productor; el problema vendrá con la distribución, que en muchos casos no fue la más indicada y, posiblemente en ocasiones, haya sido la verdadera causa de la falta de éxito de las buenísimas producciones de Neville. Las distribuidoras, por ejemplo, son: CEA-Distribución para *La vida en un hilo* y *Domingo de carnaval*, CIFESA-Distribución en la película *Nada* (1947), o firma Mercurio Films S.A. en el caso de *El Marqués de Salamanca* (1948).

Neville suele trabajar con el mismo equipo, y tendrá a su más fiel colaborador en la figura de Conchita Montes, que incluso es la artífice del guión de la película *Nada*.

La productora no interviene en la relación que pueda existir entre la estrella y la prensa, pero esta relación en el caso de Conchita ha de ser señalada especialmente por ser muy particular. La prensa opina de Conchita Montes:

“... Conchita es, quizá, la artista más abordable y la menos encontrable de cuantas haya ahora en Italia. Cuando trabaja en Cinecittá no quiere que se la distraiga con visitas o entrevistas y, cuando no trabaja, para poco en casa y se mueve por la ciudad en busca de rincones con carácter o de miradores panorámicos, o de tienda en tienda gastándose lo que gana en lo que le agrada... por eso es difícil dar con Conchita Montes, y

cuando uno se la encuentra es en los sitios donde no suelen ir los pelicularos... que una cosa es dialogar con la corista que por sus bellas piernas llegó a estrella, y otra el habérselas con una universitaria y medio escritora metida a hacer películas... ”⁴⁸¹.

“... ¿artista de cine y no quiere que se hable de ella en los periódicos? No me lo explico, dirá el lector. Pues así es, amigos míos. Los hay tan refractarios a la publicidad que es a veces preciso poseer un tesón heroico para llegar hasta ellos. Este es el caso de hoy. Conchita Montes rehuye de tal modo a los periodistas que solamente a quienes nos atraen los imposibles nos es dado vencer la resistencia... Conchita Montes justifica su obstinación: Yo creo que al público no puede interesarle nada que se refiera a mi vida particular... Conchita Montes, que siempre será una de las estrellas más difíciles para dialogar con los periodistas... ”⁴⁸²

Conchita opina de la prensa y de sus reportajes:

“La impresión que tenemos las actrices de la redacción de una revista de cine es francamente poco buena. Se nos antoja que es un antro extraño e inquietante... las actrices nos asomamos a las revistas con verdadero pánico, esperándonos lo peor, y cuando nos hacen una interviú, ese pánico llega a su cúspide. ¡Qué me harán decir!, pensamos asustadas, pues a veces le ponen a una en los labios todo lo contrario de lo que ha dicho. Así es que cuando me avisaron que debía hacer una visita a Primer Plano me eché a temblar... y por fin, en un arranque de valor, me decidí a ir a buscar al enemigo sin ningún animal ni arma defensiva. Llegué a Primer Plano vestida sencillamente, y... en Primer Plano me esperaba una sorpresa. Todos eran normales; nadie me preguntó ninguna tontería... ”⁴⁸³.

⁴⁸¹ González Alonso, Luis: “Nuestras actrices fuera de España, Conchita Montes”. “Primer Plano”, n° 32; 25-5-41.

⁴⁸² Demaris, Sarah: “Conchita Montes, estrellas sin maquillaje”. “Primer Plano”, n° 127; 21-3-43.

⁴⁸³ Montes, Conchita: “Conchita Montes cuenta su visita a Primer Plano”. “Primer Plano”, 19-10-41.

“... opina Conchita: yo dudo que al público le pueda interesar el que una artista prefiera una rosa a un clavel o un perro a un gato... las actrices poco tenemos que ofrecer fuera de nuestro trabajo en las películas... la vida privada sólo interesa a unos maniáticos...”⁴⁸⁴.

6. Relación con otros actores.

Al ser Conchita poco amiga de reuniones y compromisos sociales, su relación con otros compañeros de la profesión se limita al momento justo de desempeñar su trabajo. Se le añade además que coincide en las diferentes películas en las que interviene con los mismos actores. Por ejemplo, Julia Lagos aparece con Conchita en un buen número de películas y su relación estrella - Conchita Montes- y secundaria -Julia Lagos- es buena. Es decir, si la relación que tiene Conchita con otros compañeros de profesión es muy limitada no se debe a que ella se crea una diva y no quiera relacionarse con los de una categoría menor, sino que, más bien, Conchita no le da ninguna importancia a todo esto, e incluso ella no se siente estrella cinematográfica, sino actriz.

7. Relación director-estrella.

Si la relación de la estrella con el director de la película es la estructura fundamental para la existencia de un alto nivel creativo desde el punto de vista de la interpretación, aún lo es más en el caso de Conchita Montes, lo que supondrá el empuje de toda su carrera. Ella misma explica cómo valora la figura del director de cine en una visita que hace a la radio. Conchita opina sobre como trabaja su personaje y, naturalmente, se deja llevar por las manos del director.

“... yo procuro incorporarme al personaje que represento en vez de incorporar el personaje a mí. Procuro ser la mujer que el autor y el director quieren que sea; aunque esa mujer tenga unas reacciones muy distintas a las mías...”⁴⁸⁵.

La labor del director de cine como autor es valorada por Conchita y la compara con la del literato y sus obras. Es un campo que ella conoce bien: el autor

⁴⁸⁴ “Edgar Neville entrevista a Conchita Montes ante el micrófono de R.E.”. “Primer Plano”, nº 176; 25-2-44.

⁴⁸⁵ “Conchita Montes al micrófono: la voz del cine en la radio”. “Primer Plano”, 4-6-44.

tiene en su mano plena libertad para crear al personaje y sus circunstancias. En el cine ocurre lo mismo: el actor es una pieza más del particular mundo que creará el director-demiurgo, donde irá engarzándolo en bien de la progresiva construcción de su obra.

“... el crear un tipo en el cine es otra cosa, es como escribirlo; quiero decir que un autor concibe una idea y luego la materializa escribiéndola, pues nosotros, en el cine, somos la letra de la imprenta. El director realiza la idea escribiendo con nuestros ademanes y nuestra voz...”⁴⁸⁶.

De las nueve películas que hace Conchita Montes en la década de los cuarenta, siete son con Edgar Neville, una con Claudio de la Torre y otra con Jerónimo Mihura. Claudio de la Torre decide trabajar con ella por ser el personaje de su película *Misterio en la marisma* (1943) muy acorde a la elegancia y condiciones de Conchita, de las que ya había hecho gala en su anterior película *Correo de Indias* (1942). Digamos que Claudio ve en esta película a su personaje de *Misterio en la marisma* y la recluta para intervenir en ella. En esta película Conchita está bien, pero no tanto como en el resto de sus películas. Se podría decir que Claudio no la dirige sino que la deja hacer; otra pega con la que se encuentra es la falta de profundidad de su personaje, que más bien es un estereotipo sin interior que lo defina.

Con Jerónimo Mihura es otra cuestión; él sabe darle un papel que le va bien, de alta comedia, pero también la dirige sacándole el máximo partido.

Con Neville es una larga historia, porque Neville es un caso singular dentro de la cinematografía de aquellos años. Mientras una gran mayoría de directores están dispuestos a asumir las exigencias temáticas que imperan, Neville elige su propio camino, totalmente alejado de las consabidas exigencias. En el inicio de su carrera juega un poco con el papel de realizador que hace películas que al Estado Español le hiciesen gracia, como es la película de *El frente de Madrid* (1939); pero sin embargo no tiene la acogida que él espera, sino que recibe ciertas críticas.

Desilusionado, se va alejando poco a poco de sus ideales patrioterros y busca que su trabajo sobresalga por su propia individualidad. Su tendencia es más

⁴⁸⁶ Idem.

liberal que al comienzo de su carrera y tan sólo está limitado por el papeleo que le exige la burocracia, en cuanto a permisos de rodajes, censura, etc. Él mismo crea su productora, y desde su visión muy particular de la vida crea su propio mundo, él será el guionista, director y productor de sus películas, lo que le da una mayor libertad de creación; además se apoya en su musa, su única musa, Conchita Montes.

Su mundo es muy particular y sabe cómo amoldarlo al costumbrismo de Madrid. Destaca en su filmografía la trilogía de un fuerte carácter sainetesco que comienza con *La torre de los siete jorobados* (1944), la continúa con otras dos producciones, *Domingo de carnaval* (1945) y *El Crimen de la calle Bordadores* (1946) -sólo en la segunda interviene Conchita-. La trilogía destaca por una excelente construcción de ambientes, profusión de detalles y rico vestuario de finales del siglo XIX.

Neville se siente atraído por el mundo castizo madrileño y sus personajes, a los que sabe construir con maestría. Lo sainetesco se da en Neville porque a él le interesan los ambientes populares, esos personajes estereotipados que le dan entidad a una sencilla historia arrancada de lo cotidiano. Utilizando el humor como modo de acercarse a una realidad, eso sí, con una actitud crítica. Así, lo sainetesco se caracteriza por una estructura coral construyendo a los personajes a través de los ambientes y las situaciones que los definen sin intención de mostrar su vida interior. El diálogo cobra una importancia capital. Muchas veces el argumento no es lo más importante, sino la suma de situaciones aisladas que nos permitirán mostrar los ambientes, construir los personajes, por eso el argumento es sencillo.

En estos personajes predominará una moral individual frente a una social. A pesar de conseguir crear este mundo tan particular e interesante, Neville no habría de encontrar justa compensación comercial. Posiblemente porque el público del momento no desea ver en el cine imágenes cotidianas que pueda encontrar en su barrio; el público quiere sueños, estrellas, un mundo donde se viva con abundancia y felicidad.

Luego sus comedias, altas comedias, como *Café de París* (1943), *La vida en un hilo* (1945); cine de época al comienzo de la década con *Correo de Indias* (1942).

Si por algo destaca Neville es por saber narrar una historia valiéndose del humor condimentado con un toque de emoción y con una utilización prodigiosa de la puesta en escena haciendo que la historia avance. No se limita a narrar sino que a lo largo de la película se aprecia un claro interés de mostrar cada secuencia desde una posición crítica muy definatoria de toda la obra.

El cine de Jerónimo Mihura tiene en varios tramos similitud con el de Edgar Neville, especialmente en lo que se refiere a la alta comedia. *Mi adorado Juan* (1949) tiene mucho que ver con Neville y, sobre todo, el personaje que interpreta Conchita, que nos recuerda mucho al que representa en *La vida en un hilo*.

Jerónimo Mihura sabrá obtener lo mejor de Conchita Montes para su papel de chica acomodada, desconocedora del verdadero amor -lo encontrará con la persona más alejada de sus convicciones sobre la vida-. El personaje de Conchita es además fruto del absurdo, la “robaperros” -como la llama Juan- comienza al servicio de su padre, actúa así por su padre; cuando se enamora de Juan, actuará de una manera muy diferente, sigue los pasos de Juan y al mismo tiempo mantiene su personalidad, porque ella poco a poco va socavando las bases establecidas por su novio Juan.

8. Relación con el público.

Conchita Montes no es excesivamente popular, las películas en las que ella interviene no son bien acogidas por el gran público; a esto se le añade que esta actriz es poco amante de todo aquello que la pueda relacionar con una estrella, y la popularidad es signo inequívoco de la existencia de una estrella cinematográfica.

Conchita recibe algunas cartas de sus *fans*; pero sobre todo es a través de las revistas cinematográficas en las que ella se ofrece amablemente a ceder su autógrafo y fotografías. Sin embargo, su personalidad está muy alejada del público.

9. Películas.

Conchita inicia su carrera cinematográfica con *Frente de Madrid* (1939). La década de los cuarenta es la más regular en cuanto a ritmo de trabajo, trabaja en nueve películas: *La muchacha de Moscú* (1941), *Correo de Indias* (1942),

Misterio en la marisma (1943), *Café de París* (1943), *La vida en un hilo* (1945), *Domingo de carnaval* (1945), *Nada* (1947), *El marqués de Salamanca* (1948), *Mi adorado Juan* (1949). En los años cincuenta participa en cinco películas; en los sesenta y en los setenta hace tres películas por cada década; en los ochenta dos y en los noventa una. Por ello podemos afirmar que los cuarenta es su etapa más fructífera, que coincide también con la etapa más interesante del director Edgar Neville.

De las películas de los cuarenta, etapa que nos ocupa, *Correo de Indias* - cuyo argumento, guión y director está a cargo de Edgar Neville- es un tipo de cine que su director no vuelve a repetir. El operador es Ted Palhe, interesante cuestión, sobre todo porque cuando hace películas con otra temática busca directores de fotografía más acordes con el ambiente que desea conseguir. Empieza el rodaje de la película el 15 febrero y terminará el 5 julio 1942; con un capital de un millón cuatrocientas mil pesetas.

Neville con esta película hace unos guiños al cine de época que se va a desarrollar a lo largo de la década, aunque reconociendo que no es una película propia de ese género, tan sólo toma el contexto histórico; el verdadero tema de esta película es el amor, un amor verdadero con mucho poder, capaz incluso de vencer a la muerte. Se inicia la película con un flash-back, nos cuenta una historia del viaje de un navío que va desde España a Perú; en él viajan personas que pueden representar a las distintas clases sociales. El barco es como una sociedad en miniatura: en ella encontramos a la tripulación, a la virreina, gentes humildes, prostitutas...

Durante la travesía surge una historia de amor entre el capitán del navío y la virreina, aunque ésta no quiere comprometerse -el motivo de su viaje es ir al encuentro de su esposo que está en Perú-. Pero la travesía es larga y el amor hace mella cada vez más profunda en la virreina, que al final del viaje decide volver de nuevo a España con el capitán, porque su amor es mucho más fuerte que su deber.

El personaje principal es el de Conchita, que es muy romántico, todo amor, todo bondad. Casada posiblemente como acto reflejo, sin ser consciente de que el amor no era lo que ella sentía por su marido; al conocer al capitán descubre el verdadero amor, la pasión. Tras una gran lucha contra la tentación, decide marcharse con su amor. Pero su bondad y sentido del deber le hace ver que tiene

que estar con el esposo hasta el último momento. Una vez libre puede ofrecerse a su amor, y seguro que así lo hace, nos lo dicen de un modo sutil y muy elegante.

En el primer tercio de la película el personaje de Conchita está cargado de misterio. Será a partir de que se defina por su nuevo amor cuando de veras conozcamos realmente a esta mujer, sus inquietudes, ilusiones, etc.

La mujer que aparece en este relato es aventurera, que marcha al Nuevo Mundo en busca de una nueva vida. En este barco se encuentran los distintos estratos de la sociedad: las prostitutas -mujeres trabajadoras, liberadas, que se sirven de los hombres, con su propia ética y que se desentienden de la religión-, las sirvientas -mujeres trabajadoras por su condición, muchas de ellas casadas y sumisas al hombre-, mujeres de clase social alta -no trabajadoras por su condición, casadas o tienden a casarse, sumisas al hombre-.

Llama la atención que, siendo una película donde se plantea la infidelidad conyugal, no se trata el tema desde la moralidad ni desde la religión.

Conchita Montes es elegancia y sencillez de una sola pieza. El personaje está muy bien construido y nadie mejor que Conchita podría interpretarlo. Tiene un encanto especial, sobresale frente al resto, e incluso su marido resulta tan antipático al espectador que parece merecer lo que le ocurre.

Es una película muy bien tratada, los elementos de dirección utilizados con maestría, sus elipsis tan sugerentes, su interpretación, la excelente puesta en escena y la narración de unos personajes enamorados que se dirigen a la muerte.

El aire aristocrático que desprende Conchita Montes en *Correo de Indias* le sugerirá a Claudio de la Torre el personaje femenino de *Misterio en la marisma*, en esta última hay que destacar el trabajo de Conchita Montes sobre los demás, aunque también es verdad que no es la mejor interpretación de su carrera, más bien se encuentra entre las más flojas. El problema de que adolece *Misterio en la marisma* es su guión, que si bien en su planteamiento resulta interesante, en su desarrollo y desenlace va perdiendo todo el interés que había generado en un principio. El argumento, guión y dirección corren a cargo de Claudio de la Torre. En su realización se emplea un millón ochocientos noventa y cinco mil pesetas y seis meses de rodaje.

El argumento cuenta cómo un señorito andaluz, encarnado por Tony D'Algri, está obsesionado desde niño con los fantasmas, queda fascinado al conocer a una condesa que es exacta al fantasma con el que siempre ha soñado.

En su cortijo invita a unos cuantos amigos, a la condesa y al tío de ésta, donde se producen varios acontecimientos que llevarán la relación de nuestros personajes hacia un amor sincero. En un principio se crea un misterio, unas expectativas interesantes, pero según avanza la historia, ésta resulta más desdibujada perdiendo ritmo e interés.

El personaje principal es el del señorito sevillano y después el que representa Conchita Montes, siendo el personaje masculino el de más peso en la película -no queda claro si es por parte del intérprete o acaso del personaje, pero no tiene la suficiente fuerza como para enganchar al espectador-, y sin embargo, desde el momento en que aparece Conchita Montes, todo el interés se dirige hacia ella. Aún y con todo, quizás sea en el papel que vemos a una Conchita desdibujada si la comparamos con los distintos papeles que interpreta a lo largo de la década. Es un personaje lleno de misterio pero sin peso, yo diría que son personajes -todos los de la película- muy literarios, y el director no ha sabido insuflarles el aire dinamizador del cine.

Las mujeres que nos muestra la película son: cantante de orquesta -trabajadora, ladrona y mujer de mala vida, todo ello por amor a un hombre, soltera aunque deseaba casarse-, amiga-hija -soltera deseando casarse, sin oficio conocido-, amiga-madre -casada sin oficio conocido-, Conchita -que es futura esposa, sin trabajo alguno debido a su condición aristocrática-.

La religión se ve como un hecho cotidiano dentro de la vida de las gentes del cortijo y al que asisten ocasionalmente los invitados en la capilla de la finca.

Conchita, como la estrella de la película que es, realza con este personaje su pose, sus vestidos -se cuida mucho el vestuario sobre todo el de Conchita e incluso con traje corto-, su manera de moverse; todo ello hace que se distinga por su elegancia.

En su siguiente película vuelve con Neville, a quien agradece el trato recibido durante el rodaje, y nos anticipa la gran película que viene a posteriori.

“... Café de París ha sido para mí la película ideal. La hice casi sin esfuerzo, el papel me iba tan bien... que no tenía la sensación de estar representando, de estar en escena... Neville tiene para cada uno de nosotros la broma precisa, la frase necesaria para animarnos y conseguir que rindiéramos el máximo... le estoy muy agradecida también a la crítica, que habiendo sido tan exigente siempre conmigo desde el

*principio, me ha tratado ahora muy bien... Neville me está preparando una comedia, en la que tengo un papel admirable... ”*⁴⁸⁷.

A la película que se refiere Conchita es, *La vida en un hilo*, cuyo rodaje es tan solo de dos meses escasos, el guión y la dirección es de Neville, y el operador Enrique Barreyre. El presupuesto es de 1.745.417 pesetas.

El argumento: una viuda viaja en un tren de vuelta a Madrid de donde salió para casarse. En el tren conoce a una pitonisa que dice conocer lo que habría pasado si hubiera tomado una decisión por otra. Así vemos cómo la vida de Mercedes habría sido mucho más feliz si se hubiese decidido por otro pretendiente. Es una comedia con tono agrídulce.

El personaje principal es una mujer, Mercedes, madura y moderna, aunque se dejará llevar por las circunstancias, los consejos de otros y dejar que la vida la arrastre; su entorno no la comprende ni ella se esfuerza en que así sea. Luego la rueda de la fortuna le echará una mano para cambiar de rumbo su vida. Digamos que es la segunda oportunidad que todos quisiéramos.

Las mujeres de esta película son un tanto retrógradas, especialmente las de ambiente provinciano: las tías solteronas y beatonas, estancadas en el siglo XIX, las amistades de éstas -una madre, matrona y gordona, más simple que un cazo, y su hija-. Por último Mercedes y sus amistades de Madrid -que son esposas y ociosas, digamos, no son trabajadoras, todas ellas muy comedidas y sin poder salir de su papel, pendientes de sus ropajes y sombreros-. *La vida en un hilo* es una de las expresiones cinematográficas más logradas por parte de Edgar Neville, con más espiritualidad y verdadera crítica valiéndose del humor. Extrañamente consiguió alcanzar un notable éxito, cosa que no ocurre con el resto de su filmografía.

En 1945 participa en el reparto de *Domingo de carnaval*, cuyo argumento, guión y dirección es de Edgar Neville; repetirá operador y es de nuevo Barreyre. Para el rodaje tiene cuatro meses exactos y con un presupuesto total de 1. 640.000 pesetas.

Narra esta película cómo el mismo día del domingo de carnaval se halla el cadáver de una prestamista. El ayudante del comisario es el encargado de

⁴⁸⁷ “*Café de París*”. “Primer Plano”, nº 96; 30-1-44.

descubrir dicho crimen, las pesquisas se dirigen hacia aquellos que le debían dinero. Es acusado un vendedor del Rastro de dicho crimen, y su hija, también vendedora, hará todo lo posible para demostrar su inocencia.

El personaje principal es un tanto coral, pero destaca entre todos el que representa Conchita Montes. Ella, soltera, se gana la vida como puede, dentro de su falta de honradez -vende relojes que atrasan- es una mujer honrada que quiere a su padre y es capaz de jugarse la vida por él. Es amiga de sus amigas, así la relación con Julia Lagos es un poco como de madre-hija; es una mujer castiza que vive en una corrala y que trabaja en el Rastro, se sabe desenvolver bien.

Neville aprovecha este contexto para desarrollar su vena más sainetesca, recreándose en tipos y ambientes.

Conchita lo hace bastante bien, muy a lo chulapa pero sin llegar a lo grotesco. Le acompaña Julia Lagos, como en otras películas, desempeñando un papel secundario digno de destacar.

Las mujeres de esta película se caracterizan por su estereotipo castizo madrileño, con gracia para salir adelante en cualquier circunstancia, es trabajadora y muy libre, aunque el matrimonio se encuentre entre sus objetivos.

Conchita, en su siguiente película, va a intervenir más en su elaboración, siendo la encargada de adaptar la obra de Carmen Laforet a un guión literario. El guión técnico y la dirección son de Edgar Neville. Y se estrena con un nuevo operador, Manuel Berenguer.

Andrea, personaje encarnado por Conchita, llega a casa de la familia de su madre tras haber quedado huérfana; ella tiene una gran ilusión por el nuevo periodo que comienza en su vida. La familia materna supone una desilusión - como dice ella "sois todos un poco raros"- . Para Andrea, en un principio su tío el violinista tiene un cierto atractivo, aunque termina también desilusionada. Es una historia circular que termina donde comienza, en la escalera.

El personaje principal es Andrea, mujer de personalidad definida aunque se está aún formando, haciéndose persona; todo su entorno es a un tiempo información y formación. El resto de los personajes son secundarios, aunque tienen una gran importancia en el desarrollo de la historia.

En una sociedad mísera tan escasa, la mujer tiene aún menos libertades; claro que dependerá a qué grupo social pertenezcas, si es acomodado puedes tomar un taxi, comer bien o salir a alternar a las cafeterías; si no es acomodado,

hay que cuidar de no gastar la suela de los zapatos y mirar bien en lo que se gasta el dinero. La mujer en general debe de estar casada o tender a hacerlo, y el hombre tiende a cuidar la casa, a ser el que lleva el dinero; si el hombre no es capaz de hacerlo lo hará la mujer, y ocultará que es ella para no ofender al marido.

El tema de la religión está muy presente a lo largo de la película -la abuela de Andrea propone rezar el rosario-, y el de la maternidad desde varios puntos de vista, mostrándonos a diferentes madres con sus muy particulares problemas.

Nada es una película para la que el público que asistió a su estreno no estaba preparado; es una película que con el tiempo gana sin perder ni un ápice de interés. Un espectador de posguerra no desea ver una película que trata su propia cotidianidad, así fue que no tuvo ningún éxito; en el Informe de Proyección de esta película habla de “*la repulsa del público hacia la película*”⁴⁸⁸.

Conchita comenta al respecto:

*“... ¿Quisiera decirme algo sobre el guión de esta película? Con mucho gusto. Desde el momento que leí Nada de Carmen Laforet, me di cuenta de que se podía hacer una película magnífica de la original novela. En vista de ello me dediqué a escribir el guión... estoy contenta con el guión, porque creo que lo más sustancial de la obra, el ambiente, he logrado definirlo bien. Después he variado el orden cronológico de los sucesos; pero he procurado no suprimir nada importante del libro...”*⁴⁸⁹.

La última película que hace con Neville en esta década es *El marqués de Salamanca*, el guión literario es de Tomás Borrás. Repite con el operador Manuel Berenguer y el presupuesto de la película es de 2.672.050 pesetas. Aunque el coste total de la película al final es de 3.017.000 pesetas. El rodaje, comenzado el día 15 de julio de 1948 y terminado el 28 septiembre 1948, tiene su mayor dificultad al situarse en escenarios naturales.

Nos cuenta cómo un joven Diputado a Cortes se traslada desde su provincia natal a Madrid, donde aspira hacer fortuna y llegar lejos. Es ambicioso pero también generoso, se busca sus mañas y hace una gran fortuna. Aunque del mismo modo que entra el dinero, éste sale, ya que se embarca en difíciles y

⁴⁸⁸ Informes de producción de la película *Nada*. Exp. 7293 c.34295 y Exp. 7600 c.34307.

⁴⁸⁹ “*Ante un guión de Conchita Montes, sobre la novela de Carmen Laforet*”. “*Cámara*”, nº 104; 1-5-47.

arriesgadas empresas, como el de construir el trazado del ferrocarril, por entonces inexistente en España, construcción de un barrio, etc. Hay muchas mujeres en torno de Alfredo Mayo -personaje principal-, aunque él sólo valora la presencia de Conchita Montes que sobresale por su elegancia, y en ese ambiente aún más, donde su belleza no desentona.

En esta película se ve muy claro el papel de la mujer. Sólo vemos a las que pertenecen a la clase alta, las cuales se ocupan de asistir a fiestas, a la ópera, etc., tan guapas con sus vestidos y joyas deslumbrantes, no les interesa nada más. Un detalle, la mujer no puede entrar en las Cortes, está prohibida su entrada, lo que no deja de ser una clara muestra de la nula intervención de la mujer en política. La mujer suele estar casada como medio de vida y, perteneciendo a la clase social más alta, no participa en la población activa del país.

Es una película entretenida para pasar el rato, lo mejor son los decorados naturales y la relación de los personajes que encarnan Conchita Montes y Alfredo Mayo. En esta relación cargada de complicidad y predominio de un amor recíproco y velado a un mismo tiempo, destacan las miradas que se dirigen uno a otro o anécdotas como cuando Alfredo introduce a Conchita en las Cortes de tapadillo.

En los Informes de las Delegaciones Provinciales ⁴⁹⁰ se vuelve a confirmar la indiferencia con la que el público acepta el cine de Edgar Neville. Por ejemplo, “...en Huelva, ha sido mal acogida; Baleares, acogida con indiferencia; Salamanca, aceptada; Badajoz, defraudó al público en general, aunque al principio se acogió con entusiasmo; Álava, favorable acogida del público; Granada, regular aceptación por parte del público...”.

La última película de la década es *Mi adorado Juan*; el guión literario es de Manuel Tamayo y Julio Coll, el argumento de Miguel Mihura, y el director Jerónimo Mihura. El presupuesto de la película es de 2.616.800 pesetas, aunque el costo total de la película va a ascender a 2.310.929 pesetas. En su rodaje se emplearon cinco meses exactos.

Al comienzo de la película la primera secuencia engancha al espectador por lo insólito del hecho -absolutamente surrealista- nos introduce en una historia

⁴⁹⁰ Informes de producción de la película *El marqués de Salamanca*. Exp.8673 c.34344 y Exp. 8780 c. 34348.

sencilla pero profunda, en la que los valores del ser humano se remiten a saber vivir. Parte de un hecho curioso: en el barrio han comprobado cómo van desapareciendo perros, son robados de manera extraña y los vecinos recurren a su amigo Juan, que es alguien que siempre está dispuesto a ayudar a todos. Ello hace que Juan entre en contacto con la “robaperros”, una mujer bella y elegante que pertenece a una clase distinguida. Terminarán enamorándose y ella conseguirá que se casen. Todo esto afectará bastante a sus vidas, sobre todo porque Juan tiene un modo muy especial de entender su vida.

El personaje principal es el de Juan. Recuerda al personaje masculino de *Un hombre va por el camino* porque dejó de creer en la ciencia, porque él no podía resolver todos los problemas y así se abrazó a una vida sencilla pero sin responsabilidades.

En torno a Juan existe un nutrido grupo de personajes, principalmente masculinos, de muy interesantes caracteres; las mujeres que aparecen son de condición humilde, exceptuando el personaje de Conchita, como la camarera o la tabernera, ambas trabajadoras.

En los diálogos, de suma importancia, se habla de ciencia constantemente y, en ningún momento, se tiene en cuenta a la religión. Tampoco temas universales y tan en boga en estos años, como el papel maternal de la mujer -de hecho adoptan un niño de la calle mientras vienen sus futuros hijos-.

Conchita, en esta película, vuelve a sorprender por su delicada elegancia, en un papel dulce y que realmente en muchos momentos llega a enternecer.

El guión es bastante simpático y con la ayuda de los intérpretes se consigue una película tierna y agradable al estilo de Frank Capra, como en su película *Vive como quieras*. Jerónimo Mihura con esta película se apunta al grupo de cineastas que critican la vida consumista.

En el Informe de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica ⁴⁹¹ se recogen buenas referencias hacia la película, sobre todo el guión; no se destaca ninguna escena suprimida.

En los Informes de las Delegaciones Provinciales ⁴⁹² se puede leer: Cuenca, bien aceptada por la generalidad; Burgos, agradó e hizo pasar un buen rato; Castellón, críticas elogiosas sobre interpretación; Ávila, aceptación total.

⁴⁹¹ Informes de producción de la película *Mi adorado Juan*(1949), Exp. 9489 c.34372 y Exp. 9422 c.34370.

10. Valoración de la crítica.

La crítica sabe apreciar la manera de actuar de Conchita, aunque a lo largo de toda la década de los cuarenta, en la que más trabaja, no recibirá ni un solo premio.

Será, posiblemente, su falta de popularidad lo que haga que ni la misma crítica se incline hacia ella a la hora de premiar sus dotes interpretativas. Lo que es indiscutible es que Conchita es una de las grandes actrices de esta década, y que su casi exclusividad hacia un tipo de cine supondrá que se la descarte en ocasiones del grupo de estrellas que representan el cine español de los años cuarenta.

La crítica del momento se limita a decir de ella cosas sencillas:

*“...Conchita Montes, atractiva conversadora,... porque Conchita...posee un encantador sentido del humor...”*⁴⁹³.

y a veces algo más profundas:

*“...lo más sobresaliente de Conchita Montes resulta ser su exquisita sensibilidad...”*⁴⁹⁴.

⁴⁹² Informe de producción de la película *Mi adorado Juan*(1949), Exp. 118-49 c.13126.

⁴⁹³ Morales, Sofía: *“Académica, escritora y actriz: Conchita Montes”*. “Primer Plano”, nº 394; 2-5-48.

⁴⁹⁴ Gracián, Concha: *“Conchita Montes, una estrella en vacaciones”*. “Cinema”, nº 36; 1-10-47.

Capítulo XI. CONCHITA MONTENEGRO.

1. Biografía.

Concepción Andrés Picado nace en San Sebastián el 11 de septiembre de 1912. En su tierna infancia, en el colegio donde estudia, se da a conocer como una niña alegre e inquieta, que ya baila ante sus compañeras y se siente artista.

“... logró convencer a sus padres para que la enviaran a una academia de danza, y a poco formaba con su hermana Juanita la pareja de baile, Dresnas de Montenegro, que en el año 1927 debutaron en Madrid, que luego recorrían triunfalmente toda España para recalar más tarde en París, donde surgió su primer contrato cinematográfico francés en la película La femme et le pantin...”⁴⁹⁵.

Debuta como bailarina profesional en 1927, y actuará en diferentes teatros como el Teatro Romea de Madrid. En Francia, en su primera película, interviene ya como protagonista en *La mujer y el pelele (La femme et le pantin, 1928)*, de Jacques de Baroncelli. Su estancia en Francia le supone nuevas sorpresas ya que le servirá para darse a conocer a los cazatalentos de Hollywood, lo que le supondrá una inmediata oferta norteamericana. De este modo, se traslada a la Meca del cine donde conseguirá unos cuantos éxitos, convirtiéndose en la estrella española más joven e internacional. Su etapa en Hollywood le aporta el mejor aprendizaje, rodeada de los grandes. Vuelve a Europa en 1935 convertida en una estrella reconocida por todos; y trabajará tanto en estudios italianos como en franceses, con directores de la talla de Robert Siodmak (*Noches de París, 1935*). Tras el fin de la Guerra Civil, Conchita Montenegro regresa a España, reincorporándose a la producción nacional con categoría de estrella hollywoodiense; es decir, será recibida por la puerta grande. En el pequeño periodo que dista desde su regreso a España hasta el término de su carrera, obtiene grandes éxitos en el cine español y que se centra en la etapa que se estudia en este texto.

A mediados de la década, tras su matrimonio, abandona totalmente la profesión.

⁴⁹⁵ “Ellas”. “Radiocinema”, 30-1-42.

2. Personalidad de la actriz.

Conchita, desde el primer momento que comienza su carrera, persigue una idea: la del triunfo en el mundo artístico. Desde siempre se caracteriza por ser muy reflexiva, cada paso que da lo medita, lo estudia y analiza al milímetro; guarda todo en su interior, al exterior sólo transmite aquello que ella ha elegido concienzudamente dando a conocer de sí misma tan sólo un baño de superficialidad. Parece contemplar el mundo con total indiferencia, todo ello aderezado con un deseo íntimo: el estoicismo. Y así es. El poder que tiene Conchita de dominar su sensibilidad se aprecia en cada una de sus interpretaciones.

Después de hacer películas en Francia pasó a Hollywood. Y allí conoció también el triunfo. Su encuentro con el mundo hollywoodiense le llevó a desenvolverse en él como una estrella más; en seguida es propietaria de varios automóviles a un tiempo, como símbolo de riqueza y estatus social. Practicará deportes como otras estrellas, e intenta mantener su mismo nivel.

“... Conchita Montenegro es temperamento nervioso, muy sentimental y un tanto romántica. Es una gran aficionada a todos los deportes propios de la mujer, con preferencia por la equitación.”⁴⁹⁶.

El lugar que ocupa Conchita Montenegro en el cine español de la década de los cuarenta no será ocupado nunca por nadie; cuando ya no trabaje, los personajes tan propios de ella ya no pertenecerán al mundo cinematográfico, bien porque han dejado de interesar, o porque quizás ninguna estrella podía interpretarlos del mismo modo. Estas características tan definidas, nadie las posee. Su formación tan específica en Hollywood, siendo tan internacional en su filmografía –Los Angeles, París, Roma, Madrid-, permite que a su alrededor exista más fácilmente ese aura de estrella que muy pocas consiguen. Su físico es determinante para mantener presente el estereotipo de estrella, su manera de caminar ante la cámara y su forma de mirar tan profunda. No es una estrella a quien se considere bella, de rasgos perfectos, sino una estrella interesante por sus destellos de misterio y glamour.

⁴⁹⁶ Idem.

La condición de Conchita de gran estrella viene definida por el alto caché que posee. Los grandes sueldos en el cine siempre son síntoma de primera categoría para una estrella. Estudiando los informes de producción de las películas hemos querido constatar cómo Conchita se encuentra dentro de esa primera categoría de estrella; tan sólo hemos encontrado en los informes de producción de películas, datos sobre el sueldo que percibe Conchita en la película de *Lola Montes* (1944) y, por desgracia, estos datos son contradictorios. Se trata de su último trabajo, y existen documentos varios donde se indica el sueldo estipulado en esa producción. En uno se dice que percibe 150.000 pesetas, en otro 201.900 pesetas y en otro 204.600 pesetas. No podemos confirmar cual es la cantidad exacta que recibió en el último momento. Pero lo que sí queda claro es que, aunque haya percibido la primera cifra, es decir 150.000 pesetas, su sueldo se encuentra entre los más altos de la profesión. Podemos indicar, también, que su caché en 1944 es el más alto de todas las estrellas de cine español -en 1943 una costurera o modista gana 7,02 ptas. por jornal, lo que supone que tardará algo más de cincuenta y ocho años de trabajo para reunir la cifra de 150.000 pesetas-.

3. Inicios de su carrera.

Desde muy niña quiso dedicarse al mundo del teatro, de ahí que convenció a su padre para que recibiese clases de danza: comienza de adolescente su carrera formando dúo con su hermana. El primer salto que da le lleva a París.

*“.... Fue en Madrid, en una fiesta benéfica, cuando aún Conchita no tenía catorce años, donde hizo su primera intervención ante un público que, con el alegre agitar de sus manos, la impulsó a los escenarios de París. Allí, el director francés Jacques de Baroncelli la inicia en el arte cinematográfico con el papel central de su película La femme et le pantin...”*⁴⁹⁷

Sus primeros papeles en el cine pertenecen a la época silente, *La muñeca rota* (1927), de Reinhard Blothner, y *Rosa de Madrid* (1927), de Eusebio Fernández Ardavín. Será con su primer personaje protagonista, en ese mismo año, cuando realmente se dé a conocer y, a partir de este momento, comience una

⁴⁹⁷ “Conchita Montenegro, contratada para América”. “Primer Plano”, 11-5-41.

carrera ascendente en busca del triunfo como estrella cinematográfica. La película en cuestión es *Sortilegio* (1927), de Agustín de Figueroa.

Llegará a convertirse en una de las pocas estrellas españolas que consiguen una proyección internacional, que le auguraba Domingo Pruna a comienzos de su carrera.

*“Alrededor de 1927, tres socios: José Périz de la Fuente, propietario de la revista El Cine; Domingo Pruna, y el cronista M. Ferry soñaban en una poderosa empresa de producción nacional. Pruna y La Fuente habían pasado unas semanas en Madrid, y trajeron consigo unas fotografías. Entre ellas las de una pareja de baile... Pruna decía con entusiasmo: En una de estas dos hermanas hay una Greta Garbo. Se llama Conchita, tiene talento y juventud y, sobre todo, un extraño atractivo, algo malsano y exótico que, bien cultivado, daría una personalidad de mucho relieve...”*⁴⁹⁸.

Es por aquel entonces, a principios de 1930, cuando las productoras norteamericanas mandan a sus cazatalentos en busca de intérpretes de habla hispana, con el fin de cubrir las plazas vacantes dentro del gran número de películas habladas en español, que se estaban produciendo en Estados Unidos en ese momento.

*“...cierto día, en Popular Film, hallé un gran retrato de una bailarina... el epígrafe del grabado rezaba que aquella artista acababa de obtener un éxito rotundo en la película de producción francesa La femme et le pantin, y que se llamaba Conchita Montenegro ...entonces comenzó la búsqueda de una artista española llamada Conchita Montenegro... después de afanosas gestiones firmó su contrato en París y salió en seguida para Norteamérica.”*⁴⁹⁹.

Conchita es contratada y debuta en Hollywood en la película *Sevilla de mis amores* (1930), dirigida e interpretada por Ramón Novarro. A partir de entonces trabaja de continuo, e interviene en un gran número de cintas como *Never the Twain shall meet* (1931), de Woody S. van Dyke, *Hay que casar al príncipe*

⁴⁹⁸ Ferry, M.: “Conchita Montenegro”. “Cinegramas”, 5-7-36.

⁴⁹⁹ Idem.

(1931), de Lewis Sélter, *Marido y mujer* (1932), de Bert E. Sebell, *Granaderos del amor* (1934), de John Reinhardt, y *Asegure a su mujer* (1934), de Lewis Seiler, entre otras.

“... Conchita Montenegro es ya una figura cinematográfica para que la Metro le ofrezca un contrato en Hollywood. Hace su debut en América, al lado de Ramón Novarro, en *Sevilla de mis amores*. Su labor ante la cámara ya no se interrumpe y su nombre empieza a hacerse universal. Entre sus principales películas están: *Marido y mujer*, *Granaderos del amor*, *Asegure a su mujer*. *Vuelve a Europa e interpreta en París La vie parisienne*. *En Italia: El último húsar*, *Nacimiento de Salomé*, *Melodía eterna*, *Yo soy mi rival*”⁵⁰⁰.

Convertida en una estrella de primera magnitud, su familia acepta con agrado su vocación. Su formación, aparte de las clases de danza, se fragua en los escenarios y, sobre todo, ante la cámara. Participa en su primer film en 1927 con tan sólo quince años de edad. Su naturaleza es cinematográfica, por ello, en cuanto hace su primera película, todo su afán va dirigido al ámbito cinematográfico, y es en Hollywood donde despliega sus alas y, aún siendo muy joven, se muestra en seguida como gran estrella.

4. El teatro como escuela.

Desde siempre, el mejor campo de reclutamiento de estrellas para el cine ha sido, desde luego, el teatro. El teatro es la mejor escuela interpretativa que existe y sus actores ofrecen el máximo de ventajas como intérpretes del cine. El gesto y la palabra son las armas con las que cuenta el actor teatral, unido a la disciplina para poder incorporarse a las actividades cinematográficas. La fotogenia es esa cualidad que tienen los actores de mejorar su presencia por medio de la reproducción cinematográfica.

En el teatro es donde comienza Conchita; son sus primeros pasos, que van desde la formación del dúo de danza con su hermana hasta la intervención en su primera película. Conchita consolida su formación en la gran cantidad de películas que hace en Hollywood, por lo que es muy lógico que sus modelos de

⁵⁰⁰ Mas Guindal, A.: “Página de crítica”. “Primer Plano”, 1-2-41.

interpretación sean estadounidenses -ella confiesa que es Greta Garbo su modelo a seguir y, de algún modo, Conchita es un eco de la escuela de la divina-.

*“... Greta Garbo me gusta mucho. En la pantalla y en la vida real. Porque es muy buena, muy noble... y a veces hasta ingenua...”*⁵⁰¹.

Su físico tan personal hace de ella una estrella llena de misterio, su belleza tan particular no es de facciones perfectas, pero su mirada y sus sonrisas superan a cualquier rostro apolíneo. Han hecho de ella una estrella muy particular, no llegando al encasillamiento total, pero sus personajes tienen en común el alma de mujer vampiro que arrastra al hombre a su propia desgracia, como ocurre en *Aventura* (1942), de Jerónimo Mihura, o en *Lola Montes* (1944), de Antonio Román.

A veces, el mayor inconveniente que tiene el actor al aceptar un papel que diste mucho de los representados anteriormente por él, es que la nueva modalidad decepcione al espectador, sobre todo si el público busca precisamente el estereotipo en el que se encuentra encasillado. En general, la gran mayoría de los actores no pueden elegir papel pues esa posibilidad sólo está reservada a las estrellas. En el caso de Conchita Montenegro, la gran categoría que ya tiene adquirida cuando se incorpora a la producción española de la década de los cuarenta, le otorga el derecho de intervenir en la elección del personaje.

5. Relación con la productora.

*“Hace sólo unos días que la actriz española Conchita Montenegro ha dado su conformidad a las pretensiones de la casa americana R.K.O Radio, para la interpretación de tres películas en América. Pero si bien no es de extrañar esta noticia en la figura de Conchita, que ya tiene adquirido un prestigio artístico universal... va con las mismas ventajas que la mejor de las actrices europeas, a Conchita se la considera en América como una gran artista, y, con arreglo a ello, han sido hechas las cláusulas del contrato...”*⁵⁰².

⁵⁰¹ Demaris, Sarah: “Estrellas sin maquillaje”. “Primer Plano”, 14-3-43.

⁵⁰² “Conchita Montenegro, contratada para América” “Primer Plano”, 11-6-41.

A pesar de esta noticia, el 10 de octubre de 1941 comienza el rodaje de la película *Rojo y negro*, que terminará el 10 de mayo de 1942. Nada menos que siete meses dura la producción de la película. El guión y la dirección es de Carlos Arévalo para la productora CEPICSA. Será una de las ocasiones en las que Conchita trabaja para dicha productora –la otra será *Aventura*, que dirige Jerónimo Mihura-. En esta última, el tiempo empleado para la realización de la película es de cuatro meses, duración habitual de este tipo de producciones. CEPICSA es una productora-distribuidora que pertenece a ese gran número de pequeñas productoras que surgen al amparo de las buenas disposiciones que permite el Estado -al concretar las nuevas normas de producción de películas por aquel entonces- y cuya producción no se extiende más allá de dos o tres películas.

Conchita mantendrá en un periodo corto un buen nivel de trabajo, enlazando la producción de una película con otra. Por ejemplo, *Rojo y negro* se termina de hacer el 10 de mayo de 1942 y *Boda en el infierno* comienza su rodaje el 13 de enero de 1942 y se terminará el 29 de mayo de 1942. Y es el 12 junio de 1942 cuando se inicia su siguiente película, *Aventura*, terminando su rodaje el 10 de octubre de 1942. La siguiente película es *Ídolos*, cuyo rodaje comienza el 24 de marzo de 1943 y termina el 31 de mayo de 1943. Pasados seis meses, el periodo más largo entre la producción de una película y otra, comienza la última película de su carrera artística, *Lola Montes*, que le ocupa seis meses.

Todo este afán de trabajo se limita a cuatro productoras. Para *Boda en el infierno* (1942), será Hércules Film, que también hará funciones de distribuidora. Con esta casa trabaja en varias ocasiones Antonio Román con muy buenos resultados, que es el realizador de la película y posiblemente el director que supo llevar mejor a Conchita.

Ídolos (1943) es una producción dirigida por Florián Rey para Sevilla Films -productora efímera- y que distribuirá Cifesa. Precisamente la productora valenciana contrata a Conchita Montenegro en 1940, símbolo del star-system que Vicente Casanova desea propugnar en beneficio del desarrollo de Cifesa. Pero la nueva tendencia que marca Cifesa con respecto de sus estrellas a partir de 1942 obliga a actrices como Conchita Montenegro, Estrellita Castro o Conchita Piquer a dejar su puesto a jóvenes que aún no habían demostrado su capacidad como estrellas, aunque sí lo harán con el tiempo (un ejemplo claro de ello es el de Amparito Rivelles).

Para la película *Lola Montes*, Antonio Román ya no colabora con Hércules Film, sino con otra productora de menor calado como es Alhambra Films, la película será distribuida por Astoria Films, S.A.

La productora, como ocurre con otras estrellas, no interviene en la relación prensa-estrella, pero sí se aprecia un cambio de actitud de la estrella comparándola con actrices del momento como Josita Hernán o Maruchi Fresno. Conchita es mucho más esquivada, desea el menor trato posible con la prensa; posiblemente el motivo de Conchita es que ella es consciente del poder que puede llegar a tener la prensa, tras su experiencia en Hollywood. En España aún no se ha desarrollado el asedio por parte de la prensa a las estrellas de cine, por lo que éstas la reciben bien y son atentas a sus comentarios, entrevistas, etc. Como decimos, Conchita no es tan partidaria de la entrevistas.

“...se ríe y dice que si los periodistas son muy indiscretos, que si ella teme mucho a sus conversaciones, que si lo que va a decir no tiene importancia...”⁵⁰³.

6. Relación con otros actores.

Cuando Conchita regresa a España para incorporarse a nuestra industria cinematográfica, su experiencia personal es muy rica; la relación que mantiene en Hollywood con sus grandes estrellas le da las suficientes tablas para desenvolverse en cualquier ambiente. Es así como, motivada por aquel ambiente, cuenta anécdotas que vivió en Hollywood con otras estrellas y directores de cine.

“...mi primera prueba ¡ahí es nada !; fue con Clark Gable... es el caso que en la escena tenía que convencer a mi amante de que no le había sido infiel con cierto caballero inglés... mi rubor aumentó considerablemente cuando llegó el instante del beso; un beso apasionado y verídico. Creí que iba a morir, Y Clark buceó con sus labios inútilmente cerca de mi cara. Me negué a besarle. Precisamente el gesto de abandono y repulsión que adopté gustaron extraordinariamente. Lionel Barrymore, experto en la materia, afirmó: “Esta chiquilla dará mucho juego” ...”⁵⁰⁴.

⁵⁰³ Demaris, Sarah: “*Estrellas sin maquillaje*”. “Primer Plano”, 14-3-43.

⁵⁰⁴ Abizanda, Martín: “*Memorias de Conchita Montenegro*”. “Cámara”, nº 8; mayo de 1942.

“... yo he tenido ocasión de relacionarme íntimamente con las grandes estrellas, descubriendo su verdadero carácter. Greta Garbo, por ejemplo, es encantadora, hacendosa y nada amiga de “flirts”... Norma Shearer es una de las criaturas de mejor fondo... se convirtió en mi protectora. Dispuso que me arreglasen la tez sus propios maquilladores, me dio sus ropas y me invitó a sus fiestas, tratándome como a sus mejores amigas... Nadie quiere aniquilar a su enemigo ni le desea el infortunio. Acaso tratan de ser mejores eclipsando al contrario por los merecimientos de uno mismo...”⁵⁰⁵.

Con las estrellas españolas su relación es cordial, aunque es cierto que por lo general siempre se mostró más distante y alejada de sus compañeros de trabajo.

7. Relación director-estrella.

Conchita ha trabajado tanto en Europa como en América, con directores de diversas nacionalidades: francesa -Jacques de Baroncelli-, estadounidense -Lewis Seiler-, italiana -Carmine Gallone-, húngara -Ladislao Vajda-, española -Eusebio Fernández Ardavín, Antonio Román, Carlos Arévalo, Jerónimo Mihura-; modos y maneras de entender su trabajo y con todos ellos ha sabido sobresalir en los diferentes papeles que debía llevar a cabo.

“... después de contemplarla en primer plano, podríamos decir, refiriéndonos ya concretamente al cine, como se dice de los buenos guiones en España, que no hay capacidad para dirigirla, porque es ella la capacitada para dirigir a directores...”⁵⁰⁶.

Su primer contacto con directores en Hollywood fue como sigue:

“... le dicen que engaña, que quiere hacerse pasar por española. Su cabeza de seda color barquillo, sus ojos claros, su levedad de junco rubio, no corresponde en modo alguno a las mujeres de esa tierra que allí catalogan en el clásico tipo de la gitana... Y llega la prueba. La dirige Lionel Barrymore; Conchita aguarda en el plató. Barrymore la mira y remira, habla gesticulando, indignadísimo con directores y técnicos.

⁵⁰⁵ Idem.

⁵⁰⁶ España. Alejandro de: “Ella y su conciencia”. “Radiocinema”, 30-4-43.

¿Cómo va a realizar esta chiquilla la película sin conocer una palabra del idioma? ¿es que pretende aprenderlo en un mes?, ¿es absurdo!... la prueba ha resultado espléndida, ha sabido usted expresar toda la emoción de ese momento con una realidad extraordinaria. ¡Mi enhorabuena! Le pondremos una profesora de inglés... ”⁵⁰⁷.

En Hollywood, por aquel entonces, no sólo se encuentra Conchita, hay otros muchos artistas y técnicos españoles; será uno de ellos, Edgar Neville, quien le ayude a sufragar la situación del idioma.

“... el aprendizaje de aquella lengua fue mi primera preocupación. Edgar Neville, que andaba también por esas tierras, se encargó de iniciarme en la materia. Estudiaba por las noches... ”⁵⁰⁸.

Después de esa primera prueba de la que sale airoso, en cada una de las diferentes películas que allí interviene, tiene que superar la aceptación o no del director de la película en concreto. Ella recuerda con especial cariño su primer encuentro con el director norteamericano Van Dyke.

“... el primer director importante con quien traté fue Van Dyke. Me examinó de pies a cabeza, como si fuese un bicho raro. Después dijo: “¡bueno!”. A partir de aquel momento me trató igual que a las demás estrellas. Allí los directores no tienen humos. Son sencillos y nada vanidosos... ”⁵⁰⁹.

En los años cuarenta, época objeto de este estudio, Conchita trabaja con Luis Marquina en *El último húsar* (1940), cuyo rodaje se realiza en Roma. Con Carlos Arévalo en *Rojo y negro*, con Antonio Román en *Boda en el infierno* (1942) y *Lola Montes*; *Aventura*, con Jerónimo Mihura, e *Ídolos* (1943) con Florián Rey. También con otros directores como Jean Choux, Carmine Gallone, Mario Bonnard y Ladislao Vajda; pero estos últimos no son objeto de estudio en esta investigación.

⁵⁰⁷ “Conchita Montenegro”. “Primer Plano”, nº 84; 30-1-43.

⁵⁰⁸ Abizanda, Martín: “Memorias de Conchita Montenegro”. “Cámara”, nº 8; mayo 1942.

⁵⁰⁹ Abizanda, Martín: “Memorias de Conchita Montenegro”. “Cámara”, nº 8; mayo de 1942.

Luis Marquina comienza su carrera en 1936 y la prolongará a lo largo de los años cuarenta, en los que conseguirá algunos éxitos de carácter popular. Aporta, también al cine español películas como *El último húsar* (1940), que sobresale por sus medios técnicos -imposibles de encontrar en España-, y el descubrimiento de una gran estrella como Ana Mariscal.

Carlos Arévalo destaca por hacer un cine propagandista como *Harka* (1940) o la misma *Rojo y negro*, un cine que se desarrolló a principios de la década pero que deja de hacerse muy pronto, coincidiendo con la victoria de los aliados en la Segunda Guerra Mundial. A pesar de hacer un cine de hombres, en el que las actrices apenas tienen lugar, consigue aprovechar muy bien las dotes de Conchita para la interpretación de su papel.

Jerónimo Mihura, director de gran personalidad y al que consideramos no valorado en su justa medida, dirige a Conchita dentro de una peliculita en la que todo gira en torno a la estrella -Conchita Montenegro- y que, con discreta corrección, llega a buen puerto.

Florián Rey, intenta con poco éxito, durante estos años descollar como lo hizo en los años treinta. Con películas como *Orosia* (1943) obtuvo cierta repercusión, en cambio *Ídolos* (1943) pasó sin pena ni gloria. Conchita Montenegro hace en esta película un papel sobre ella misma, lo que no le supuso ninguna dificultad interpretarlo, ni dirigirla a Florián Rey.

Posiblemente sea con Antonio Román con quien encuentre la horma de su zapato. Román comienza su carrera con el inicio de la década, se encuentra entre los directores afines al Estado, principalmente por abarcar ciertos films, en los que su temática es lo más destacable. De entrada, Antonio Román colabora en la elaboración del guión de *Raza*, película paradigma del cine institucional. Como director, se estrena con *Escuadrilla* (1941); su segunda película será *Boda en el infierno* (1942), con la que continuaba en la misma línea de responder a las exigencias políticas del momento. Tras esta película, inicia una nueva etapa con dos películas que se salen de la línea marcada a la que aludíamos antes; pero retorna a sus inicios con un film de época -temática que comienza a ser redundante en esas fechas-, en el que destacará como estrella indiscutible Conchita Montenegro; nos referimos a *Lola Montes* con el que, además, obtienen un gran éxito comercial a pesar de los diferentes contratiempos que se dan en el rodaje:

“...el incidente ocurrido con la señorita Montenegro -negose ésta al trabajo, pretextando haber terminado su contrato, paralizando el rodaje- como asimismo el hecho comprobado de que el guión técnico se confeccionaba sobre la marcha de la película... el rodaje terminó con un retraso de 19 días debido a que a partir del 13 de febrero de 1944 y en virtud de la disposición dictada por el gobierno civil relacionado con las restricciones del fluido, hemos venido haciendo las semanas de trabajo de cinco días solamente, perdiendo once días por este motivo...”⁵¹⁰.

8. Relación con el público.

Conchita se diferencia de las estrellas españolas coetáneas, especialmente, por no ser excesivamente popular. Cuando ella se incorpora a la industria española, aunque es conocida en todo el mundo, el público español no la conoce; de sus primeros papelitos en el cine español no queda rastro y las películas en las que interviene en Hollywood no se han visto en España; tanto es así que el público la conoce más bien por los comentarios de la prensa y los halagos de la crítica. Su sello de estrella ha sido estampado en el extranjero y, precisamente por ello, cuando empieza a ser conocida en España y a tener verdaderos *fans* -gracias a papeles como el de *Lola Montes*-, decide, por motivos personales, retirarse de la profesión. Así fue, la estrella menos popular aunque siempre muy bien valorada por la crítica.

9. Películas.

La carrera de Conchita Montenegro comienza en la etapa muda del cine y termina en el año 1944 con su última película. Es materia de este trabajo el estudio de la etapa de los años cuarenta en España, por lo que nos centraremos en las películas que realiza en estas fechas en España con directores españoles.

La carrera artística de Conchita Montenegro está jalonada de éxitos alcanzados dentro y fuera de los estudios nacionales. Conchita fue calificada como una de las artistas españolas de más personalidad. Cuando en 1940 participa en su primera película española después de mucho tiempo, la prensa la recibe así:

⁵¹⁰ Informes de producción de la película *Lola Montes*. Exp. 44-44 c.5534 y Exp. 4.926 c.32.897.

*“Conchita Montenegro, estrella internacional del cinema, luce al fin en el cielo del cinema de España con El último húsar. La subyugadora actriz, vencedora en todos los climas por el atractivo empaque de su belleza y de su arte, porque se ha sabido asomar a todas las cimas de la cinematografía, se nos brinda ahora para el cine español...”*⁵¹¹.

Rojo y negro va a ser una película muy controvertida, realizada en un momento en que la Falange tiene el suficiente poder que le permita dar a conocer el tipo de cine que se debe realizar en ese momento; será después prohibida su exhibición y censurada. El guión y dirección corren a cargo de Carlos Arévalo y su argumento se centra en narrar la Guerra Civil vista desde los dos bandos, a través de la mirada de una pareja, Miguel y Luisa, que son amigos desde niños; él se siente identificado con los sindicatos de izquierdas, CNT-FAI, y ella en el extremo contrario, con Falange. Viven en Madrid donde hay continuos disturbios y ataques a la Iglesia. Al desencadenarse la contienda civil, Luisa ayuda a un compañero de Falange e intenta hacerlo por otros que están detenidos; esto será motivo para que la sigan y, al registrar su casa, un recibo de Falange la delate, por lo que es detenida. Su madre busca ayuda en Miguel. Los intentos para salvarla de éste no serán fructíferos.

El personaje principal es la mujer (Falange le da un papel concreto a la mujer).

Al ser una historia sobre algo tan concreto como la contienda civil, no nos muestran mucho de la mujer española en general. Pero sí el tipo de mujer que pertenece a la Falange: una mujer fuerte, decidida, sabiendo lo que quiere y con carácter suficiente como para dar su vida por sus ideales. Las mujeres trabajadoras que salen en la película son de clase humilde y desempeñan funciones típicas de mujeres como son la criada y la portera. Conchita posiblemente sea trabajadora, aunque no nos lo digan claramente, porque su manera de desenvolverse en la calle da pie a pensarlo. Por supuesto que debe ser un trabajo como el de secretaria.

La religión está presente, sobre todo en la figura de la madre que reza en los momentos difíciles.

⁵¹¹ “Noticia breve”. “Radiocinema”, nº 55; 30-8-40.

Es una película muy bien llevada, tiene un ritmo que permite tener al espectador en todo momento pendiente de los acontecimientos, que en ocasiones, resultan muy emotivos. Desde el momento en que Conchita decide ayudar a su compañero de Falange, la película cobra gran interés, hasta el mismo momento de su finalización. Resulta de máxima tensión el momento en que la madre de Conchita espera respuesta sobre el paradero de su hija.

La crítica valora en alto grado la interpretación de Conchita Montenegro en esta película.

*“...Su interpretación en Rojo y negro se nos ofrece como un exponente precioso del saber escuchar y del saber reflejar en el gesto el grito del silencio, el lamento sin voz, el pensamiento sin palabras...”*⁵¹².

Con *Boda en el infierno* inicia su relación con Antonio Román, el director que supo aprovechar mejor sus virtudes interpretativas. Tanto la dirección como el guión dependen de Román, el capital a emplear es de un millón y medio de pesetas, un presupuesto medio-alto para la época.

El argumento se sitúa en Rusia: Conchita, que es una mujer trabajadora, tiene miedo a ser detenida después de haber luchado contra un capataz de la fábrica en que ella trabaja y del que se defendía, ya que éste quiere violarla. Intenta huir del país y para ello pide a un capitán de navío español que se case con ella; él por caridad acepta la proposición. Al llegar al mundo occidental, ella entra en contacto con un amigo que le ayudará a desenvolverse en el mundo del espectáculo como bailarina, y el capitán de navío volverá a su trabajo en el mar. Pero se desencadena la Guerra Civil, que afectará a la vida de cada uno de nuestros personajes de distinta manera, y sus destinos volverán a cruzarse.

El tipo de mujer que aparece es la mujer trabajadora como única forma de sobrevivir en Rusia. En cambio, las mujeres españolas que se nos muestran no trabajan fuera del hogar, sólo las artistas lo hacen; así, el personaje que encarna Conchita utiliza sus dotes de artista como modo de subsistencia en un país extranjero. No aparece el concepto de la madre como fin u objetivo para la mujer, sin embargo se trata el del matrimonio como algo deseable.

⁵¹² Romero Marchent: “Carta abierta a Conchita Montenegro”. “Radiocinema”, nº 77; 30-6-42.

Conchita va muy acorde con el personaje que interpreta, lleno de misterio y casi de poesía. En la primera parte de la película, cuando parece salir de un sueño, al no estar ya en Rusia, parece que su baile -aunque sólo se ve danzar a su sombra- desborda libertad. Más tarde, al final de la película, corre el riesgo de ser detenida cuando pretende salvar la vida de la novia del capitán de navío. Es una mujer que, aunque está sola, es fuerte, lucha e incluso mata por salvar su honra; utiliza el matrimonio como modo de escape y el espectáculo como modo de vida. Digamos que vive al límite y sigue adelante. Demuestra tener corazón, pero su forma de vida -todo lo que conlleva ser artista- no se entiende con el matrimonio, luego su representante es sólo eso, un representante, y el capitán de navío la dejará por su novia de siempre -una mujercita hogareña y honrada-.

Conchita en este papel, si se la puede definir de algún modo, diríamos que desprende glamour. Su interpretación es muy buena; lo que llama la atención es que hace de bailarina y no se la ve danzar nunca, sobre todo cuando ella comenzó en el mundo del espectáculo con el baile.

El vestuario es acorde con la época en que está situada la película, aunque hay que destacar los vestidos de Conchita Montenegro, que ayudan en gran medida a darle forma a su personaje. Destacan también los decorados y la iluminación por su alto nivel artístico.

La crítica considera que esta película consigue mantener el nivel que Conchita Montenegro había obtenido con su anterior película.

“... y si en Rojo y negro se nos ofrece como en tránsito de lo bueno hacia lo mejor, en Boda en el infierno, se manifiesta en la plenitud de lo mejor sobre lo bueno... pero, además, en esta película sus palabras tienen valor de naturalidad. No interpreta, vive...”⁵¹³.

Con *Aventura* Conchita vuelve a repetir con el mismo galán, José Nieto, ahora en un ambiente rural, pero desempeñando un papel también de una artista. Son dirigidos por Jerónimo Mihura con un presupuesto medio, el capital a emplear es de un millón cien mil pesetas. El éxito de sus anteriores cintas hace que exista una verdadera expectación por esta última.

⁵¹³ Idem.

*“... en Conchita Montenegro, expresión de auténtico valor y mérito artístico de actriz, se mantienen las esperanzas del público de toda España, que ya ha admirado sus films más recientes, Rojo y negro, Boda en el infierno, y pronto podrá juzgar Aventura, aún sin aparición en nuestras pantallas. Conchita ha elevado la individualidad del papel confiado a una elasticidad e independencia que le consienten prescindir de los desmayos de cualquier guión. Siempre acusa los aciertos de su interpretación personal, triunfando de las debilidades y defectos del autor....”*⁵¹⁴.

Conchita vive el papel de Ana, una actriz que dejó su trabajo para casarse, pero ha pasado el tiempo y está muy harta de su matrimonio, echa de menos su trabajo como actriz y decide volver a su antigua vida. Es contratada por una compañía que ya la conocía. La compañía está en un pueblo ensayando su próxima representación. Ana, el personaje que encarna Conchita, se traslada también allí y descubre un tipo de vida muy diferente a lo que ella estaba acostumbrada. Todo le llama la atención, sus gentes, su aptitud ante la vida, etc. Como una niña, disfruta de todo lo que se pone a su alcance, e incluso del amor de un aldeano. A partir de aquí se producirá el enfrentamiento entre dos formas muy distintas de vivir una vida que el tiempo devora sin miramientos.

Las mujeres que aparecen están casadas o tienden a casarse; son mujeres trabajadoras, tanto las amas de casa como las cómicas. El concepto de la madre - tal y como lo entiende la Falange- viene claramente representado en el personaje de Maruja Asquerino, siendo una mujer sumisa al hombre y cuyas directrices son orientadas por la religión. Muy diferente a lo que se entiende por una mujer que tiene de profesión artista. Así lo escuchamos en boca de Andrés -personaje que encarna José Nieto- la alusión de que Ana, personaje interpretado por Conchita, al ser artista es otro tipo de mujer: “Al fin y al cabo eres una cómica”⁵¹⁵.

El personaje de Conchita vive en un ensueño, como si no viviera con los pies en el suelo, tiene un sentido de la vida muy distinto al de la mayoría. A ella hay que servirla en todo momento, no piensa en el esfuerzo que hacen los demás por su bienestar. Tiene por costumbre tomar las cosas a su capricho y, una vez

⁵¹⁴ Demaris, Sarah: “*Estrellas sin maquillaje*”. “Primer Plano”, 14-3-43.

⁵¹⁵ Diálogo de la película *Aventura* (1942).

satisfecha, las abandona sin mirar atrás. También es verdad que, curiosamente, en su encuentro con Andrés se enamora de verdad, no es como en otras ocasiones, por lo que tiene que sacrificarse y dejar al hombre que desea de veras cuando comprende, por primera vez en su vida, que puede hacer mucho mal tanto a Andrés como a toda su familia.

Conchita tiene mucho glamour, el papel que interpreta es muy indicado para su manera de posar ante la cámara. Especialmente en esta película aflora en ella un aire de superficialidad, resultando incluso exagerada y artificial.

El comienzo de la película resulta surrealista por momentos porque, hasta que no pasan unos minutos, el espectador se encuentra inmerso en un *raccord* de aprensión retardada, sin saber muy bien qué tipo de obra va a contemplar. Pasadas las primeras secuencias, el argumento quedará encauzado.

El vestuario es exagerado y teatral ya que los campesinos van con trajes regionales de fiesta para hacer las labores de la casa y del campo. Y la artista lleva trajes propios de espectáculos para ir a pasear al campo.

La prensa del momento comenta:

*“Con motivo del estreno de la película Aventura, dos críticos de la prensa madrileña han opinado de la actuación de la protagonista. Uno de ellos escribe: en la labor de Conchita Montenegro se observa, sobre todo, un absoluto abandono en la expresión de sus diálogos mecánicos, sin alma. El otro dice: no comprendemos cómo, para vivir en una aldea extremeña, Conchita Montenegro hace ese alarde de vestidos elegantes... pero es que Conchita, en su vida privada, en sus costumbres, en su léxico y en sus amores y sentimientos es auténtica española; pero artísticamente, está más cerca de Culver City que de Chamartín. Cuando está en los platós españoles es enorme la influencia que sobre ella ejercen Marlene, Greta, Joan y Bárbara...”*⁵¹⁶.

En el informe de producción de la película de *Ídolos* encontramos un primer permiso de rodaje en el que consta que el realizador de la película será Juan de Orduña, pero finalmente la lleva a cabo Florián Rey. Es una película de

⁵¹⁶ *Noticia breve*”. “Radiocinema”, nº 103; 30-8-44.

un presupuesto de un millón trescientas mil pesetas, en el que lo más descollante es la participación de Conchita Montenegro.

El argumento está escrito en función de la estrella, es decir Conchita, representa un personaje muy cerca de su vida real por tratarse de una estrella de cine; ésta decide ir a España a conocer su ambiente antes de integrarse en el reparto de una película sobre España. En este viaje conoce a un torero y quedan enamorados el uno del otro. Debido a un malentendido se separan, y será la cogida que sufre el torero lo que les permitirá volver a verse. Trata el tema de la ascensión y caída de los ídolos, de cómo están supeditados en muchos casos a las circunstancias. Y, al mismo tiempo, Florián Rey retoma la españolada, concepto subvalorado a su entender en el cine español, y el que merece una revisión tal como él hace a lo largo de su carrera cinematográfica.

La mujer que nos presenta es una artista y, como tal, se debe a su trabajo en cuerpo y alma; es una buena profesional que se toma su trabajo en serio. Por otro lado, su vida privada se ve implicada, se enamora y su fin será ser esposa

El personaje principal es una mujer de clara personalidad y carácter, moderna y trabajadora. Pertenece a una clase determinada, es estrella de cine; aunque estrella, también es mujer y se enamorará del hombre, del macho ibérico que mata toros.

Conchita está correcta dentro de lo que cabe, aunque no sabemos si es culpa de los diálogos o de ella, pero a veces habla casi con monosílabos, muy lenta, como pensando mucho lo que va a decir, y eso le da poca naturalidad.

Es una comedia con algunos momentos de tintes dramáticos.

Lola Montes es su última película, con argumento de J. M. Pemán y el guión literario de F.B. Codecido. El presupuesto de la película es de tres millones de pesetas, lo que supone una producción de altos vuelos. Y su primer objetivo es obtener el premio del Sindicato para poder amortizar cuanto antes la película, como narra el informe de inspección de rodaje: “*En todo momento se observó una gran precipitación al objeto de poder llegar a tiempo de poder presentar la película terminada al concurso de Premios del Sindicato Nacional del Espectáculo...*”⁵¹⁷.

⁵¹⁷ Informes de producción de la película *Lola Montes*. Exp. 44-44 c.5534 y Exp. 4.926 c.32.897.

El argumento trata de *Lola Montes*, se centra en la figura de una mujer misteriosa, porque nadie la conoce y todos inventan o se imaginan de dónde debe provenir. Esta mujer aprende con interés el arte flamenco de la mano de un conocido artista de Sevilla. Una vez que considera que ya se ha impregnado de él, hace giras por España mostrando su arte. Va tomando tanta importancia que incluso viaja por el extranjero. En un país desconocido de los Balcanes llega a conocer al rey, el cual queda prendado de esta mujer hasta el extremo de que todos sus actos se dejan guiar por ella, por darle gusto; hasta incluso pone en peligro el futuro de su país.

Sólo aparece un tipo de mujer en la película representado por Lola Montes, es una mujer artista y por tanto especial, caprichosa y egoísta, trabajadora como parte integrante del mundo del espectáculo, poseedora de una ética poco sana. Es soltera, lo cual no le impide compartir su vida con diferentes hombres. Nos sorprende al final del film cuando nos da a conocer algunas virtudes consideradas propias de mujeres religiosas, como el sacrificio, el arrepentimiento y la caridad, lo que no impedirá para que, llegado el momento, sea castigada por aquellos momentos que vivió de libertinaje.

El personaje principal de la película es, sin duda, Lola Montes. Los personajes secundarios femeninos no existen, es Lola con todos los hombres, frente a ellos, unos amándola locamente, otros odiándola como símbolo de la debilidad de su rey. Entiendo que es un personaje interesante, muy rico, en donde se podía haber profundizado más y sacado aún más partido. Por ejemplo, Lola es presentada como una mujer egoísta y sin pasión, muy fría frente a los hombres, y es ahí donde habría que insistir, ya que no ha sido explotado bien el poder que puede tener sobre los hombres.

Conchita Montenegro está bien, aunque el que no la muestren bailando, seduciendo con el baile -se supone que su magia estriba en la danza-, hace que el personaje no tenga tanta fuerza; tan sólo se aprecia su sombra durante el baile. Por otro lado, el glamour de Conchita sí se mantiene.

El vestuario es muy interesante; los decorados, un tanto pobres. La película pudo haber sido mucho más completa, es como si quisiera abarcar mucho y no ha podido nada más que mostrarnos un poco.

La prensa hace referencia a la película durante su rodaje, ya existía una gran expectación antes de su estreno.

*“... Lola Montes personificada y actualizada en el cuerpo y en la gracia de Conchita Montenegro, la estrella española que nos habla en inglés para demostrarnos que ha estado en Hollywood y sabe algo de allá. Así es el principio de la realización de esta película titulada Lola Montes...”*⁵¹⁸.

10. Valoración de la crítica.

Cochita llega a España consagrada ya como estrella, no es muy popular, pero la crítica la aclama en cada una de sus películas; es una estrella española formada en el extranjero, un físico más pasional y dionisiaco que perfecto, al que ella ha sabido sacarle el máximo partido con la combinación de su particular manera de interpretar. Llega a España con el conocimiento ya adquirido y con su puesto ganado.

*“... la figura más universal de nuestro cinema... echaba yo de menos en nuestro cine una estrella española de rango europeo. Creía, y sigo creyendo, que, reducir nuestras posibilidades a los valores de lo folclórico y de lo pintoresco, era tanto como resignarnos a los límites de circunferencia de los bastidores donde se bordan los trajes toreros... Conchita Montenegro me parece la actriz más elocuente, más expresiva y más rotunda. Más europea y más consciente del relieve del pensamiento que interprete. Es pentagrama e instrumento. Inspiración y exactitud interpretativa. Composición y armonía. Voz y escuela, matiz y relieve. Luz y sombra. Arte, en fin, que es la síntesis de lo bello y de lo culto...”*⁵¹⁹.

*“... andar rítmico de un singular temperamento femenino. Pies breves. Y una particularidad: que no es guapa porque es bella, y es bella porque es más que guapa: interesante. Hay algo de elegancias de cisne en los brazos de esta mujer. Manos de aristocracia en vuelo de elocuencias que subrayan pensamientos en ruta de puntos suspensivos...”*⁵²⁰.

El reconocimiento a su trabajo lo ve a través de los premios que recibe:

“... después de numerosos éxitos rotundos, alcanzó, con Boda en el infierno, el primer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo. A

⁵¹⁸ “Lola Montes”. “Primer Plano”, nº 174; 13-2-44.

⁵¹⁹ Romero Marchent: “Carta abierta a Conchita Montenegro”. “Radiocinema”, nº 77; 30-6-42.

⁵²⁰ España, Alejandro de: “Ella y su conciencia”. “Radiocinema”, 30-4-43.

nuestro juicio, realizó en Rojo y negro su mayor grado de interpretación... ”⁵²¹.

11. El cine de la década de los cuarenta.

Los escenarios suntuosos y el ambiente deslumbrado en que se desenvuelve la industria del cine a los ojos del público tiene; en gran parte, la culpa de que sus intérpretes tengan fama de seres extraordinarios; pero, según opina Conchita Montenegro los artistas son gente perfectamente normal. Aunque Conchita Montenegro, sabe desenvolverse en la vida como en la escena y, al rodear una y otra de un encanto y fascinación especiales, sabe dar siempre un aire propio a todo cuanto hace. Y tiene una opinión muy clara sobre el cine que se hace en España en los años cuarenta.

“... considera todo balbuciente en nuestro cinema. Y estima a nuestros directores como pasados los unos y en camino los otros. Hay semilla, pero no hay fruto. Hay intuición, pero no preparación. A ella le gustaría dirigir. Y lo hará un día... pero tampoco cree en nuestros intérpretes como una realidad, sino como una posibilidad... ni en las posibilidades de guión, mientras no exista capital en servicio del arte. Todo es un intento, una improvisación, un negocio mercantil. Pero nada ofrece consistencia de perdurabilidad, ni solera culta, ni noble ambición artística. Todo es ensayo, pero nada es obra... ”⁵²².

⁵²¹ “Noticia breve” “Espectáculos”, nº 9; 24-2-44.

⁵²² España, Alejandro de: “Ella y su conciencia”. “Radiocinema”, 30-4-43.

Capítulo XII. MARUCHI FRESNO.

1. Biografía

María de Lourdes Gómez-Pamo del Fresno. Madrid, 14 febrero de 1916. Hija del caricaturista y actor de teatro Fernando Fresno, cursa estudios elementales sin que el ambiente escénico se cruce apenas en su vida. De niña hace incursiones en el teatro, consideradas por ella misma como distracción y sin un objetivo claro hacia lo profesional, porque lo que realmente le interesa es estudiar una carrera y, en concreto, el ámbito de la química.

*“María de Lourdes Gómez-Pamo lleva en sus venas la mezcla dispar del Arte y de la Ciencia. Es hija del farmacéutico, actor y dibujante conocido en el mundo artístico por Fernando Fresno y nieta de un ilustre nombre científico: D. Juan Ramón Gómez-Pamo (catedrático y sabio de su época). La infancia de Maruchi se inclina al estudio; pero también encuentra en la sombra de los días unas horas para la música y la poesía. Y en este equilibrio seguirá su juventud al cursar en la Universidad la carrera de Ciencias...”*⁵²³.

Hace cursos de doctorado cuando ya ha intervenido como actriz en algunas películas. Su debut se produce con *El agua en el suelo* (1934), de la mano de Eusebio Fernández Ardavín. La Guerra Civil interrumpe la prometedora trayectoria de la actriz que, al tiempo, cursaba la carrera de Química.

*“...cuando ingresé en la facultad tenía quince años, el primer año saqué tres sobresalientes y una matrícula de honor... Con el comienzo de la guerra civil se interrumpió mi carrera, me faltaban algunas asignaturas, mi padre estaba en Argentina con la compañía de Lola Menvibres. Mi madre, mis hermanos y yo conseguimos salir en octubre. En Argentina quise continuar mi carrera, pero no me dejaron matricularme en Químicas; sí pude en Medicina en análisis de alimentos, hice otras dos asignaturas más que no me acuerdo ahora, con prácticas en la Facultad de Medicina de Buenos Aires. Y también hice prácticas de enfermera por si acaso me llamaban debido a la guerra...”*⁵²⁴.

⁵²³ Mas-Guindal, A.: “Página de crítica”. “Primer Plano”, 20-4-41.

⁵²⁴ Entrevista personal a Maruchi Fresno. Madrid, octubre 1999.

Finalizada la guerra, regresa a España, reintegrándose al cine y teatro nacionales. Hace *Leyenda rota* (1939), de Carlos Fernández Cuenca; cuando es requerida para esta película estaba estudiando una asignatura que había dejado pendiente de examen en 1936, así que estudiaba paralelamente el guión de la película y la Química Orgánica.

No hizo la tesis doctoral porque se enredó en el cine; ella pensaba que tenía que decidirse por una cosa u otra y, al final, se dedicó al cine.

Ha trabajado en el cine a lo largo de seis décadas, desde 1934 hasta 1986, año en el que interviene por última vez en la película *Laura, del cielo llega la noche*, de Gonzalo Herralde, al tiempo que trabajaba en numerosas obras en el teatro.

2. Personalidad de la actriz.

Es frecuente encontrar en las revistas de cine de la época artículos que hablen de detalles de la vida de las estrellas cinematográficas; a sus *fans* les entusiasman este tipo de informaciones ya que les permiten encontrarse más cerca de sus estrellas favoritas. Maruchi Fresno recuerda anécdotas de su infancia y cómo, desde muy niña, estuvo muy cerca de la cultura.

*“... la primera afición que sentí de pequeña fue al mar, por el que después he sentido pasión toda mi vida. Me han contado que tardé mucho tiempo en andar sola y que no quería soltarme nunca de una mano que me llevara. Tenía casi año y medio y aún no habían conseguido que perdiera el miedo. Pero un día me llevaron a la playa y ese día me solté de la mano protectora y eché a correr al mar, entusiasmada... desde ese día anduve sola. También era muy aficionada a los libros. Ante un libro bonito, lo dejaba todo...”*⁵²⁵.

Su personalidad viene marcada por su formación que es amplia y cuidada. Mujer muy vitalista que sabe disfrutar de cada momento. Por lo general, todo aquello que desea llega a conseguirlo por el gran interés que pone en sus propósitos. Mujer moderna de su época, abierta a innovadoras aptitudes, desea practicar diversos deportes que, en poco tiempo, serán objetivos logrados.

⁵²⁵ Torre, Josefina de la: “*Maruchi Fresno dibuja muy mal*”. “Primer Plano”, 9-5-43.

“...prefiero todo lo bonito que hay en la vida. No sé elegir, pero me gusta de cada lugar y de cada momento comprender su valor y gozar de su belleza y de su emoción. Me encanta el mar, el campo, la montaña, los viajes, la música, la poesía, la lectura...si tuviera tiempo practicaría la natación, la equitación y esquiar...” ⁵²⁶.

“...adoro la música, que para mí es una necesidad espiritual. Al oír un buen concierto, recuerdo siempre la leyenda del fraile, al que un pájaro, cantando, distrajo durante centenares de años que, para él, pasaron como si fueran segundos... practico equitación, esquís, natación y alpinismo... no soy precisamente ningún as en ninguno de ellos...” ⁵²⁷.

Este concepto de mujer moderna es aceptado y entendido en una entrevista que se le hace a una amiga íntima de Maruchi. Su amiga la define como mujer independiente económica y sentimentalmente, con una fuerza de carácter que le permite ser libre. Ese tipo de mujer que sólo se uniría a un hombre por un motivo: el amor.

“... Maruchi, si se casa, lo ha de hacer profundamente enamorada... sin embargo, no es de la clase de mujeres que necesita casarse; si se presenta la ocasión de volverse a enamorar, se casará sin duda; pero ella dentro de su exquisita femineidad no necesita de un apoyo masculino para vivir. Es valiente y está acostumbrada a resolver sus propios problemas. Su espíritu es muy independiente y le gusta trabajar...” ⁵²⁸.

Las estrellas de la década de los cuarenta tienen muy delimitado el espacio que ocupan en el firmamento de plata. El peligro de esto es que algunas no logran salir del encasillamiento al que se han visto abocadas. En el caso de Maruchi, se la considera como la ingenua que suele representar papeles de mujer seria: lo que ella misma, como persona, representa.

⁵²⁶ “Maruchi Fresno”. “Radiocinema”, 30-12-40.

⁵²⁷ Torre, Josefina de la: “Maruchi Fresno dibuja muy mal”. “Primer Plano”, 9-5-43.

⁵²⁸ “Como son nuestras estrellas”. “Cámara”, nº 142; 1-12-48.

*“...Maruchi Fresno es una mujer profundamente seria. Ella lo dice y se lamenta de haber sido encasillada en este tipo...”*⁵²⁹.

Aunque pudo ser encasillada, Maruchi logró salir del cerco gracias a los ingredientes más singulares de su manera de interpretar; aquellos que dio a conocer en sus personajes más profundos; me refiero a la contención, el énfasis y el matiz con los que carga a sus personajes. En cine, la naturalidad es clave para que una interpretación sea considerada correcta, lo más fácil es dejarse llevar por el personaje de tal modo que se llega a sobreactuar. Para eliminar este posible error es fundamental que el actor sepa contenerse, buscar el punto justo que se encuentra entre el límite de la naturalidad y la sobreactuación. Maruchi es experta en la contención, lo suficiente para no resultar fría ni distante. Ella se mantiene firme entre la contención y el énfasis, resultando en todo momento muy natural.

La sensibilidad es saber apreciar lo íntimo, lo esencial de cada cosa. Estrellas como Maruchi, por medio de la sutileza, del matiz, estimulan la sensibilidad del espectador. Y eso fue lo que ella dio a conocer a lo largo de la década de los cuarenta en sus interpretaciones; además lo desarrollará al máximo a lo largo de su dilatada carrera.

Maruchi Fresno a la hora de trabajar tiene sus predilecciones sobre unos personajes que suelen coincidir con el de mujeres de fuerte carácter, que lucharon en la vida por objetivos difíciles de conquistar, pero será su empeño y tenacidad lo que les permita lograrlo. Curiosamente, rasgos que coinciden con la personalidad de Maruchi. Además, el trabajo que realiza en teatro, sobre todo en los cincuenta, le permitirá hacerse con otro tipo de personajes, desarrollando su vena más dramática.

*“...me gustan los papeles dramáticos, llenos de emoción y fuerza, o los papeles de comedia fina, alegre y agradable. Me entusiasman los inspirados en las vidas de mujeres célebres... Isabel la Católica, Teresa de Jesús, Juana de Arco, Madame Curie...”*⁵³⁰.

“... María Estuardo, Julieta, Desdémona, Rosaura... son los personajes, de los representados últimamente, por los que siente más predilección.

⁵²⁹ Del Arco: “Maruchi Fresno y su licenciatura”. “Fotogramas”, 1-7-47.

⁵³⁰ Torre, Josefina de la: “Maruchi Fresno dibuja muy mal”. “Primer Plano”, 9-5-43.

Porque Maruchi lleva en su haber de artista las grandes obras de teatro clásico español y extranjero. De estos personajes le gustaría vivir en el cine el de Rosaura de La vida es sueño...”⁵³¹.

Cuando tiene la oportunidad de trabajar en *Reina Santa* (1946), se confiesa admiradora de la santa, y se muestra muy feliz de la oportunidad que le brindan al permitirle representar dicho personaje histórico.

*“... el personaje que más me agrada es, sin duda, Isabel de Aragón, la reina santa. Tenía verdaderos deseos de llevar a la pantalla este carácter de mujer tan humano, y la santa escuchó, sin duda, mis ruegos, inspirándome para llevar a la pantalla un poco de la dulzura que ella poseyó...”*⁵³².

Maruchi nunca se consideró una mujer ambiciosa para la que el dinero fuese el motivo exclusivo de su trabajo, pero su papel de estrella le obliga a vivir a un nivel superior al de la gran mayoría. En algunas ocasiones, incluso la artista utiliza la prensa para enviar un mensaje a la productora como es la subida de su sueldo.

*“... Pero en realidad es así. Formal, razonable y aparentemente fría. Además, su doble personalidad, artista de cine y licenciada en ciencias químicas, obliga a tomar sus precauciones, porque ella sabe siempre lo que dice y lo que quiere decir...dice: nunca he tenido ambición por el dinero, pero, en fin, si fuesen un poquillo más espléndidos...”*⁵³³.

Es cierto que su caché no se encontraba entre los más altos, aunque sus interpretaciones fuesen de las más destacables. Durante los cuarenta, será con su película *Reina Santa* con la que obtenga mayor renombre y por la que podría haber obtenido un mayor sueldo; sin embargo, cobra 50.000 ptas. que, sin ser de lo más alto, está dentro de los grandes sueldos que cobran nuestras estrellas. Durante 1946 participa también con un pequeño papel en *La pródiga* y en *Mar abierto* como protagonista. Con tres producciones al año con una media de 40.000

⁵³¹ “La vida es sueño”. “Primer Plano”, nº 480; 25-12-49.

⁵³² A.V.: “Nuestros artistas hablan de sus proyectos y propósitos”. “Radiocinema”, nº 135; 1-5-47.

⁵³³ Del Arco: “Maruchi Fresno y su licenciatura”. “Fotogramas”, 1-7-47.

ptas. de sueldo por película -cincuenta, veinticinco y cuarenta mil ptas. respectivamente-, resulta ser una cantidad de vértigo frente al sueldo de cualquier obrero. En ese mismo año, una mujer que trabaja en un taller textil gana como máximo unas 162 ptas. al mes -sesenta veces menos que Maruchi Fresno-.

3. Inicios de su carrera

*“... el primero que vio en mí una aptitud fue el marido de mi primera profesora. Siempre, desde muy niña, me decía, tú serás actriz, yo entonces me reía, porque nada había más lejos de mi pensamiento...”*⁵³⁴.

Desde joven interviene en pequeños papeles teatrales, pero no será hasta su encuentro con los hermanos Álvarez Quintero cuando comience su vida artística profesionalmente.

*“... comenzaba a trabajar la C.E.A. y asistí a un vino de honor en los estudios. Estaban presentes los consejeros, varios grandes autores dramáticos y una porción de figuras de las letras y el periodismo. Me hicieron un recibimiento inolvidable. E. F. Ardavín me invitó a recitar unos versos, y oí tal sinceridad en las aprobaciones, que me sentí ganada. Tuve vacilaciones, temor; pero aquel momento marcó en mi vida un nuevo camino. Poco después, en Fuenterrabía, los hermanos Álvarez Quintero dominaban mi miedo y me ofrecían mi primer papel...”*⁵³⁵.

“...los hermanos Quintero, esos autores que tienen el don de presentarnos y hacernos amar las cosas más gratas de la vida. Ellos vinieron a traer un día una nueva ambición a mi vida: trabajar en el cine, encarnando la protagonista de un bellissimo guión suyo, e inaugurar los mejores Estudios cinematográficos españoles: la C.E.A. Yo tenía entonces diecisiete años, y pensé, titubeé, y tardé en responderles... era demasiada responsabilidad para mí... me decidí al fin y, desde entonces, he hecho nueve películas...”

⁵³⁶.

⁵³⁴ Torre, Josefina de la: “Maruchi Fresno dibuja muy mal”. “Primer Plano”, 9-5-43.

⁵³⁵ Fresno, Maruchi: “Los artistas, vistos por ellos mismos”. “Cámara”, 15-7-44.

⁵³⁶ De la Torre, Josefina: “Maruchi Fresno dibuja muy mal”. “Primer Plano”, 9-3-43.

La responsabilidad pesaba sobre ella; además, en aquel momento no deseaba ser actriz ya que estaba haciendo la carrera universitaria con verdadero interés; en un principio dijo que no, pero la estuvieron persiguiendo hasta que la convencieron. Debido al éxito de la película volvieron a ofrecerle otro papel en *Vidas rotas* (1935). Durante el rodaje de esta última, se generaron pequeñas fricciones porque Maruchi no tenía por aquel entonces muy claro lo del cine y deseaba proseguir la carrera de Química.

Su familia acepta con agrado su vocación. Su padre, que consideraba la profesión como una cosa muy noble estaba, sin embargo, preocupado porque Maruchi era una persona introvertida, y ello podría hacerla sentir miedo, pues estaba acostumbrada tan solo a la relación entre compañeros de estudios. Le preocupaba que Maruchi no se sintiera feliz en un ambiente tan distinto al que estaba acostumbrada: ahora tenía que vivir el mundo de las entrevistas, de las fiestas... Temía que no soportara ese ritmo de vida o que cambiara el carácter de su hija.

*“...siempre me sentí muy arropada por mi familia, y el respeto y admiración que sentía por mi padre me ayudaba a entender el mundo artístico... sí había algunos representantes, pero a mí me llamaban los directores, más adelante, las pocas veces que he tenido representante no me ha servido de nada...”*⁵³⁷.

En ese mundo artístico aún no se concebía realmente la figura del representante; actualmente cualquiera tiene un representante, pero en los años cuarenta no existía abundancia de tal intermediario o, cuando menos, no era lo común. Los directores eran los que buscaban o descubrían a los actores, como es el caso de Maruchi, y ella decidía si eran los papeles que mejor podría representar.

4. El teatro como escuela.

El encanto suave de Maruchi Fresno no es fruto de una pose estudiada, sino su propia naturaleza forjada a base de trabajo a lo largo de muchas horas de estudio sobre sus personajes. En ningún momento asistió a ninguna escuela de

⁵³⁷ Entrevista personal a Maruchi Fresno. Madrid, octubre 1999.

arte dramático, sus condiciones y su empeño en salir adelante fueron suficientes para obtener una actriz de primer orden.

*“... mi escuela ha sido ver mucho teatro de jovencita, ver mucho cine... pero Tamayo, después del éxito de Reina Santa, me llamó para ser la primera actriz de su compañía, él hacía teatro clásico...”*⁵³⁸.

En la colaboración con “Primer Plano”, en un artículo que escribe para esta revista, Maruchi da a conocer lo que debe ser la interpretación a su entender:

*“Generalmente escuchamos que en el cine, por ser el arte de la naturalidad, sus intérpretes han de ser tal como el personaje que representan. Hay que tener “le physique du role”, que dicen los franceses. Ser el tipo exacto, dentro de lo posible, física e incluso espiritualmente. El lograr esta exactitud de personaje e intérprete es la perfección, y es necesario buscar los tipos adecuados en la composición de conjuntos y ambientes y en la selección de los protagonistas; pero un criterio demasiado cerrado puede llevar a los artistas a una monotonía en su trabajo, encasillándolos... existe, desde luego, con este procedimiento la ventaja de la facilidad, ya que si entre el personaje y el intérprete hay la mayor semejanza, el director y el actor tendrán que realizar un menor esfuerzo para lograr una creación...y, sin embargo, el artista siente el deseo de interpretar los más variados papeles y tipos... elegir, y cuantas veces sea necesario, el intérprete ideal para la realización de un personaje, por su semejanza en figura y carácter; pero no limitar la capacidad de creación del actor, tratar de descubrir en él nuevas facultades, darle ocasión de demostrarlas, ayudarle a que exteriorice, según su inspiración y la que logré infundirle el director...”*⁵³⁹.

Maruchi, desde sus primeras entrevistas, opina que prefiere trabajar en cine que en teatro, ya que alternar ambas cosas o dedicarse sólo al teatro supone una capacidad de trabajo que de momento ella prefiere no desarrollar. Es interesante comprobar cómo su caché le permite en cierto modo elegir su ámbito

⁵³⁸ Entrevista personal a Maruchi Fresno. Madrid, octubre 1999.

⁵³⁹ Fresno, Maruchi: “Interpretación”. “Primer Plano”, 19-10-41.

de trabajo, mientras otras actrices tienen que aceptar lo que se les ofrezca si quieren trabajar.

*“...yo hice teatro aunque dudé si hacerlo o no porque tenía la dificultad de dedicarle toda la vida (dos funciones diarias y seis o siete obras de repertorio moviéndose por todas las provincias)...”*⁵⁴⁰.

Había personas que tenían una gran capacidad de trabajo, por lo que podían coordinar su trabajo en cine y teatro; Maruchi nos cuenta una anécdota de una de esas personas.

*“... yo recuerdo que Armando Calvo, uno de los actores con los que yo trabajé, era primera figura en el teatro español, pero al mismo tiempo estaba rodando una película conmigo, rodábamos de ocho de la mañana a tres de la tarde; entonces, él tenía que levantarse a las cinco o las seis de la mañana y se acostaba a las tres, no dormía, se dormía trabajando. Su secretario lo llevaba dormido al estudio, le colocaban allí y lo maquillaban dormido, y de pronto se despertaba y me decía: hola Maruchi, ¿cómo estás, cuándo has venido?...”*⁵⁴¹.

5. Relación con la productora.

Maruchi no tuvo contrato exclusivo con ninguna productora. Trabajó para diferentes firmas y su relación estaba más ligada a los directores que a la productora en sí, ya que eran éstos los que la buscaban cuando consideraban que tenían el papel idóneo para ella. Comienza la década trabajando para Ufisa (Ulargui Films Internacionales, S.A.) con la película de Benito Perojo *La última falla* (1940). Después firmará otros contratos con la productora y distribuidora Ritmo, para la película *Una conquista difícil* (1941), dirigida por Pedro Puche Lorenzo; o en *Altar mayor* (1943), que dirigirá Gonzalo Delgrás para la productora y distribuidora PROCINES, S.A.

Será a partir de 1946 cuando nuestra estrella entre en contacto con productoras de mayor potencial económico. Es el caso de la productora-distribuidora Suevia Films, dirigida por Cesáreo González, que comenzó su andadura al principio de la década y poco a poco se fue creando un hueco en el

⁵⁴⁰ Entrevista personal a Maruchi Fresno. Madrid, octubre 1999.

⁵⁴¹ Entrevista personal a Maruchi Fresno. Madrid, octubre 1999.

mundo de la producción cinematográfica consiguiendo a partir de mitad de la década un cierto esplendor, que quedará consolidado a lo largo de los años cincuenta ⁵⁴². Maruchi contacta con la productora en el momento que interviene en la película *Mar abierto* (1946), dirigida por Ramón Torrado, y en *La pródiga* (1946) y *Reina Santa*, ambas dirigidas por Rafael Gil. También de enorme interés para su carrera será su trabajo para la productora Mercurio Films, con la que trabaja Ignacio F. Iquino, con la que obtendrá, igual que con Suevia Films, grandes éxitos. Los contratos que firma Maruchi Fresno con dichas productoras venían determinados por una cantidad concreta por la película; no participó en beneficios de la película bajo ninguna fórmula que le supusiese unos ingresos más altos.

“... No tuve contrato en el que cobrase según los beneficios de la película, supongo que habría actores que estaban en ese caso, yo no tuve esa suerte...” ⁵⁴³.

A la hora de promocionar las películas, no existía un programa estipulado por contrato que obligase a la actriz a participar en los diferentes eventos de promoción del film.

“... cuando había un acto en el que se estrenaba la película nos invitaban, si tú querías ir ibas, sino no, no era obligatorio; lógicamente te interesaba ir e ibas ...” ⁵⁴⁴.

Las publicaciones cinematográficas se ocupaban de las estrellas de cine, pero la de carácter general no mucho. La productora no interviene en la relación con la prensa, sino que esta última busca al actor en su casa o en su lugar de trabajo y le entrevista. Es verdad que la prensa ya tiene un concepto muy claro de cómo es cada actriz, y su relación dependerá de cómo sea recibido el periodista; aunque es verdad que siempre es en un tono muy amable. En las revistas especializadas encontramos tres tipos de noticias sobre nuestras estrellas:

⁵⁴² Cfr. García Fernández, Emilio: “Aproximación a la obra de Cesáreo González, productor cinematográfico”, en Romaguera i Ramió, J. (Ed.): *Hora actual de las autonomías del Estado Español*. San Sebastián: Euskadiko Filmatagia, 1990. Págs. 287 y ss.

⁵⁴³ Entrevista personal a Maruchi Fresno. Madrid, octubre 1999.

⁵⁴⁴ Idem.

1. Informaciones generales sobre su trabajo, la película en la que intervienen o van a intervenir, etc.
2. La crítica de la película propiamente, que no en todas las revistas aparece, más bien en los diarios de prensa.
3. Noticias intrascendentes sobre las estrellas. Por ejemplo:
 - a) La periodista Sofía Morales tiene una página llamada “La visita en broma”, se acerca a casa de Maruchi porque en esta ocasión Maruchi acaba de llegar de la Argentina y tiene cita para hablar en la radio y la siguen hasta allí ⁵⁴⁵.
 - b) El periodista cuenta que se ha encontrado por casualidad con Maruchi por la calle y le ha preguntado una simple pregunta: ¿cómo has recibido a la primavera? Con el balcón abierto de par en par ⁵⁴⁶.

Y ocasionalmente aparecen algunas noticias en las que nuestra artista no ha participado directamente, aunque después tiene derecho a réplica:

“... haciendo una escena de El famoso Carballeira, en la que figura que me caigo al mar desde un balandro y soy recogida por unos marineros, tuve que tirarme al mar completamente vestida e ir nadando hasta la orilla. Entre plano y plano, como hacía buen sol, se me secaba la ropa, y para seguir rodando me echaban seis o siete cubos de agua encima. Harta ya de tanto cubo me volvía a tirar al mar porque prefería mojarme de una vez y, nadando, volvía a salir. Hace unos días, leyendo un suelto de publicidad, me encontré con que Maruchi Fresno, para lograr esta escena, se había caído del balandro y, como la pobre no sabía nadar, había estado tan a punto de ahogarse que le habían hecho la respiración artificial...” ⁵⁴⁷.

6. Relación con otros actores.

Nos cuenta Maruchi que se llevaba bien con todo el mundo: con los actores e incluso con algunos directores de fotografía existió una relación

⁵⁴⁵ “Visita en broma a Maruchi Fresno”. “Primer Plano”, n° 236; 22-4-45.

⁵⁴⁶ “Noticia breve sobre Maruchi Fresno”. “Primer Plano”, n° 284; 24-3-46.

⁵⁴⁷ “Maruchi Fresno”. “Radiocinema”, 30-12-40.

especial. El ambiente que se respiraba en los estudios de cine era de cordialidad y respeto mutuo. Entre los actores existía verdadera amistad, tanto es así que se ayudaban unos a otros:

*“En Mar abierto, es la primera película en la que interviene José Suárez, después de la película vino a casa para que le recomendase a directores de cine, le recomendé, pero al principio no tuvo suerte, estaba muy decaído porque tuvo mucho éxito con su primera película y pensaba que debía de ver pronto resultados...”*⁵⁴⁸.

Esas buenas relaciones se extendían también hasta los técnicos, iluminadores y ayudantes de plató, los cuales en muchas ocasiones sabían cómo arropar a la actriz.

*“...durante el rodaje de las películas, los actores en general nos llevábamos muy bien, teníamos una facilidad de compenetración, y no había rivalidad en el trabajo, al contrario, intentábamos cada uno poner el máximo para que la película fuera un éxito. Y nos llevábamos francamente bien, había un ambiente de cooperación de trabajo, y con los técnicos también; lo que pasa es que tampoco teníamos tiempo de hacer amistades, ni de charlas, y cada uno estaba en su trabajo... los obreros nos tenían cariño, por ejemplo, cuando hice la prueba para Reina Santa se me acercaron los obreros y me dijeron: será usted nuestra reina...”*⁵⁴⁹.

7. Relación director-estrella.

La actitud de Maruchi frente al director es de obediencia plena, comprende que ella es un elemento más de un gran engranaje del que tiene la mano maestra el director.

*“.. pongo toda mi buena voluntad y obedezco al director, en el cine el elemento más importante es la obediencia, y me compenetro con mi papel hasta creer que yo soy ese personaje irreal, pero no creo haber logrado todavía una buena interpretación para poder hablar de sus secretos...”*⁵⁵⁰.

⁵⁴⁸ Entrevista personal a Maruchi Fresno. Madrid, octubre 1999.

⁵⁴⁹ Idem.

⁵⁵⁰ “Maruchi Fresno”. “Radiocinema”, 30-12-40.

Maruchi entiende que ha existido una evolución clara en la relación de actriz y director a lo largo de su carrera profesional. Esa evolución ha ido avanzando por las vías del diálogo entre ambos y, sobre todo por parte del director, un mayor entendimiento del trabajo del actor.

*“...la relación director-actor ha venido más tarde, al principio el director llevaba la película grabada en su cerebro y los actores íbamos dirigidos por una persona que sabía perfectamente lo que debía hacer en cada escena y cómo debían ser los planos, etc. ...”*⁵⁵¹.

El director, como demiurgo, aprecia en las estrellas algo que ni ellas mismas pueden en muchas ocasiones apreciar. El director, ese algo insustancial lo explota al máximo para su propio beneficio, y en muchas ocasiones las estrellas no lo comprenden, no lo ven; quizás éste sea el motivo por el que las estrellas suelen hablar de cómo se ven en la pantalla, cómo se sorprenden de sí mismas. Maruchi es una de las actrices que no se reconoce en sus películas.

*“...aquella expresión no me era del todo ajena; después me he habituado a verme cómo me saca la cámara. Pero insisto en que no me parezco a mí misma... lo cierto es que yo encuentro un aire raro en mi faz cada vez que veo una película mía... creo que en las películas aparezco como fatigada, como disgustada, como aviejada...”*⁵⁵².

Para Maruchi: “la relación con el director era de obediencia sobre el personaje, porque si desobedeces puedes estropear las escenas”.⁵⁵³ Ella ha trabajado con directores varios y muy distintos entre sí. Tras iniciar su trayectoria artística con Eusebio Fernández Ardavín, ella misma comprende que no se puede definir como actriz hasta que interprete *Tierra y cielo* (1941). Y habla de la manera de trabajar de Eusebio Fernández Ardavín:

“...Ardavín hablaba con los actores y nos ayudaba a descifrar cosas que no habíamos encontrado en el personaje. Ensayábamos previamente antes de rodar, con objeto de localizar una serie de fórmulas mediante las

⁵⁵¹ Entrevista personal a Maruchi Fresno. Madrid, octubre 1999.

⁵⁵² “Los artistas no se encuentran bien en la pantalla”. “Radiocinema”, nº 55; 30-12-40.

⁵⁵³ Entrevista personal a Maruchi Fresno. Madrid, octubre 1999.

*cuales alcanzar el clima que necesitaba cada escena. Eusebio era una persona que te enseñaba, exponiendo sus ideas, pero luego daba libertad. Ésta ha sido una de las ventajas de que la mayoría de los directores cinematográficos salieran de las ayudantías o del ascenso progresivo en el escalafón y no del teatro, porque su visión era diferente...”*⁵⁵⁴.

Trabaja con Carlos Fernández Cuenca en *Leyenda rota*. Tras la Guerra Civil comienza con buen pie al intervenir en la película de Benito Perojo *La última falla* (1940); es la única vez que trabaja con Perojo y es una buena experiencia para ella, de entrada tiene que trasladarse a Roma ya que se rueda en los estudios Cinecittà.

En los primeros años de la década interviene sobre todo en comedias sencillas, con directores como Pedro Puche, y rodadas principalmente en Barcelona. Será cuando trabaje con Delgrás cuando se dé a conocer como mujer dramática con la película *Altar Mayor* (1943). Con un papel muy similar estará a las órdenes de Ramón Torrado en *Mar abierto*. Ese mismo año entra en contacto con Rafael Gil, posiblemente el director que supo sacar más de ella en esta década. Gil ejercía de ayudante de dirección de Eusebio Fernández Ardavín en la producción *Tierra y cielo*, en la que participaba Maruchi Fresno.

*“... ¿contenta Maruchi?, ¡oh,sí! para mí ha sido algo inesperado, no podía yo soñarlo. El papel es magnífico. ¿satisfecha del recibimiento? Encantada, a todos debo grandes apoyos y estímulos. Rafael Gil es un director ideal, y estoy contentísima de trabajar al lado de actores de tan acusada valía...”*⁵⁵⁵.

*“... dice Maruchi: estoy encantada de trabajar con un director tan inteligente como Rafael Gil, y con un actor tan magnífico como Vilar... que estoy enamorada del papel...”*⁵⁵⁶.

Rafael Gil sabe apreciar la delicadeza natural de Maruchi Fresno y la utiliza para el pequeño papel de *La pródiga*; sabe entender la piedad que puede

⁵⁵⁴García Fernández, Emilio C. (Coord.): *Memoria viva del cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998. Pág. 129.

⁵⁵⁵ “Noticia breve”. “Imágenes”, nº 16; agosto 1946.

⁵⁵⁶ “Maruchi Fresno”. “Primer Plano”, nº 304; 11-8-46.

inspirar el rostro de Maruchi y lo aprovecha para su personaje de *Reina Santa*. Rafael Gil escarba en la personalidad de Maruchi Fresno y provoca que surja en los personajes de sus películas.

Maruchi Fresno trabaja también con Ignacio F. Iquino, hombre orquesta cuyos modos de operar y entendimiento sobre lo que es el cine no tiene nada que ver con Gil. Iquino es productor, director, operador y todo aquello que se pusiera en su camino, si era necesario, y era capaz de hacerlo todo gracias al gran dominio que tiene de la técnica de cine. Es un director con el que Maruchi se encuentra muy a gusto, sobre todo porque es un director que sabe cómo tratar a las actrices, siempre con mano dura imponiendo su criterio, pero sabiendo lo que hace; esto mismo es lo que le daba seguridad a sus actrices para acatar sin rechistar sus instrucciones.

En *Noche sin cielo* (1947) nos cuenta Maruchi que se llevaron muy bien durante la filmación, que fue muy dura, pero los actores se mantuvieron firmes durante el trabajo y se logró dar a la película una calidad importante.

*“... dice Maruchi, con franqueza, a la actriz se la cuida muy poco en España...¿qué opinas de Iquino? Sólo te diré que firmé el contrato de su última película sin conocer el guión ni el asunto. Tenía plena confianza en él y sabía que no había de defraudarme...”*⁵⁵⁷.

Maruchi opina que los directores que han sido actores tienen una mayor ventaja a la hora de dirigir, ya que saben las pegas que se pueden presentar en cada momento. Maruchi ha trabajado con muchos, pero ella recuerda con más agrado a aquel que le brinda la oportunidad de interpretar un papel muy distinto de los que hasta ese momento había interpretado:

*“... el director para mí, quizá, que me dirigió mejor fue Arturo Ruiz Castillo; con él hice Catalina de Inglaterra y luego La laguna negra, en la que hice un papel distinto a los que había hecho hasta entonces, un personaje cruel y perverso...”*⁵⁵⁸.

⁵⁵⁷ “*Cuando la actriz veranea en la playa*”. “Cámara”, n° 163; 15-10-49.

⁵⁵⁸ Entrevista personal a Maruchi Fresno. Madrid, octubre 1999.

8. Relación con el público.

La relación con el público se desarrollaba en dos frentes, por un lado, el más físico, que era cuando se encontraba en el estreno de una película o en la calle, y el otro a través del correo postal. Al principio, cuando era invitada a los estrenos de las películas, Maruchi confiesa que no asistía por el temor al público. Comenzó a asistir gracias a que fue a otros estrenos de películas en las que ella no intervenía y, poco a poco, se fue animando para ir a sus propios estrenos. Además, el público era respetuoso con la vida privada de las artistas, en esa época se metían poco en la vida privada de las personas; pero es verdad que en la época en que trabajaba mucho en cine, cuando iba por la calle la gente la reconocía e iba a saludarla, e incluso se acercaban a pedir autógrafos. En el caso del correo postal, por parte de la productora no había ninguna ayuda para contestar las cartas que llegaban directamente a la casa de la actriz, si se mandaban las cartas a la productora allí se encargaban de responderlas. Maruchi también recibía muchas cartas.

“... muchas cartas, no sólo de España sino de Hispanoamérica y de los países donde iban las películas, yo pagaba los sellos y sobres, pero lo peor era el tiempo para leer aquello, entonces había algunas cartas que eran interesantes y se respondían expresamente y la mayoría de los casos tenía una fotocopia donde enviaba con mi autógrafo...”⁵⁵⁹.

9. Películas.

En el año cuarenta Maruchi viaja a Italia para trabajar a las órdenes de Benito Perojo en los estudios Cinecittà. *La última falla* es una película estupenda, por la que no ha pasado el tiempo, se podría estrenar actualmente y se comprobaría cómo no ha envejecido. Hay que entender que aunque se hizo en 1940, se utilizaron todo tipo de medios técnicos que se conocían entonces, gracias a ser rodada en Cinecittà.

A comienzos de los cuarenta rueda diversas comedias, son historias sencillas cuyos personajes no entrañaban ninguna dificultad a la hora de ser representados. Son películas como *Una conquista difícil* (1941) o *Mi adorable secretaria* (1942). Tras representar varios papeles intrascendentes y poco

⁵⁵⁹ Entrevista personal a Maruchi Fresno. Madrid, octubre 1999.

profundos en comedias muy similares, es con *Altar mayor* cuando da el paso para introducirse en la piel de un personaje dramático. Es una película rodada con muchos exteriores naturales de gran belleza. El rodaje duró tres meses y se empleó un 1.900.000 pesetas en su realización. Tanto el tiempo empleado como su presupuesto dista mucho de las comedias sencillas con las que comenzó a trabajar en los primeros años de la década.

En *La pródiga* hizo un papel muy corto, fue cuando estaba en el rodaje de *Mar abierto* que el director Rafael Gil le propuso hacer este papel. Siendo un personaje muy fugaz se aprecia clarísimamente la importancia de llevarle con buen fin, y Maruchi lo consigue sin ningún género de duda.

En *Mar abierto* vuelve a interpretar a una galleguina, igual que en *El famoso Carballeira*, aunque al estar la primera cargada de fuerte dramatismo le da una mayor entidad al personaje -personaje, por cierto, que en muchos detalle recuerda al interpretado por Maruchi en *Altar Mayor*-. Comienza el rodaje de *Mar abierto* el 30 de noviembre de 1945 y termina el 31 de marzo de 1946, que aún siendo una producción de mayor envergadura que en anteriormente había intervenido Maruchi, se queda corta frente a *Reina Santa*, que comienza su rodaje un 21 de mayo de 1946 y se terminará el 17 de marzo de 1947. El capital a emplear en esta película es nada más y nada menos que 5.500.000 pesetas. Con estos antecedentes, *Reina Santa* es la película más cara en la que participa Maruchi Fresno en esta década.

El papel de la reina iba a ser interpretado por una actriz extranjera, Madeleine Carroll, pero en el último momento ésta decidió abandonar el proyecto por lo que hubo que buscar de prisa y corriendo a una sustituta. La estrella americana fue sustituida por Maruchi Fresno, a quien Rafael Gil deseaba desde su colaboración en *La pródiga* ofrecerle un personaje que le permitiese demostrar su valía como actriz. Realmente, la finura exquisita y la buena escuela dramática de Maruchi Fresno será a partir de este momento apreciada tanto por críticos como por otros directores.

“... inesperadamente, el día 17 de junio me hicieron las pruebas y el día 18 supe que ... me aceptaban como intérprete... mi alegría fue mayor porque fui la última actriz que probaron... ¿cómo ve su personaje? Hay que trasladarse al siglo XIII para sentirlo en toda su plenitud. Es sencillo porque sencilla fue la mujer que lo encarnó...¿qué escenas le parecen a

usted más emocionantes? Las del torneo y las de la batalla... ¿es su primer personaje histórico? Lo es y colma todas las ambiciones de cualquier actriz...”⁵⁶⁰.

*“... Reina Santa es la película que he hecho con más ilusión, creo que es mi gran película... discutir contratos es lo más desagradable del cine...”*⁵⁶¹.

Debido a que el proyecto de la película se hizo con la idea de que la actriz Madeleine Carroll fuese la protagonista, hubo muchas cosas que se tenían que cambiar sobre la marcha, como el vestuario o incluso los decorados. Tuvo que ser un rodaje en el que Maruchi debía suplir todo aquello que se hace normalmente en preproducción y prevenirlo sólo con unas horas de anticipación del propio rodaje. Con una media de diez horas de trabajo por día resultó un rodaje muy duro. Aunque Maruchi siempre recuerda un buen ambiente de trabajo entre actores, técnicos y el director.

En 1947 participa en la producción *Serenata española*, dirigida por Juan de Orduña, sin mucho éxito. Es con su siguiente película *Noche sin cielo* (1947), de Ignacio F. Iquino, cuando de nuevo cobra vida su manera de construir los personajes; de hecho ella misma ya intuía que la colaboración con Iquino podría ser muy interesante.

*“... Noche sin cielo, con Iquino, la película que he realizado en un ambiente más simpático; los actores que en ella tomamos parte, lo mismo hacemos de protagonistas que de extras... hace poco tenía en mi mano cuatro ofrecimientos para otros tantos films. Lo que pasa es que tengo que pensar bien lo que quiero hacer bien...”*⁵⁶².

En 1948 trabaja en dos películas *Pototo*, *Boliche y compañía* -película que pasa sin pena ni gloria por las pantallas cinematográficas- y *El capitán de Loyola*, de José Díaz Morales. Es en 1949 cuando retoma la colaboración con Iquino participando en *La familia Vila*, en cuya interpretación Maruchi vuelve a

⁵⁶⁰ “Una actriz española hace de Reina Santa”. “Radiocinema”, nº 126; 1-8-46.

⁵⁶¹ “Maruchi Fresno en el retiro”. “Primer Plano”, nº 339; 13-4-47.

⁵⁶² Idem.

descollar. Seguirá trabajando con Iquino en la siguiente década con muy buenos resultados.

*“... está de nuevo en Barcelona la simpática actriz Maruchi Fresno para hacer, a las órdenes de Iquino, el principal papel femenino de Historia de una escalera, Iquino dará comienzo esta película mañana, lunes día 19. Con Maruchi Fresno actuarán en los principales papeles, José Suarez, Juana Soler y Alfonso Estela...”*⁵⁶³.

10. Valoración de la crítica.

Una de las figuras más interesantes de la pantalla española es la de Maruchi Fresno. Como verdadera estrella realiza en algunos films excelentes interpretaciones. Maruchi, en general, es muy bien acogida por la crítica del momento que ahora estudiamos; su físico se complementa muy bien con su manera de actuar, que se caracteriza por el desarrollo del matiz hasta sus últimas consecuencias. Posiblemente cuando mejor se aprecian sus actitudes es cuando se enfrenta a un papel de mayor dificultad, como ocurre con el de *Reina Santa*. O como ella misma cuenta en el papel de la película *Laguna negra*:

*“En La laguna negra nadie creía en mi, ni el productor ni los actores que trabajaban conmigo, hasta que hicimos una escena en la que se reproducía un incendio al quemarse las mieses... y al día siguiente el director me felicitó, me dijo que me habían dado una ovación enorme, no sólo los actores que trabajaban conmigo, sino todo el pueblo que estaban metidos en la escena como extras o público, y yo no me enteré de nada; sólo veía el fuego y las llamas en las que veía la cara de una chica muy guapa que había conocido en Barcelona, la cual se había quemado la cara...”*⁵⁶⁴.

No adopta posturas exageradas, en Maruchi todo es sencillo y natural. Posee una belleza dulce, un gesto reposado y sereno, una voz llena de matices muy femeninos. La crítica del momento señala el carácter singular de Maruchi:

“... Maruchi es nada menos que licenciada en Ciencias. Ella no es la vamp, sino la chica moderna: universitaria, a la que le gusta la hípica y la

⁵⁶³ “Noticia breve”. “Primer Plano”, nº 479; 18-12-49.

⁵⁶⁴ Entrevista personal a Maruchi Fresno. Madrid, octubre 1999.

natación, la lectura de los novelistas contemporáneos y los deportes de nieve. Pero si no practica el vampirismo cinematográfico, tampoco mima el papel de ingenua; de verdad, de verdad, Maruchi es una gran trágica y ahí están sus actuaciones... Maruchi simboliza el perfil permanente de la actriz española, sensible, nada complicada, inteligente y muy femenina...”⁵⁶⁵.

*“... Maruchi Fresno es en la pantalla un genuino caso de atmósfera. Su presencia derrama en torno suyo un halo simpático de indudable atractivo. En la producción española, no muy abundante en figuras femeninas serenas, ocupa el lugar destinado a las protagonistas de asuntos rosas y sentimentales. Maruchi es una belleza clara, incapaz de descomponerse, y sin embargo, su tranquilidad es turbadora, tal vez radique ello en sus típicas aspiraciones nasales, reveladoras de una emoción contenida, de que la pasión es el único acto contra la muerte. Maruchi no suele dejarse llevar de los impulsos, su labor da la impresión de meditada y cerebral, pero es bella e inteligente y sabe todos los recursos que se pueden sacar de su voz intensa y de su dignidad artística.”*⁵⁶⁶

No es muy frecuente que el cine español saliera fuera de nuestras fronteras por aquel entonces, aunque algunas películas de fuerte impacto fueron exportadas sobre todo a Hispanoamérica. Con *Reina Santa* se rompen todos esos márgenes e incluso es presentada en Hollywood:

*“... Maruchi Fresno es la única estrella española que ha tenido una presentación oficial en Hollywood: Reina Santa, fue dada en la ciudad del cine en un famoso centro artístico de la ciudad...”*⁵⁶⁷.

Por aquel entonces la participación de nuestras estrellas en un festival era algo impensable. Su trabajo se desarrollaba por lo general dentro de nuestras fronteras. En el caso de Maruchi: *“... no me sentía libre para salir de España*

⁵⁶⁵ “*Quién es quién en la pantalla*”. “Primer Plano”, nº 300; 14-7-46.

⁵⁶⁶ Mas-Guindal, A.: “*Página de crítica*”. “Primer Plano”, 20-4-41.

⁵⁶⁷ “*La vida es sueño*”. “Primer Plano”, nº 480; 25-12-49.

porque mi padre estaba delicado y no quería separarme de los míos. Mientras podía trabajar en España no me planteaba ir a buscar trabajo fuera...”⁵⁶⁸.

Aunque cuando sus trabajos se veían fuera eran también recompensados por la crítica extranjera, como reconoce Maruchi: “...en Cuba tuve el premio de interpretación femenina en *Reina Santa*...”⁵⁶⁹.

*“... la federación de redactores cinematográficos y teatrales de Cuba acuerdan en junta general de selecciones otorgar diploma y trofeo de honor a Maruchi Fresno, seleccionada como la mejor actriz del año 1948, por su genial actuación en la película hablada en español Reina Santa... esto hace revivir un poco nuestro panorama cinematográfico, ya que no es frecuente que en el extranjero premien a los actores españoles...”*⁵⁷⁰

De los premios que recibe, uno de los de mayor importancia es en 1951 el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos por *Catalina de Inglaterra*.

11. El cine de la década de los cuarenta.

El cine que se hace en este momento es muy característico debido a los factores político-socioeconómicos por los que está encarrilado. Con el paso del tiempo podemos alejarnos y contemplarlo desde un punto de vista que los profesionales de esos años no podían tener; intercalamos las opiniones actuales de Maruchi con las que tenía cuando comenzó su carrera.

Actualmente nos dice: “... *Se hicieron bastantes películas... yo intervine en las películas que iban mejor con mi temperamento; me elegía el director porque yo no tenía facultad para exigir...se hizo buen cine para los medios con los que contábamos*”⁵⁷¹.

“... considero que en España se pueden hacer films como en todas partes. En el aspecto técnico, estamos a la altura de los estudios extranjeros en cuestión de maquinaria, y ésa se adquiere... Creo que el año 1946 marca una de las etapas más interesantes de nuestro cine y se perfila ya el

⁵⁶⁸ Entrevista a Maruchi Fresno. Madrid, octubre 1999.

⁵⁶⁹ Entrevista a Maruchi Fresno. Madrid, octubre 1999.

⁵⁷⁰ “Trofeo y diploma a Maruchi Fresno”. “Primer Plano”, n° 466; 18-9-49.

⁵⁷¹ Entrevista personal a Maruchi Fresno. Madrid, octubre 1999.

*momento de temas profundamente españoles. ¿A qué llamas tema español? A aquel que puede ser universal siendo muy español como Fuenteovejuna, El Quijote, etc. ...”*⁵⁷².

*“... creo que el cine español sigue una marcha ascendente y que muy pronto su crítica se hará con estas dos palabras: es perfecto...”*⁵⁷³.

El trabajo de actriz es muy duro, y aún más en los años cuarenta cuando a las condiciones propias de la profesión...

*“ ... la simpática actriz con la cara toda sudorosa, se acerca al bar a pedir la bebida más fría que tengan. Dispone sólo de unos momentos para tomarla, le hacemos varias preguntas y cuando Maruchi va a contestarlas, entre sorbo y sorbo de su refresco, un grito de ¡La reina a plató!... nos enteramos luego de que Maruchi está vestida así desde las ocho de la mañana, pero que tiene también un carácter que es incapaz de protestar de sus atuendos tan poco veraniegos... la vida de una actriz, cuando está haciendo la película, es la vida más dura que existe...”*⁵⁷⁴.

... se le suman otras, como por ejemplo los cortes de luz, que obligan a trabajar en condiciones realmente adversas:

*“...en aquella época cuando la electricidad era tan cara que para ahorrar trabajábamos de noche, en medio de un invierno frío. Entrábamos en el estudio a las ocho o las nueve de la noche para maquillarnos y salíamos a las cuatro o las cinco de la madrugada...”*⁵⁷⁵.

Además Maruchi habla de las circunstancias concretas de un rodaje, como es un trabajo que te obliga a ensimismarte con el personaje perdiendo la noción de las demás cosas que ocurren en el mundo; tu preparación te absorbe tanto que consigues aislarte de todo lo demás.

“... cada película es un mundo aislado, nuevo, un mundo de artistas, técnicos y obreros, con el que convivimos durante meses, ajenos a toda

⁵⁷² Del Arco: “Maruchi Fresno y su licenciatura”. “Fotogramas”, 1-7-47.

⁵⁷³ “Maruchi Fresno”. “Radiocinema”, 30-12-40.

⁵⁷⁴ Morales, Sofía: “Maruchi Fresno”. “Primer Plano”, n° 304; 11-8-46.

⁵⁷⁵ García Fernández, Emilio C. (coord.): *Memoria viva ...* Pág. 134.

*otra cosa, compenetrarse con un personaje, entregarse a él, vivir para él y los compañeros que nos rodean durante un corto espacio de tiempo y cambiar a otro mundo nuevo. Así vamos dividiendo nuestra vida, dejando trozos de ella en cada película, sin tiempo, a veces, para consagrarnos a nosotros mismos y a nuestra vida...”*⁵⁷⁶.

*“... desde las 8 de la mañana hasta las 10 de la noche, durante un mes, quemada por soles artificiales, agobiada por trajes de época, disciplinada a la tremenda tiranía de una escena tras otra, pero soy feliz y la fatiga no me vence...”*⁵⁷⁷.

El viaje que hace a la Argentina por motivos familiares le permite a Maruchi comprobar desde el punto de vista de una espectadora cómo es recibido el cine español en aquel país:

*“... ¿cómo acoge aquel público nuestra producción Maruchi? Con sincero agrado, pero llega tan poco, aparte de viejas películas allí no conocen más que Goyescas y El Escándalo, que han triunfado sin que yo sepa las causas... la propaganda de nuestras películas en la Argentina no es extensa ni está bien orientada... de los directores solo se conoce allá a Perojo y a Florián Rey y de los artistas a Imperio Argentina, esto lo motiva el desconocimiento general de nuestras películas, la falta de propaganda que acompaña a los estrenos...”*⁵⁷⁸.

⁵⁷⁶ Fresno, Maruchi: “Los artistas vistos por ellos mismos”. “Cámara”, 15-7-44.

⁵⁷⁷ “Maruchi Fresno veraneando haciendo la Reina Santa”. “Imágenes”, n° 17; septiembre 1946.

⁵⁷⁸ Hernández, E. Isaac: “Maruchi Fresno a su regreso de Buenos Aires”. “Radiocinema”, n° 111; 30-4-45.

Capítulo XIII. JOSITA HERNÁN.

1. Biografía.

Josefina Hernández Meléndez era hija de la periodista y poetisa Rème de Hernández. Desde temprana edad siente una clara vocación artística.

“Nació en Mahón el 25 de febrero de 1920, un martes de carnaval. A los diez meses, sus padres abandonaron Menorca, llevándosela a Toledo, donde empezó el bachillerato, que terminó en Madrid. Pensaba dedicarse al estudio de la Medicina, pero su padrino, Eduardo Marquina, al percatarse de sus aptitudes para el teatro la llevó a él...”⁵⁷⁹.

Desde muy niña daba ya detalles de su personalidad con respecto al mundo artístico, la cultura se impregnaba en ella:

“dice su madre: era una niña muy revoltosa... le gustaba mucho leer y asimilaba y retenía muy bien todo lo que leía...”⁵⁸⁰.

Como actriz destacará durante los años cuarenta formando “pareja ideal” junto a Rafael Durán en el mundo cinematográfico y teatral. En los años cincuenta, Josita abandona el mundo de la interpretación dedicándose plenamente a su vocación literaria; escribe tanto novela como poesía.

2. Personalidad de la actriz.

Es una mujer moderna en el más amplio sentido de la palabra. Trabaja y es independiente económicamente, soltera, dedica el mayor tiempo a su formación cultural y su trabajo se desarrolla dentro del campo artístico. Estas condiciones son poco frecuentes en la mujer de clase media de la sociedad española de los años cuarenta, en la que no se fomenta el trabajo femenino y el mundo artístico no se ve con buenos ojos; no es el lugar indicado para una mujer considerada “decente”.

Su formación cultural comienza en su niñez gracias al ambiente propicio que se respira en su hogar, que con el tiempo se dará a conocer en sus trabajos como periodista y literata.

⁵⁷⁹ “Ellas... Josita Hernán”. “Radiocinema”, 30-8-41.

⁵⁸⁰ “Los artistas vistos por sus familiares”. “Primer Plano”, n° 265; 11-11-45.

*“Josita Hernán, nuestra antigua compañera en la prensa... me encantaba ser periodista, tal vez por la influencia materna...”*⁵⁸¹.

En diversas entrevistas se da a conocer por su personalidad inquieta y sabedora de distintas artes.

*“... ¿cuáles son sus actividades preferidas? Escribir y pintar. Tengo publicados varios libros de poesías y algunas novelas. He colaborado en algunas revistas y periódicos. He dado conferencias y charlas radiadas. Practico la cerámica artística. He celebrado algunas exposiciones de cuadros...”*⁵⁸².

Mujer aventurera, desde niña ha aprendido distintos idiomas que le han sido muy útiles en sus viajes. Sus sueños alcanzables, ¿por qué no?, están relacionados con viajes a través de todo el mundo.

*“Mi verdadera vocación era la de arqueóloga, nos confiesa Josita, claro que esto no quiere decir que lo sea algún día. En la vida hay tiempo para todo... he recorrido toda Francia, Italia, Portugal, el norte de África y por supuesto España entera. Cuando pueda ser, pienso dar la vuelta al mundo...”*⁵⁸³.

Inquietud muy distinta a la promulgada desde Sección Femenina, portadora del concepto ideal de mujer española, que apuesta por una mujer reposada cuyos límites sean su propio hogar. A Josita, su condición de bilingüe le permitió acceder a un tercer e incluso cuarto idioma -todo ello le ayudó al conocimiento tolerante de otras culturas-. Fue una mujer que se consideraba del mundo, sin ataduras geográficas, más libre para tener la capacidad de observar el mundo artístico con otras miras, mucho más amplias que lo que ofrecía la sociedad española del momento. Podemos decir que fue una mujer internacional perteneciente a la avanzadilla de su generación, que iba abriendo camino a las mujeres venideras.

⁵⁸¹ “Primer Plano”, 15-12-41.

⁵⁸² “Josita Hernán espera la llamada del amor”. “Cinema”, nº 33; 1-8-47.

⁵⁸³ “Josita Hernán”. “Primer Plano”, nº 298; 30-6-46.

*“... Ha vivido mucho tiempo en el extranjero, en Italia, en Francia y principalmente en Argelia, que es la tierra de su madre. Allí aprendió el árabe, que habla a la perfección, así como el francés, que domina como el castellano también. Sabe expresarse en italiano y en inglés...”*⁵⁸⁴.

El deporte empieza a ser en esta época señal de modernidad, las estrellas de Hollywood lo practican y las españolas, también. Aunque siempre queda el poso de que existen unos deportes más femeninos que otros, nuestras estrellas en todo momento quieren dejar claro que son mujeres muy femeninas, aunque tengan este tipo de profesión y sean muy liberales y modernas. Son sobre todo mujeres, tanto destacando su físico como sus sentimientos:

*“¿opina que los deportes benefician a la mujer? Desde luego siempre que no le quiten feminidad. Una mujer musculada es algo horrible...”*⁵⁸⁵.

Pero su feminidad queda marcada también por el hogar, insistiendo en que, a pesar de su carácter aventurero, es también hogareña y poco amante de salidas nocturnas y farándulas. Como las estrellas de Hollywood en la década de los treinta, las estrellas españolas son muy humanas, con algunas características comunes a lo terrenal, con el objetivo de encontrarse más cerca de sus fans:

*“Josita Hernán es una mujercita esencialmente hogareña. De ahí que ni se exhiba, ni frecuente tertulias de café...”*⁵⁸⁶.

Josita tiene una personalidad muy fuerte, sabe muy bien lo que quiere, está muy segura de sí misma, entiende que el mejor valor es ella misma, aprecia su trabajo y no se deja retraer por el trabajo de otras estrellas:

*“.. ¿qué impresión le causó al verse por primera vez en la pantalla? La de que estaba contemplando una serie de fotos mías... ¿si no fuera Josita Hernán, qué actriz le gustaría ser? Josita Hernán ...¿por qué hace teatro? porque quiero...”*⁵⁸⁷.

⁵⁸⁴ “Ellas... Josita Hernán”. “Radiocinema”, 30-8-41.

⁵⁸⁵ “Josita Hernán espera la llamada del amor”. “Cinema”, nº 33; 1-8-47.

⁵⁸⁶ Idem.

⁵⁸⁷ “Josita Hernán contesta a las 15 preguntas poco diplomáticas”. “Cámara”, nº 63; 15-8-45.

Las estrellas de la década de los cuarenta, si tienen algo en común, es su propia individualidad. Cada una de ellas tiene un lugar dentro del mundo cinematográfico que parece ser creado para ellas mismas; el terreno de cada una de las estrellas está muy definido, hasta el extremo de que algunas quedarán delimitadas por su encasillamiento desmedido. En el caso de Josita Hernán, el gran éxito que obtuvo tanto de público como de crítica con su película *La tonta del bote* (1939), marcará toda su carrera. Lo que sí es cierto es que a través de estas líneas comprobaremos que de “tonta” no tenía nada; más bien era una mujer brillante, que aprovechó dentro de lo posible las oportunidades que se le ofrecieron.

Josita tiene sus preferencias en cuanto a los personajes a interpretar en el cine, le gusta la historia como medio de dejar claro lo que ya ocurrió y porque los personajes vistos a mayor distancia tienen un aire de ensoñación y misterio; le resulta fácil introducirse en la historia debido a que su cultura es muy rica.

*“... en lo que se refiere al cine siente verdadera vocación por las películas históricas...”*⁵⁸⁸.

Se ve reflejada en mujeres de poderío que han representado dentro de la historia capítulos interesantes, por lo que le atrae representar mujeres de este calibre:

*“...¿qué le gustaría representar? A un personaje histórico. Amalia de Molina, o a Juana la loca...”*⁵⁸⁹.

Es interesante comentar que en esta fecha, 1945, Josita nombra el personaje de Juana la loca que, tres años más tarde, sería encarnado con gran éxito por Aurora Bautista. Previamente a la realización de esta película se crea una gran expectación. En un artículo de la revista “Primer Plano” se especula entre varios nombres de mayor presencia en las pantallas españolas, cuando comienza la búsqueda de la reina loca de amor. ¿Cual será la elegida?.

“... Ana Mariscal, sería quizá, la más fiel intérprete del atormentado personaje. También Josita Hernán escuchó complacida, cómo no, la proposición. Y Amparito, la actriz de moda, también se ilusionó un día

⁵⁸⁸ “Josita Hernán pinta, escribe y colecciona cosas raras”. “Cámara”, n° 54; 1-4-45.

⁵⁸⁹ Idem.

*ante el anuncio de un personaje tan interesante. Guillermina Grin, otra de las propuestas para protagonista del cacareado “film”... ”*⁵⁹⁰.

Las estrellas de Hollywood viven con grandes fortunas, sus sueldos son astronómicos. Las españolas no tanto, aunque en comparación con los sueldos que ganan el resto de los mortales, son cifras inimaginables para la gran mayoría. Josita confiesa: “¿Cuánto dinero necesita para vivir? Hoy unas diez mil pesetas mensuales...”⁵⁹¹.

Entendemos que esas diez mil pesetas mensuales son las que nuestra estrella suele disponer para sus gastos, e indican el nivel económico del que dispone normalmente. Si esto lo comparamos con el sueldo medio de otras profesiones en la década de los cuarenta, en concreto las pocas profesiones que se le permite ejercer a la mujer, apreciamos el abismo que dista de unas y otras. Por ejemplo, una criada interna, en 1947, puede llegar a ganar como máximo 35 pesetas al mes, esto supone que una estrella de la categoría de Josita Hernán gana poco menos de 300 veces más que una sirvienta (profesión a la que muchas accedían sólo por poder comer a diario)⁵⁹². Uno de los motivos por los que se consideraba estrellas a las actrices de Hollywood es por los enormes sueldos que recibían por su trabajo, lo que les permitía vivir como diosas. Aunque en menor proporción, las estrellas españolas también disfrutaban de esa vida poco terrenal.

Josita, al tener un estilo de mujer muy definido y distinto al habitual en la sociedad española de la década de los cuarenta, le permitirá tratar al hombre de tú a tú. Así buscará en él lo mismo que aprecia en ella misma, su inteligencia.

*“...donde la plenitud en Josita es más viva y más hecha, es en el caudal impetuoso de su conversación.. con Josita, el diálogo reposado no sirve. Hay que conquistarlo en un terrible torbellino de idas y venidas. Ella y el diálogo son un encabritado vaivén...¿su tipo de hombre?... da igual, aunque sea calvo, siendo inteligente...”*⁵⁹³.

⁵⁹⁰ Beltrán, Juan F.M.: “Locura de amor, pesadilla común en el mundillo del cine español”. “Cinema”, n° 34; 1-9-47.

⁵⁹¹ “Josita Hernán contesta a las 15 preguntas poco diplomáticas”. “Cámara”, n° 63; 15-8-45.

⁵⁹² Información personal. Entrevista familiar.

⁵⁹³ “Una tarde de junio con Josita Hernán”. “Radiocinema”, n° 125; 1-7-46.

3. Inicios de su carrera.

Desde niña Josita tenía una inquietud artística muy grande, soñaba con ser artista. Siendo pequeña creaba sus propias obras:

*“... recuerdo que a los seis años ya hacía comedias. Reunía a mis amigos, montaba mis escenarios, planeaba mis decoraciones...”*⁵⁹⁴.

Si ese mundo de la interpretación, visto desde fuera, le llamaba poderosamente la atención, cuando tuvo la oportunidad de apreciarlo desde dentro, su vena artística quedó confirmada. Es durante una visita que hace con su madre a París cuando tiene la oportunidad de conocer ese mundo desde cerca:

*“... mi madre, periodista, era corresponsal en Madrid de Comedia, el periódico mundialmente conocido de París. Tenía a su cargo la sección de arte y crítica, y yo, algunas veces, la acompañaba... dos veces por año debía ella ir a París a tomar órdenes de su director, y cuando, como aquella vez, papá no podía acompañarla, íbamos mi hermano o yo con ella. Esa vez me tocó a mí, y cual no sería mi alegría cuando el redactor jefe del periódico, Gabriel Boissy, al enterarse de que yo, si bien estaba estudiando para complacer a mis padres, lo que soñaba era con ser estrella de la pantalla, me ofreció sonriente: ¿quieres conocer un estudio de cine? Y allí fue cuando, después de conocer a Sieber, el rubio y bonito marido de Marlène, me presentaron al director supremo, Dick Blumemhal, quien me propuso interpretar un papelito en la producción española, ya en curso de rodaje, Melodías de arrabal... mamá cedió en seguida, y yo me dejé maquillar encantada, maravillada, loca de contento... la vocación artística prendió en mí...”*⁵⁹⁵.

Este es el primer contacto que tiene con el mundo del espectáculo, pero es en España donde realmente comienza su carrera profesional. Tuvo un gran aliado para conseguir sus fines, su padrino y descubridor Eduardo Marquina, el que supo apreciar en ella un temperamento propio de una mujer con sensibilidad interpretativa, con verdaderas dotes de actriz. Por ello, le propuso ser presentada a las figuras en aquel momento del teatro Español, María Guerrero y Fernando Díaz

⁵⁹⁴ “Josita Hernán espera la llamada del amor”. “Cinema”, nº 33; 1-8-47.

⁵⁹⁵ “Confesiones de Josita Hernán”. “Primer Plano”, 22-10-44.

de Mendoza, los cuales le ofrecieron el puesto de primera dama joven del teatro Español. Debuta en el teatro interpretando “Las mocedades del Cid” y en el cine español con *La bien pagada* (1934), de Eusebio Fernández Ardavín; tanto en uno como en el otro medio desempeña pequeños papeles. Y es así como interpreta su primer personaje, el de Doña Urraca:

“... *Acabada la guerra debuté en el teatro con el papel de Doña Urraca...*”⁵⁹⁶.

Josita, educada en un ambiente familiar donde primaba la cultura, es dirigida para que sus pasos sean encaminados hacia una carrera universitaria. La familia aceptará de buen grado sus inquietudes artísticas, con un poco de ayuda por parte de Eduardo Marquina que convenció a sus padres. Es decir, que si bien tenían otros planes para ella, aceptan al final de buen grado su vocación:

“...*mis padres querían que hiciera una carrera universitaria. Sin embargo, mis aficiones artísticas iban en aumento... un buen día, Eduardo Marquina... me dio la oportunidad en El ladrón de Bagdad, Marquina, amigo de mis padres les convenció para seguir...*”⁵⁹⁷.

Casi paralelamente a su trabajo en el teatro comienza en el cine con doblajes, lo que le supondrá el trampolín para dar el salto definitivo accediendo al mundo cinematográfico. Ya con sus primeras películas obtuvo un gran éxito y su popularidad fue en aumento progresivo. La fama de esta artista subió como la espuma. Posiblemente esta popularidad adquirida principalmente con una sola película -*La tonta del bote*- fue la lanzadera para la intervención en otras películas, pasando a ser, de mujer desconocida a muy popular. La crítica no será menos, y también la aplaudió en esta película.

⁵⁹⁶ “*Josita Hernán pinta, escribe y colecciona cosas raras*”. “Cámara”, n° 54; 1-4-45.

⁵⁹⁷ “*Josita Hernán espera la llamada del amor*”. “Cinema”, n° 33; 1-8-47.

4. El teatro como escuela.

Josita comienza en el teatro, aunque inmediatamente después lo hace en el cine; a partir de ese momento trabaja paralelamente en ambos campos culturales. Obtendrá una mayor popularidad con el cine principalmente con su película *La tonta del bote*; pero es verdad que el teatro le proporciona un mayor prestigio interpretando papeles de mayor carácter y permitiéndole salir del encasillamiento en el que el cine la ha relegado, de muchachita sencilla e inocente. Su relación particularísima con Rafael Durán, iniciada en el cine, proseguirá en el teatro con la formación de una compañía teatral común.

Para muchos, el teatro es la mejor escuela, y ella; como trabajadora de ambos campos, adquiere una experiencia que le permite afirmar que la interpretación en ambos medios es muy diferente, pues los condicionantes son muy distintos. De todos, el más representativo a su entender es el de la presencia o no del público, porque de ésta dependerá la interpretación del actor:

*“... ¿por qué la mayor parte de los actores de teatro no sirven para el cine?, pues mire, desde luego hay razones más profundas que ésta que voy a decirle, porque su verdad la he palpado muchas veces en la práctica, y es la de que el actor de teatro está tan acostumbrado a que el público sancione instantáneamente su labor... que al enfrentarse con las soledades de la cámara, le parece que se mueve en el vacío, y que, por lo tanto, no tiene objeto meterse en situación, es decir, el público ayuda al actor a establecer la ilusión dramática...”*⁵⁹⁸.

Ella aprende al tiempo que trabaja en los dos medios, que se complementan entre sí. Pero también se puede aprender en el reflejo de otros intérpretes. De los españoles tiene preferencia por “... *Conchita Montenegro, Rafael Durán y Julio Peña...*”⁵⁹⁹.

Pero los intérpretes americanos también están presentes y en muchos casos son considerados como modelos de interpretación. “Primer Plano” estrena una página en la que daba cabida a la opinión de nuestras estrellas sobre temas relacionados con su trabajo. Temas muy concretos y en los que tienen que dar muestras de verdaderos profesionales. En el caso de la interpretación, “Primer

⁵⁹⁸ Fernán: “Una conversación con las estrellas”. “Primer Plano”, 17-8-41.

⁵⁹⁹ “Ellas... Josita Hernán”. “Radiocinema”, 30-8-41.

Plano” reclama la opinión de Maruchi Fresno o la de Josita Hernán; para esta última el arte está por encima de todo. Una mujer bella si no sabe interpretar no sirve, y una menos bella irradiando arte lo tiene todo:

“...¿belleza o arte? Arte siempre, que cuando éste existe de un modo rotundo, su fuerza es tal, que crea una belleza nueva... y ahí está Greta que ha logrado ese milagro...”⁶⁰⁰.

Para Josita la interpretación en estado puro depende del personaje. No tiene mérito representar un personaje que sobre el papel ya lo es todo. La clave está en desarrollar uno, que a primera vista resulte sin carácter, fuerza ni personalidad.

“...triunfar con un papelón exige muy poco esfuerzo, lo bonito y lo difícil es valorizar un personaje que en las cuartillas parecía insignificante, anodino...”⁶⁰¹.

El problema con el que se va a encontrar Josita es su encasillamiento, ya que suele representar papeles muy similares de chica desgraciada, tipo cenicienta. Este encasillamiento es debido al deseo que tiene la productora de obtener los mismos éxitos con el mínimo de riesgo; por ello utiliza el mismo ingrediente, que es la unión artística entre Rafael Durán y Josita Hernán, pues en su primera película obtuvieron juntos mucho éxito, tanto de público como de crítica. Claro que el resultado serán peliculitas de poca entidad artística. Saldrá un poco de ese encasillamiento con la película de Juan de Orduña, *Ella, él y sus millones* (1944), con la que logra una interpretación más cercana a la mujer que ella representa; pero, sobre todo, en su corta aunque eficiente intervención en la película de Arturo Ruiz Castillo *Las inquietudes de Shanti-Andía* (1946), en la que realiza una interpretación medida y justa y completamente fuera de los límites en los que se encontraba encasillada.

⁶⁰⁰ Hernán, Josita: “Un tema cinematográfico ¿belleza, arte?”. “Primer Plano”, 19-10-41.

⁶⁰¹ Martínez Ramón, Juan: “Mis películas y yo”. “Cámara”, n° 148; 1-3-49.

5. Relación con la productora.

Josita Hernán comienza la década con su intervención en *Muñequita* (1940), es su primera colaboración con el director que más trabajaría, nos referimos a Ramón Quadreny; éste la busca después del gran éxito obtenido con *La tonta del bote*. Es una producción para Levante Films S. L. Aún no ha sido reconocida por Cifesa como una estrella; será a partir de 1942 cuando Vicente Casanova inicie una política de estrellas muy distinta a la seguida durante los años treinta en la República. Ahora, en vez de contratar a actrices consagradas, busca su propio elenco de estrellas entre actrices desconocidas y sin apenas experiencia. De esta manera descubrió a Amparito Rivelles, Luchy Soto o Josita Hernán.

En Cifesa, alrededor de 1941, se establecen dos criterios. Por un lado la producción en lotes compuestos de dos películas, una de coste normal y otra de coste mínimo. Esto se hace buscando en el mismo periodo de producción y explotación de ambas películas conseguir al tiempo películas muy comerciales y rentables con otras que destaquen por su valor artístico principalmente. Por otro, el segundo criterio consiste en colaborar con grupos capitalistas independientes. Según las producciones, daban lugar a dos formas de colaboración:

1. Al término de la producción, la película queda como propiedad íntegra de Cifesa-Producción.
2. Al finalizar la colaboración en la producción, Cifesa-Producción será copropietaria, en porciones variables, con los grupos productores.

En otoño de 1943, Cifesa produjo tres coproducciones con Campa, *Una chica de opereta*, *La chica del gato* y *Mi enemigo y yo*, todas ellas de Ramón Quadreny, en las que interviene Josita Hernán. La productora es la que busca a la actriz, quien por aquel entonces no tiene representante y cuya mejor tarjeta de visita son sus trabajos anteriores. Cifesa la contrata como parte del talento que la empresa cinematográfica desea acaparar. Así será la política que siga Cifesa, contratando a técnicos como a artistas en exclusiva y anulando así la posible capacidad creativa de la competencia. Este modus operandi permite a las estrellas disfrutar de tranquilidad en cuanto a su estabilidad profesional, pero al mismo tiempo queda mermada su libertad creativa en función de la rentabilidad económica de los films. Posiblemente Josita Hernán buscará en el teatro esa libertad para elegir personajes que el cine le negaba. Será con la intervención de Juan de Orduña, al seleccionarla para una de sus comedias, cuando pueda

desentenderse un poco del personaje por el que su productora, Cifesa-Producción, la había contratado. Nos referimos a *Ella, él y sus millones* (1944).

6. Relación con otros actores.

Su primer contacto con actores consagrados es muy positivo, y ella nos cuenta el buen recuerdo que tiene de ello:

“...Conocí a Gardel, que me quería mucho y me llamaba la mocosita, y a Imperio Argentina, que estuvo muy cariñosa conmigo...”⁶⁰².

Pero la relación más destacada es la que inició con Rafael Durán en su gran éxito *La tonta del bote*, y que fue el comienzo de una de las “parejas ideales” de mayor éxito y popularidad de comienzos de la década de los años cuarenta. *La tonta del bote* supone el descubrimiento de una pareja que atrae por sí sola a un gran número de espectadores a las salas de cine. Siguiendo la estela de otra pareja -considerada ideal- de grandes actores como Amparito Rivelles y Alfredo Mayo, consolidaron su relación en los años sucesivos con tres películas más: *Muñequita* (1940), *El 13.000* (1941) y *Pimentilla* (1941), que supondrá el cénit de la relación. Unos años más tarde, en 1944, volverán a reunirse en la película de Orduña, *Ella, él y sus millones*; en esta obra representan otro tipo de personajes, la “cenicienta” ha madurado y la figura de Josita se crece en su nuevo papel.

En general, con el resto de las estrellas cinematográficas existía un buen ambiente de camaradería. En una entrevista manifestó que “eran como una gran familia en la que todo el mundo se conocía y, sobre todo, en donde el respeto mutuo era muy común entre los profesionales, no ya artísticos sino también técnicos”. Afirmo que su relación con los directores de fotografía, por ejemplo, siempre fue muy positiva ⁶⁰³.

⁶⁰² “Confesiones de Josita Hernán”. “Primer Plano”, 22-10-44.

⁶⁰³ Declaraciones recogidas de la entrevista realizada por Fernando Méndez-Leite en su programa “La noche del cine español” de TVE.

7. Relación director-estrella.

Cuando deseaba comenzar en el cine, se encontró con el impedimento de algunos directores de renombre, unos por un motivo, otros por otro, la consideraban intrascendente para el cine. Para ella, cuya vocación artística la consumía se dirigió hacia el teatro buscando una mejor aceptación.

“... Florián Rey, a quien conocí en París, cuando mi primera película, me aseguró que era demasiado joven, y Benito Perojo, el excelente director que actualmente triunfa en América, que nunca llegaría a ser estrella, por que mi perfil no era suficientemente bonito.. y entonces, como derivativo, decidí trabajar en el teatro y en el doblaje... y del doblaje salí para hacer La tonta del bote...”⁶⁰⁴.

Combinó su trabajo en el teatro con el de doblaje lo que le permitió entrar en el cine por una puerta, la de atrás, distinta a la que en un principio pensó ella:

“... empecé a trabajar en el cine haciendo doblajes ...así me conoció Gonzalo Delgrás...”⁶⁰⁵.

Pero ella entiende que la relación entre la actriz y el director en cine es fundamental, tanto para el éxito de la obra como para ambos profesionales. Es más, en el teatro el intérprete puede sobresalir dentro de una obra mediocre, pero en cine va más ligado el éxito o el fracaso de la obra con el intérprete, de ahí que pida una mayor responsabilidad a los profesionales de este medio:

“¿de sus interpretaciones cinematográficas? No creo que merezca la pena hablar de ellas. ¿tan mal se encuentra usted en ellas? Estoy creo yo, a la altura de los respectivos films. Eso es lo terrible del cine; en el teatro puede naufragar una obra y salvarse; aún triunfar, un determinado intérprete. En el cine esto no suele ocurrir casi nunca... la influencia del director es decisiva. Es cierto que él solo no puede hacer nada, porque siempre necesitará un argumento y unos intérpretes; pero con esos mismos elementos, cuántos resultados pueden conseguirse, todos distintos, según el director que dirija la película... en los triunfos que yo haya podido obtener en el cine, declaro que en un noventa por ciento se lo debo

⁶⁰⁴ “Confesiones de Josita Hernán”. “Primer Plano”, 22-10-44.

⁶⁰⁵ “Josita Hernán”. “Radiocinema”, n° 90; 30-6-43.

*a los respectivos directores. Pero también hago responsables a los directores, en la misma proporción de mis fracasos rotundos... un actor debe ser capaz de interpretarlo todo, porque la especialización supone siempre una limitación... ”*⁶⁰⁶.

Trabaja con directores como el francés Louis Gasnier, que la dirige en *Melodías de arrabal*, con un papelito anecdótico, reseñable tan solo por ser el primer encuentro con el mundo del espectáculo que tiene Josita. Será con Eusebio Fernández Ardavín con el que desempeñe una labor más profesional, aunque aún en un pequeño papel, en la película *La bien pagada* (1934).

Gonzalo Delgrás la recupera del mundo del doblaje para el cine. Es un director que de alguna manera abre y cierra su vida profesional en el séptimo arte, y que se extiende durante la década de los cuarenta hasta 1947. Comienza con *La tonta del bote*, donde desempeña un papel principal, el que le reportaría más premios y mucho éxito, y finaliza con la que sería su última película de la década *Un viaje de novios* (1947).

Ramón Quadreny será el artífice de su encasillamiento; tras el éxito de *La tonta del bote*, trabajará con Josita Hernán en seis películas, es el director con el que más trabaja, en todas ellas desempeña el mismo papel de joven desgraciada pero que el devenir de la vida permitirá que salga airosa tanto económica como sentimentalmente.

Trabaja con directores, que se alimentan de la situación creada por otros directores. Podríamos decir que son directores de paso, no aportarán nada nuevo a la carrera de Josita, con cada uno de ellos interviene en una sola película, de las que sobresale *Pimentilla*, de Juan López de Valcárcel, por el gran éxito alcanzado. Los otros directores de paso son: Richard Busch, autor de *Sarasate* (1941), Alejandro Ulloa de *La niña está loca* (1942) y Luis Lucia de *Un hombre de negocios* (1945), ésta -segunda película que dirige Lucia- era una clásica película de género, que no va a aportar nada nuevo con respecto a producciones anteriores.

Juan de Orduña será para Josita Hernán un nuevo descubridor, ya que le va a permitir desarrollar un nuevo tipo de papel, limitado a la alta comedia, pero muy distinto a los desempeñados con Quadreny. Orduña retoma del éxito de la tonta

⁶⁰⁶ Martínez Ramón, Juan: “*Mis películas y yo*”. “*Cámara*”, n° 148; 1-3-49.

del bote no el personaje como hace Quadreny en todas sus películas, sino la relación entre Durán y Hernán, ofreciéndole un papel de mayor entidad. Es en *Ella, él y sus millones*, la mejor comedia realizada por Orduña, donde se aprecian muy bien las grandes dotes interpretativas de Josita Hernán. Con la alta comedia, Orduña pretende acercarse al cine que se hace en Hollywood, alejándose de la realidad española del momento, pero que será muy bien acogida por el público.

Arturo Ruiz Castillo le ofrece un pequeño papel en su película *Las inquietudes de Shanti Andía*; será cuando la Josita Hernán que ha sido aclamada en el teatro se dé a conocer en el cine. Este director nos muestra de ella su vena más dramática, consiguiendo un personaje muy bien definido, con garra. Posiblemente sea con esta película con la que Josita Hernán sea aclamada por la crítica más exigente.

Muchos años más tarde, Tomás Aznar la recupera para el cine en *El libro del buen amor* (1975).

8. Relación con el público.

El público necesita de alguna manera estar en contacto con su *star* favorita por ello aprovecha la oportunidad brindada de poder cartearse con ella. En el caso de Josita, su popularidad es tan grande que se verá desbordada por el gran número de cartas recibidas:

*“... ¿recibes muchas cartas? ¡huy, un horror!, calculo unas treinta diarias...”*⁶⁰⁷.

Al público le interesa información concreta de ella, de sus inquietudes, deseos, sueños y ¿cómo no?, también de su físico; de ahí que se encuentren estos datos en las noticias sobre las estrellas de cine:

*“... Es la alegría personificada... rubia, de ojos verdes, mide un metro sesenta y pesa cuarenta y seis kilos...”*⁶⁰⁸.

El público se informa del estado de sus estrellas, quiere saber de ellas todo lo que les ocurre, tanto en lo profesional como en lo personal; hambriento de detalles, demanda noticias como esta:

⁶⁰⁷ “*Los artistas vistos por sus familiares*”. “Primer Plano”, n° 265; 11-11-45.

⁶⁰⁸ “*Ellas... Josita Hernán*”. “Radiocinema”; 30-8-41.

“Josita Hernán acaba de ser sometida a una intervención quirúrgica. Ha pasado en un sanatorio muchos días, hecha un paquetito de vendas, con la inquietud por el resultado de la operación, pero también con el bienestar del silencio en su entorno... ni en la cama del sanatorio dice, dejé que se abatiera mi optimismo ilusionado...”⁶⁰⁹.

9. Películas.

Su carrera profesional, que se extiende principalmente durante la década de los cuarenta, se inicia en los años treinta, periodo en el que interviene en tres películas: un pequeño papel en *Melodías de arrabal*, *La bien pagada* (1934) y en su película de mayor renombre, *La tonta del bote* (1939).

Su trabajo en los cuarenta abarca hasta 1947. En estos años interviene en trece películas: *Muñequita* (1940), *El 13.000* (1941), *Sarasate* (1941), *Pimentilla* (1941), *La niña está loca* (1942), *La chica del gato* (1943), *Una chica de opereta* (1943), *Mi enemigo y yo* (1943), *Ella, él y sus millones* (1944), *Ángela es así* (1944), *Un hombre de negocios* (1945), *Las inquietudes de Shanti Andía* (1946), *Un viaje de novios* (1947).

En la década que nos ocupa, Josita Hernán realiza dos tipos de trabajos, el primero en colaboración con Quadreny, y el segundo el que hace con el resto de directores. El primero, ocupando un mayor volumen, es el que guarda mayor similitud con la imagen que nos ha quedado de Josita.

En este primer bloque encontramos ejemplos como el de *Muñequita*, cuyo guión es de Quadreny, basado en el argumento de Rafael Pérez y Pérez: Una princesa de un pequeño país se verá obligada a casarse con un príncipe por razones de Estado. Es muy desgraciada por ello, aunque lo acepta. Intentará olvidarlo durante unas pequeñas vacaciones con una compañera de estudios. En una fiesta suntuosa en casa de su amiga conoce a un marino muy apuesto del que queda prendada, lo que provoca mayor dolor frente a su futuro compromiso matrimonial.

El personaje que representa Josita es un ser desgraciado. Socialmente tiene una buena posición, pero se encuentra sola frente a las vicisitudes; como en otras películas, es una chica huérfana y soñadora al desear algo que de entrada es un

⁶⁰⁹ “Dos minutos en la calle con Josita Hernán”. “Primer Plano”, n° 353; 20-7-47.

imposible por su condición. Como ocurre en *La chica del gato*, o en *Una chica de opereta*, es desgraciada -el motivo es en estos casos el económico- y soñadora al esperar un imposible. Un imposible que terminará siendo parte de su realidad.

Las mujeres que aparecen en este film son casadas o con el objetivo de casarse; el matrimonio es un fin deseado. La mujer trabajadora no se concibe como tal, tan solo aparece una, la institutriz, función o trabajo desempeñado tradicionalmente por mujeres. Paralelamente, las mujeres de la alta sociedad se distraen haciendo obras benéficas. Igualmente ocurría en *El 13.000* y *La chica del gato* en las que la caridad será la que permita al personaje de Josita salir de su situación.

El argumento, de una puerilidad que abruma, va dirigido a las jovencitas románticas y soñadoras. Josita, con su arte indiscutible, trata de salvar las situaciones forzadas, aunque pocas veces lo consigue. En todo momento Josita se muestra con gran dulzura, muy acorde con el personaje que interpreta, alegre y vital.

El diálogo es poco natural, muy forzado, llegando a ser denso y pesado. El sonido y la fotografía muy deficientes. Los planos se suceden de manera maquinal y sin gracia.

Este tipo de producciones se realizan con poco tiempo; en concreto *Muñequita* comienza el rodaje el 24 de junio de 1940 y terminará dos meses más tarde. Y con un presupuesto mínimo de 500.000 pesetas.

El argumento de *El 13.000* es también un conglomerado de circunstancias creadas por mano del azar: Una joven huérfana, que se ve obligada a vender lotería como único medio de vida, sueña con que algún día podrá bailar con un hombre guapo en una sala de fiestas de lujo. El azar hace que le toque la lotería y que el joven piloto que se estrella en su jardín sea aquel hombre guapo con el que soñaba.

En esta película, la mujer desde muy joven tiene un sólo sueño: su estabilidad, representada ésta en un marido que la quiera y que le proporcione una casa bonita y además la libre de trabajar fuera de ese hogar.

Es una película del mismo estilo al de las realizadas con Ramón Quadreny. Tiene en común con las demás ese halo de fragilidad, como si de un sueño se tratase toda ella. Son películas estructuradas en dos partes bien diferenciadas: la primera, en la que Josita es pobre, desgraciada y sola en la vida -toda esta parte se

desarrolla como en un sueño lejano- y la segunda, en la que Josita consigue realizar sus sueños, tiene como un aire de realidad. La interpretación de Josita cambia mucho de una fase a otra, tanto como si fueran dos películas distintas en una. Podríamos compararlo con la madurez del personaje, en su primera etapa es una niña indefensa, por estar sola o mal acompañada. En la segunda etapa, en la que ya es rica o tiene alguien que la quiera, es más mujer, más madura, su comportamiento y su manera de hablar es completamente distinto. Ha pasado a ser de la noche a la mañana una mujer. Estos mismos comentarios se pueden aplicar igualmente a *La chica del gato*, cuyo argumento y diálogo son de Carlos Arniches y serán adaptados por A. Campa y R. Quadreny: Una joven huérfana y pobre es recogida de la calle por una familia acomodada, trabajará como asistente en la casa, aunque desde el primer momento es una buena amiga de la señorita de la casa. Josita también conocerá el amor de manos del mayordomo de dicha casa.

Son dos películas en una, comienza con un tono costumbrista y se desvía a la comedia banal. Josita es un personaje que tiene que salir de la miseria rápidamente por temor a ser prostituida u obligada a robar. El azar le ayudará y, debido a la caridad de otra mujer, cambia radicalmente su vida.

Se vuelve a repetir el hecho de encontrar dos películas en una. No sólo ya por lo que se narra sino por cómo se narra. En la primera parte hay secuencias duras, de verdadera crueldad ante los más indefensos, mientras que la segunda está más cerca del sainete con diálogos chispeantes y graciosos. Josita por lo tanto interpreta dos personajes en uno, por un lado cuando vive en la miseria, por otro cuando sirve en la casa acomodada. No es verosímil que se transforme tanto una chica de la calle y en tan poco tiempo, hasta el extremo de que en su nuevo hogar se mueva como pez en el agua. Aunque para la historia de la película parece poco importante este hecho.

Josita interpreta en la primera parte un poco exagerada, afectada; en la segunda, en cambio, resulta muy ocurrente, muy atractiva y verosímil en su nuevo papel.

Las mujeres que aparecen en este film son independientes económicamente, sin embargo necesitan un hombre que les administre. La mujer trabajadora pertenece a una condición más humilde y se dedica a servir como asistente, cocinera, etc. Todas ellas, tanto las de una clase social como otra aspiran a casarse, a pertenecer y depender de un hombre.

Esta producción, que se realiza tres años más tarde que *Muñequita*, se encuentra limitada por las mismas condiciones, tanto el tipo de argumento, personajes como la cantidad económica y tiempo de rodaje. *La chica del gato* tiene un coste de producción de 800.000 pesetas. Su rodaje se inicia el 5 agosto y terminará el 31 de agosto de 1943.

También de 1943 es *Una chica de opereta*, que se rige por las mismas pautas, destacar de ella que, como en otras ocasiones, Josita está muy bien; además, lo más reseñable es una buena música de Azagra.

El segundo tipo de trabajo que hace Josita, como ya hemos dicho, es el realizado con otros directores, lo más destacable es su colaboración con Juan de Orduña y con Arturo Ruiz Castillo.

Ella, él y sus millones, el argumento es de Honorio Maura, será adaptado por Tamayo y Echegaray. Supone para Josita enfrentarse a un tipo de historia y personajes totalmente nuevos, de los que ella sabrá sacarle buen partido: El director de un banco, millonario, desea entrar en el mundo aristocrático y para ello está dispuesto a pagar diez millones. Paralelamente hay una familia aristócrata con graves problemas económicos y una de las hijas, enterada del asunto, está dispuesta a aceptar el trato. Comedia, divertida y con buen ritmo. Con unos diálogos destacables y con un buen repertorio de secundarios.

Josita representa a una niña mona que se enamora nada más ver a su conquista económica, pero acostumbrada a obtener todo lo que desea, quiere conseguir de él también su amor, para lo que urde un plan.

La mujer de la sociedad que se nos muestra es una mujer moderna, desde la madre de la familia que acepta la vida de sus hijos, hasta las tres hijas, siempre en busca de nuevas diversiones y practicando deportes muy de élite, como montar a caballo. Aunque todas ellas son futuras esposas y futuras madres.

En este tipo de películas, cambian completamente las condiciones de rodaje. Sólo ha pasado un año desde que se hizo *La chica del gato* y ahora el presupuesto es de 1.700.000 pesetas. El rodaje comenzó el 16 de mayo de 1944 y terminó el 22 de julio del mismo año.

En *Las inquietudes de Shanti Andía* Shanti es el personaje de más fuerza: es la historia de un marino y de su familia. Tema y personaje masculino por excelencia.

Las mujeres que aparecen son todas hijas, madres o mujeres de marineros que deben esperar siempre la llegada del hombre de la casa. Mujeres que o bien están casadas o tienden a casarse. Trabajadoras exclusivamente de la casa, dependen para todo del hombre.

Es una película muy densa, en momentos el guión pierde la estructura a la que estaba amarrada, resultando difícil para el espectador seguir la trama. Por otro lado es una película cuidada en detalles como la iluminación -en momentos oscurantista-, en el vestuario y los peinados, muy acordes con la época que representan.

El papel que desempeña Josita Hernán es muy breve pero al tiempo misterioso y sugerente. Josita resalta especialmente por su belleza salvaje.

10. Valoración de la crítica.

La crítica en general valora positivamente su trabajo atribuyendo en gran medida a la poca calidad de las películas en las que interviene el que la actriz no sobresalga más. Se mira con esperanza la posibilidad de que al trabajar con una nueva productora sus papeles sean distintos a los que hasta ahora hizo propios, en los que pudiéramos ver otra Josita:

“... mujer de fina sensibilidad artística, halla su mejor diversión en la práctica de las bellas artes, que son un dulce recreo espiritual... Josita es un afán constante de matización, sus interpretaciones tienen, todas ellas, el poso inmenso de su profunda observación. Lástima fue que en algunas de sus primeras interpretaciones no hubiera más mérito que el esfuerzo personal de la intérprete. Esto no ha ocurrido en sus tres recientes interpretaciones, primeras que ha producido con ella en calidad de “estrella” el señor Campa para Cifesa Producción...”⁶¹⁰.

Pasada la popularidad de Josita, por la falta de oportunidad en otro tipo de películas, la crítica recuerda sus interpretaciones y se lamenta de que una actriz de su calibre no haya sido aprovechada:

“Hace unos cuantos años, Josita Hernán era una de las actrices predilectas de nuestro público; hoy en cambio, es una de las más

⁶¹⁰ “Josita Hernán y sus vacaciones de invierno”. “Barcelona Teatral”, nº 160; 9-3-44.

olvidadas, porque su nombre rara vez aparece en las carteleras de estrenos... Josita Hernán, apartada de nuestra pantalla por recorrer hasta el fin el equivocado camino de sus primeras actuaciones es, no obstante, casi una incógnita del cine patrio. No se le han dado ocasiones de demostrar la valía de su genio artístico, agotado en interpretaciones sin interés... désele a Josita un papel lleno de vida... opuesto por completo a los que ha realizado hasta ahora, y si fracasa en él, quede para siempre alejada de las labores cinematográficas, pero si triunfa, congratulémonos... hace falta un director valiente que nos descubra de nuevo a Josita Hernán... otra poderosa razón... es su escasa fotogenia... ”⁶¹¹.

“Primer Plano” se hace eco de los premios que recibe Josita, que en su mayor parte fueron concedidos en su primera etapa como actriz:

“... recientemente le ha sido concedido el Premio Nacional de Interpretación Cinematográfica, y en estos días se dispone a empezar el rodaje de Pimentilla.”⁶¹².

Los premios más destacados que recibió a lo largo de su carrera son: En 1939, premio “Primer Plano” por *La tonta del bote*. Premio “Radiocinema” por *La tonta del bote*. Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo por *La tonta del bote*. En 1969, Medalla de oro del Círculo de Bellas Artes.

⁶¹¹ “Josita Hernán ausente de nuestro cine”. “Cámara”, nº 136; 1-9-48.

⁶¹² “Ellas... Josita Hernán”. “Radiocinema”, 30-8-41.

Capítulo XIV. AURORA BAUTISTA.

1. Biografía.

Aurora Bautista Zumel nació en Villanueva de los Infantes (Valladolid) el 15 de octubre de 1925. Se traslada con su familia a Madrid, donde comienza el bachillerato en el Instituto Escuela. Con el inicio de la Guerra Civil marcha con toda su familia a Murcia. Terminada la guerra se establecen en Barcelona por negocios familiares, donde Aurora retoma el bachillerato. Es una joven que siente inclinación por la literatura y lee todo cuanto cae en sus manos, especialmente del siglo de oro español. Termina el bachillerato en 1945, pero continúa estudiando ya que, para perfeccionar sus conocimientos de literatura, se había matriculado en el Instituto de Teatro de Barcelona, donde aprende declamación con Marta Grau. En el seno de dicha entidad se inicia como actriz, debutando profesionalmente en 1944 en la Compañía de Lola Membrives, con “La malquerida”.

Después de trabajar en diversas obras es contratada por Cayetano Luca de Tena, director del Teatro Español, y así logra debutar en Madrid, representando “El sueño de una noche de verano”. Es en el Teatro Español donde resulta reconocida como Juana la Loca y de aquí pasa al cine donde consigue un gran éxito con su primera película *Locura de amor* (1948). A partir de este momento la imagen de Aurora llega con profusión, a lo largo de todo el mundo hispano. Durante unos años Aurora es la actriz mimada del cine español, donde sólo ella consigue beneficiosos contratos. Desde entonces, Aurora Bautista logra mantener un primer puesto en el competitivo mundo de la escena y el cine. Trabajará tanto en cine como en teatro, siempre buscando elegir los papeles más apropiados a sus condiciones artísticas.

Su trabajo en cine se extiende hasta finales de los años ochenta en una colaboración para José Luis Cuerda en la película *Amanece, que no es poco* (1988).

2. Personalidad de la actriz.

Mujer sencilla y hogareña, Aurora Bautista señala su manera de vestir como muestra de su manera de entender la vida. En esa época en la que salir a la calle sin sombrero estaba mal visto, ella presume de tenerlos -su economía se lo permite- pero no usarlos, por considerar que son signo de extravagancia. Por contra, su idolatría hacia sí misma resulta definida e íntima con su propio retrato, que queda resguardado dentro de su hogar.

*“... de gran sencillez en el vestir tiene siete sombreros y jamás se pone ninguno. Su peinado, nos confiesa, consiste en despeinarse cuidadosamente... en su casa tiene un cuadro de sí misma tan grande que para verlo habría que salirse de la habitación...”*⁶¹³.

De vistas a fuera, a Aurora le gusta que la comparen con las chicas de clase media como lo que ella es: *“... y a ella le gusta el deporte, la cocina, la vida sencilla... es una mezcla de Ingrid Bergman, Greer Garson y Katherine Hepburn...”*⁶¹⁴.

Aurora Bautista se incorpora al mundo cinematográfico español cuando ya hay muchas estrellas que brillan, que llevan brillando desde el comienzo de la década, pero ninguna será tan fulgurante como Aurora. Con una sola película se sitúa a la cabeza: es en ese momento la estrella más popular, arrasando en taquillas y siendo la más premiada entre sus coetáneas, circunstancia que le lleva a ser reclamada por todos los productores.

El personaje que encarna Aurora Bautista en *Locura de amor* (1948) resulta ser un papel de mujer fuerte, símbolo de la Patria que está en peligro. Intrigas palaciegas acechan su estabilidad y en su mano está el deshacerlas. Este papel de hembra ávida lo representará en otras películas del mismo carácter histórico durante la década de los cincuenta.

Aurora tiene sus preferencias en cuanto a los personajes a interpretar en el cine; con respecto a la reina Juana de Castilla, se muestra orgullosa al haber conseguido un papel tan anhelado, sobre todo, cuando no todos apoyaban sus modos de interpretación.

⁶¹³ “Declaraciones de Aurora Bautista”. “Primer Plano”, nº 446; 1-5-49.

⁶¹⁴ Gómez Tello: “*Quien es quien en la pantalla nacional*”. “Primer Plano”, nº 458; 24-7-49.

“...Aurora Bautista, la primera actriz del cine español, consagrada de la noche a la mañana, en una única salida al plató, con la película *Locura de amor*. ¿Satisfecha de su éxito? Mucho, era un papel, el de Doña Juana la loca, que siempre había soñado con representar. Iba en mi temperamento. Y mire usted por donde surge un día la oportunidad anhelada. Juan de Orduña me brinda la ocasión(desoyendo, tanto él como yo, el pesimismo, respecto al resultado de mi interpretación, por parte de ciertas personas), y terminó la película con un éxito insospechado...”⁶¹⁵.

Aún y con todo, ella se siente más cerca de la sencillez de las muchachas sin dobleces, papeles que Aurora relaciona con la actriz sueca Ingrid Bergman.

“... el papel de *Locura de amor* me gusta... pero y sé que no está de acuerdo con mi estilo... mi ideal... todos los que interpreta Ingrid Bergman... como cualquier muchacha de nuestro tiempo, sencilla y natural...”⁶¹⁶.

El reflejo del *star-system* americano se encuentra en la política que desea llevar a cabo la productora Cifesa en España; aquél es principalmente femenino y en España también, salvando las excepciones, por ejemplo, de Jorge Mistral. Los grandes triunfos, sin duda, llegaron siempre por el lado de las estrellas femeninas, que eran consideradas como un capital invertido al que no siempre se le podía sacar todo el rendimiento. En Cifesa están las más relevantes y las mejor pagadas: Amparito Rivelles -estrella más que representativa de esta época- vuelve en 1948 a Cifesa después de pasar unos años en Suevia Films. Ana Mariscal -cuyo caché rondaba las 80.000 pesetas por film-, o Aurora Bautista -que cobrará 40.000 pesetas por *Locura de amor*, pero que mejorará sustancialmente su siguiente contrato por tres años, a tres películas por año, y 500.000 pesetas por cada film-. Tras la firma del nuevo contrato con Cifesa, al ser interrogada sobre el sueldo que percibirá Aurora, responde:

⁶¹⁵ “La palabra y el lápiz”. “Primer Plano”, nº 453; 19-6-49.

⁶¹⁶ “Con Aurora Bautista después del estreno de *Locura de amor*”. “Cámara”, nº 141; 15-11-48.

“...¿A cuánto asciende la suma anual? No lo sé exactamente, pero yo calculo que vendré a ganar en este año muy cerca de un millón de pesetas...”⁶¹⁷.

Estableciendo una comparación con una obrera del calzado, por ejemplo, podremos entender mejor el nivel económico en el que se desenvuelve esta estrella cinematográfica. Una obrera gana 6,79 por jornal, por lo que necesitará trabajar algo más de cuatrocientos años para reunir aquella cantidad.

3. Inicios de su carrera.

Uno de sus profesores del Instituto, Díaz-Plaja, la anima a que se matricule en declamación y oriente su vida hacia la escena. Aurora se deja aconsejar y toma con mucho interés sus clases de declamación, tanto es así que, Marta Grau, por entonces una de sus profesoras, le escribe en una cartulina: “A Aurora, en plena certeza de que llegará a ser una primerísima actriz española”⁶¹⁸.

Durante los últimos cursos en el Instituto de Teatro de Barcelona, Aurora hace sus primeras apariciones en público, aunque aún como aficionada, en la compañía de Lola Membrives, con “La malquerida”, y en la de D. Enrique Borrás con “El alcalde de Zalamea”.

Medea será su revelación, su triunfo definitivo. Testigo de su éxito es Cayetano Luca de Tena que, por aquel entonces, era el director del teatro Español y le ofrece la oportunidad de trabajar en “El sueño de una noche de verano”, de Shakespeare. Ella acepta y vuelve a Madrid siendo de entrada la primera figura de primera dama joven. Tras esta primera obra en Madrid vienen muchas más – “María Tudor”, “La conspiración de Fiesco”, “Ricardo III”, “El sí de las niñas”, “El águila de dos cabezas”- con las que reafirma sus excepcionales dotes de actriz y la convierten en muy poco tiempo en una de las figuras más firmes y cotizadas de nuestro teatro.

Uno de sus primeros contactos con el cine es la participación, mientras estaba trabajando en sus representaciones del Teatro Español, en unas pruebas para la película *Fuenteovejuna*. Hechas las pruebas, la opinión del director resulta

⁶¹⁷ “Aurora Bautista firma su contrato con Cifesa”. “Cámara”, nº 143; 15-12-48.

⁶¹⁸ Campos Tejón, Pedro-Luis: *Aurora Bautista*. Madrid: (S.L.: s.n.), Imp. Prensa Gráfica, 1958.

poco premonitoria: “Tú no podrás nunca hacer cine”. Escasamente un mes después, volverá a ser reclamada por un director para hacer unas pruebas.

“... Orduña... necesitaba una actriz sumamente inteligente temperamental y sensible, en resumen una gran actriz. De su elección dependía en gran parte el éxito de la película... fue Cayetano Luca de Tena quien le dio la solución. - ¿Se te ha ocurrido pensar en Aurora Bautista?- le dijo... Juan de Orduña la había visto actuar una vez, una sola vez, en el escenario del Teatro Español durante la representación de La conjuración de Fiesco, y Aurora Bautista le había impresionado muy gratamente; pero ya no se acordaba de ella... ahora al hablarle Luca de Tena, le pareció que la idea había iluminado de repente su cerebro. Se habló con la interesada, se llegó a un acuerdo y se hizo la primera prueba de aptitud cinematográfica. La escena que se le impuso a Aurora fue la de la Locura de Doña Juana... estuvo magnífica, genial- ha dicho Juan de Orduña-”⁶¹⁹.

Estando la profesión artística muy alejada de la tradición familiar de Aurora Bautista, resulta en principio muy difícil tomar en serio las inquietudes de su hija, pero al final, llegado el momento, aceptan de buen grado la vocación de ésta.

“... los padres de Aurora son industriales. No hay ningún miembro de la familia que sea o haya sido alguna vez actor, y por eso ellos hubiesen preferido que la hija tuviese otras acciones distintas...”⁶²⁰.

Un hecho fundamental en la carrera de Aurora Bautista se da desde sus inicios y para el mejor lanzamiento al estrellato de ésta: Es el de la rápida popularidad que obtiene nada más pisar un plató. Es el trampolín que muchas estrellas desean y que sólo consiguen a base de muchas horas de trabajo. Aurora Bautista, con su primera aparición en pantalla, bate todos los records de taquilla del cine español hasta ese momento.

“No se conoce en nuestro cine un triunfo tan fulminante y definitivo como el de Aurora Bautista. Con una sola película... escala plenamente la cima

⁶¹⁹ “D^a Juana la Loca ha sido encontrada”. “Cámara”, nº 120; 1-1-48.

⁶²⁰ Idem.

*de la máxima popularidad. Ciertamente es que Aurora tiene una sólida y profunda preparación teatral; pero el séptimo arte impone su técnica y sus características propias y distintas...*⁶²¹.

*“Durante las dos semanas que van del 3 al 16 de enero se ha proyectado en un cine de reestreno, el Pelayo, la película Locura de Amor. Este caso es insólito en nuestra ciudad, teniendo en cuenta la nacionalidad de la película... la noche del día 12, Aurora Bautista asistió a la proyección de su película y recibió el sentido, emocionado homenaje de un público que sabe apreciar las películas españolas dignas...”*⁶²²

4. El teatro como escuela.

Aurora Bautista habla dos idiomas aparte de su lengua materna, el español; puede acreditar su nivel de estudios medios; su formación se complementa con los estudios de teatro al que ella da una enorme importancia. Todos los conocimientos teatrales que le enseñaron en las aulas fueron muy útiles a la hora de comenzar en las tablas donde se curte realmente la verdadera actriz que Aurora siempre deseó ser.

*“...Soy bachiller y hablo francés e inglés...mi familia me consintió dedicarme a la dramática, y en Barcelona logré ingresar en el Instituto del teatro, y luego en el teatro del arte... pasé al Español de Madrid, mi ilusión más acariciada...”*⁶²³.

La interpretación como base de una obra artística, tanto teatral como cinematográfica es donde el actor tiene mucho que decir. Del actor dependerá la mayor parte del interés de la obra. Aurora es fiel a esta teoría, entendiendo que una obra artística viene orientada, encauzada por la interpretación concreta de un actor, imponiéndole su huella.

“... como artista cree que la interpretación es lo más importante. Y condensa su punto de vista de lo que debe ser una artista de cine citándome a la Magnani. No está de acuerdo con el estatismo del rostro,

⁶²¹ “La figura del día, Aurora Bautista”. “Radiocinema”, nº 153; diciembre 1948.

⁶²² “Aurora Bautista, recibe el cálido homenaje del público de Barcelona”. “Cámara”, nº 146; 1-2-49.

⁶²³ “La figura del día, Aurora Bautista”. “Radiocinema”, nº 153; diciembre 1948.

hay que expresar la vida, si preciso fuera, con estridente acento y ademán...”⁶²⁴.

A Aurora, siempre que le preguntan sobre si prefiere el cine o teatro, opina que éste último. Hay muchos motivos, por la relación con el público, el contacto con las tablas, etc.: “... *creo que el teatro me gusta más. En la escena puedo sentir más satisfacción espiritual que aquí en el plató...*”⁶²⁵.

Ella prefiere teatro, pero tiene muy presente las diferencias que tienen los dos medios, las que más afectan al intérprete, como por ejemplo:

a) La interpretación con pausas, es decir, la concentración interrumpida que sufre el actor en el cine por el modo de trabajar:

*“... El cine es un trabajo difícil. En el escenario, la inspiración, la adecuación de tipos y situaciones van seguidas; en el plató, demasiado cortadas...”*⁶²⁶.

b) Los movimientos en el teatro -enfrentamiento de actores-, mientras que en cine la interpretación es con marca. El contacto con el público que se da en el teatro se basa en la dialéctica vibracional actor-público, mientras que en el cine el público no existe.

*“... en el teatro, la actriz puede moverse con mayor soltura. En el cine todo es meticulosidad, rigidez, sin embargo, la popularidad se alcanza mucho más rápidamente. En el teatro, el actor está en contacto con el público que llena el local. En el cine, el actor está en contacto con toda España...”*⁶²⁷.

La alternancia de cine y teatro puede ser posible en el caso de Aurora, se siente capacitada para desenvolverse en las dos artes, aunque ella prefiere trabajar en el teatro.

“Iniciada artísticamente en el teatro, asegura Aurora Bautista que no obstante su incursión en el cine, piensa seguir representando comedias y

⁶²⁴ “Rostros de nuestra pantalla”. “Imágenes”, n° 44; febrero 1949.

⁶²⁵ “D^a Juana la Loca ha sido encontrada”. “Cámara”, n° 120; 1-1-48.

⁶²⁶ “La figura del día, Aurora Bautista”. “Radiocinema”, n° 153; diciembre 1948.

⁶²⁷ “La palabra y el lápiz”. “Primer Plano”, n° 453; 19-6-49.

dramas. *Le gusta más el contacto directo con el público que el trabajo en los estudios. Dice: la popularidad que el cine puede proporcionar es muy extensa, mucho más que la del teatro. ¿Puede decidirla ese halago de la popularidad que otorga el cine a interpretar más películas? No, por eso no, voy a tomar parte en otros films, porque los contratos son ventajosos. Pero como le he dicho, pienso reanudar mis actividades teatrales, a las que siempre me he dedicado con el máximo entusiasmo*”⁶²⁸.

Cuando una actriz destaca sobremanera gracias a un personaje, es muy posible que éste devore a la actriz que le dio vida, hasta el extremo de que esa fagocitosis suponga la transformación de Aurora Bautista en Juana de Castilla, la reina loca de amor.

*“... Aurora ha acabado por ser un poco la víctima de su personaje. Todos los fans se imaginan que Aurorita es como Doña Juana, cuando la verdad, es que ella es pimpante, alegre y optimista...”*⁶²⁹.

Aurora no caerá en el encasillamiento, a lo largo de su carrera busca con mucho cuidado los papeles a representar; pero sí es cierto que protagoniza, tras el éxito de *Locura de amor*, otras dos obras en las que destaca la fuerte personalidad del papel femenino, el de Aurora: nos referimos a *Pequeñeces* (1950) y *Agustina de Aragón* (1950), dirigidas ambas por Juan de Orduña, siguiendo el estilo de *Locura de amor*. Y también es cierto que si no se puede hablar de encasillamiento, sí de un estilo de interpretar más propio del romanticismo -visión desorbitada y externa de los personajes- de finales del siglo XIX, que Aurora Bautista hace muy suyo frente a las tendencias interpretativas que comenzaron su andadura a principios de siglo de la mano de Stanislavsky.

5. Relación con la productora.

Cifesa es la primera y única productora con la que entra en contacto Aurora Bautista en la década de los cuarenta, debido a que su carrera cinematográfica se inicia a final de la década, en 1948; por tanto, nuestro objetivo de estudio en esta actriz quedará limitado a una película -*Locura de amor*-, un

⁶²⁸ “*Dos minutos en la calle con Aurora Bautista*”. “Primer Plano”, nº 433; 30-1-49.

⁶²⁹ Gómez Tello: “*Quien es quien en la pantalla nacional*”. “Primer Plano”, nº 458; 24-7-49.

director -Juan de Orduña- y una productora -Cifesa-. Esta última entre 1946-47 decide orientar sus intereses por otro camino, ya que la política anterior no había dado los resultados esperados. Por ello, Vicente Casanova decide suprimir la producción en serie que daba lugar a muchas películas a las que les faltaba el empaque de las grandes películas estadounidenses -al término de la 2ª Guerra Mundial se traen producciones muy competitivas-. Y siguiendo el modelo de Hollywood, Casanova apuesta por la superproducción -pocos films de altos presupuestos y de calidad-. Así se inicia la etapa llamada de los “grupistas”, caracterizada por la financiación mixta de los films -Cifesa ponía la infraestructura y casi nada más-. *La princesa de los Ursinos* (1947) es el primer proyecto que sigue esta nueva línea y la segunda es el de *Locura de amor*. Fue Juan de Orduña quien tuvo mayor interés en que este proyecto saliera adelante y Cifesa le apoya con la creación de grandiosos decorados y un reparto de primera categoría. Para el papel de Juana la Loca se hacen pruebas de selección y existirá una gran expectación sobre quién será la elegida. La sorpresa será grande cuando es elegida una desconocida dentro del mundo del cine, aunque en teatro ha sido muy aplaudida. Por esta primera película recibe de Cifesa 40.000 pesetas. Pero tras el éxito de la película en todas las pantallas, nacionales y extranjeras la contratará en exclusiva.

*“... Cifesa la ha contratado en exclusiva, ¿quiere referirse a Cifesa?... estoy segura de que es la única que comprenderá mi trabajo, de que me ayudará, de que seleccionará lo que vaya bien a mi temperamento...”*⁶³⁰.

Cifesa ve en Aurora Bautista la inversión que necesita la empresa para poder salir de la crisis en la que había caído con su anterior política. Aunque seguirá cometiendo el mismo error y es el de trabajar por encima de sus posibilidades, ofreciendo sueldos que podríamos llamar ficticios en una industria en que las altas inversiones nunca garantizan altos rendimientos. Cifesa firmará un contrato muy ventajoso al servicio de su estrella más fulgurante.

“... ha sido un contrato muy laborioso. Hemos tardado más de dos meses en acordar las cláusulas y demás condiciones.. al fin he firmado por un año prorrogable para realizar tres películas... por las cuales percibiré

⁶³⁰ “La figura del día, Aurora Bautista”. “Radiocinema”, nº 153; diciembre 1948.

doscientas mil pesetas en cada una de ellas, además de unas dietas diarias elevadísimas durante el tiempo que permanezca sin rodar... todo ello exento casi por completo de impuestos... pero además del provecho económico... yo estoy en completa libertad de elegir argumento, guión, director y sugerir la elección de los intérpretes en las películas que yo ruede. Además puedo hacer otra película con una productora distinta a Cifesa... he visto en la productora... un deseo de cuidar a una actriz en que ellos han encontrado unas buenas dotes interpretativas... ”⁶³¹.

En estas condiciones la actriz tiene todas las condiciones a su favor, hasta el extremo de tener plena libertad para elegir papeles e incluso intervenir en el guión. Satisfecha confiesa: “... *me gustan los contratos cortos y buenos, tener libertad de acción es mi mayor deseo...* ”⁶³².

6. Relación con otros actores.

Aurora Bautista entra en el mundo cinematográfico al final de una década; ella representa el cine que comienza a agonizar a partir de su mismo cenit pues, la mayoría de las estrellas que han dominado la pantalla en estos años cuarenta pierden presencia en los cincuenta, quedando relegadas a papeles secundarios u obligadas a abandonar el cine en favor del teatro. Aurora es la última en incorporarse y la primera que recoge la antorcha para estrenar la década de los cincuenta. Es decir, que no llega a desencadenarse en ningún momento un enfrentamiento profesional con otra estrella dado que no existe competitividad, pues el estatus de Aurora está muy por encima de las representantes de los cuarenta, y aún más de las que están por llegar en los cincuenta.

Profesionalmente siempre existe una competencia, más o menos alta, pero la colaboración positiva entre unos actores y otros en beneficio de la película es algo que comparten los actores de estos años. En general, todos los actores de ellos años hablan de que formaban parte de una gran familia, bien avenida.

⁶³¹ “Aurora Bautista, firma su contrato con Cifesa”. “Cámara”, nº 143; 15-12-48.

⁶³² “Declaraciones de Aurora Bautista”. “Primer Plano”, nº 446; 1-5-49.

7. Relación director-estrella.

Tanto Orduña como Aurora se entendían muy bien, ellos fueron los causantes del espectacular éxito de la película, *Locura de amor*. La interpretación de Aurora Bautista y la puesta en escena de Juan de Orduña dieron lugar a un melodrama histórico con el que el público vive con emoción la trama de una obra por la que en principio nadie apostaba. Aurora, a posteriori de haber rodado la película, habla de su relación con el director, Juan de Orduña.

*“Después del rotundo éxito obtenido por Aurora Bautista en Locura de amor he pasado un rato con ella... hay algunas escenas que ahora las haría diferentes si volviera a rodarlas. Por ejemplo: esa en que aparezco, al principio de la película, de anciana. Si tuviese libertad para hacerla a mi manera, claro está, porque hay que respetar también las indicaciones y el gusto del director del film...”*⁶³³.

Orduña destaca dirigiendo a mujeres, pero será Aurora Bautista la que puede acoplarse mejor en sus modos de trabajo, y así, su colaboración no se remite sólo a esta película, sino que durante los cincuenta forman un verdadero equipo, obteniendo también éxito de público y crítica con *Agustina de Aragón* (1950).

8. Relación con el público.

Aurora Bautista fue una de las estrellas más queridas por su público, que era muy numeroso y variopinto. Recibía de continuo cartas de todo el país y muchas provenientes de Hispanoamérica. Sus *fans* eran muy fieles, siguiéndola a lo largo de toda su carrera. Y de esta manera, aunque ha tenido otros muchos éxitos tanto en cine como en teatro, su interpretación en *Locura de amor*, aclamada por doquier -aunque rechazada por otros muchos- ha llegado a alcanzar un carácter mitológico.

9. Películas.

El presupuesto necesario para el rodaje de *Locura de amor* ascendió a 4.000.000 de pesetas. Basada en un drama histórico en cinco actos de Manuel

⁶³³ “Con Aurora Bautista después del estreno de *Locura de amor*”. “Cámara”, nº 141; 15-11-48.

Tamayo y Baus, el guión y los diálogos corren a cargo de Manuel Tamayo, Alfredo Echegaray, José María Pemán, Carlos Blanco y Juan de Orduña, y la dirección es de Juan de Orduña.

Al morir la Reina Católica de España, hereda el trono su hija Juana que, por entonces, se encuentra en la corte de Flandes. Vuelve a España con su marido, pero las intrigas del consejero de Felipe el Hermoso, sumado a los crecientes celos de la Reina Juana, hacen que ésta vaya perdiendo la razón poco a poco. Entre medias se mezclan enfrentamientos palaciegos -entre los que están de parte de la Reina y los que están de parte del Rey-.

El personaje principal es el de Juana la Loca, mujer de carácter; pero el amor ciego hacia un hombre -su marido- la pierde arrastrándola hacia un final trágico.

En el film se deja muy clara la existencia de dos tipos de mujeres, las católicas y las musulmanas; su condición religiosa encauza la vida de cada una hacia un destino que parece haber sido ya escrito. Estos dos tipos de mujeres vienen representados por Juana de Castilla -Aurora Bautista - y la hija de un rey musulmán -Sara Montiel-. Siendo las dos princesas, es su religión la que dicta sus conductas; por un lado la musulmana -vengativa y rencorosa hasta el final-, por el otro la católica -casi santa y perfecta enamorada-. La virtuosa está casada, la musulmana aspira a un amor que no merece. Son mujeres fuertes de carácter, aunque el amor de los hombres será su perdición en ambos casos.

Aurora consigue crecerse con este papel, si bien es verdad que la actriz hace una actuación exagerada -quizás sea la actuación indicada para ese personaje- y posiblemente esos desmanes es lo que la hagan más atractiva.

No es ya la interpretación, sino los diálogos nada cinematográficos los que obligan a la actriz a dejar a un lado la naturalidad y ponerse al servicio de un discurso difícil de seguir, hasta el extremo de aburrir al que escucha. Es gracias a Juan de Orduña que cada secuencia se resuelve con precisión manteniendo la emoción de la trama. Trama que nos narra dos conflictos, el político y el amoroso, siguiendo la misma línea iniciada con *La princesa de los Ursinos*, pero consiguiendo lo que ésta última no obtuvo, un gran éxito, razón por la que el género cinematográfico tomaría altos vuelos extendiéndose su apogeo con la creación, en la siguiente década, de otros films más.

Hay que resaltar la fotografía de *Locura de amor*, a cargo de José Fernández Aguayo, quien supo destacar los fastuosos decorados que se construyeron en beneficio de esta película.

10. Valoración de la crítica.

La crítica la aplaude por su trabajo en *Locura de amor*, tanto en España como en toda Hispanoamérica, donde también triunfa -Primer Premio de Interpretación Cinematográfica en los dos Certámenes Hispanoamericanos celebrados-. Tras su estreno recibe el premio del Sindicato Nacional del Espectáculo, el del C.E.C. y los premios de las revistas especializadas en cinematografía “Triunfo” y “Primer Plano” a la mejor actriz cinematográfica.

Ha recibido a lo largo de su vida otros muchos premios que la acreditan como una actriz mimada por la crítica; premios como: Medalla de plata de la ciudad de Zaragoza; medalla de oro del Círculo de Bellas Artes, primer premio nacional de interpretación -dos años-, etc.

Aunque también es verdad que, por ser la estrella más premiada y que ha quedado como representativa de una época, de un tipo de cine, ha sido también la más denostada por la crítica joven que aparece a mediados de los cincuenta. Estos críticos no perdonan a Aurora Bautista sus aspavientos a la hora de interpretar. También cineastas adscritos al neorrealismo la parodian en sus películas, como es el caso de Berlanga y Bardem en su película *Esa pareja feliz* (1951).

Capítulo XV. OTRAS ACTRICES DE LOS CUARENTA.

A lo largo de los años cuenta, tal y como se apuntó en el primer capítulo, son numerosas las actrices que intervienen en el cine español. Con desigual participación y protagonismo, todas permiten desarrollar los proyectos más diversos, dejando una profunda huella de su buen hacer, incluso en aquellas historias dominadas por los papeles masculinos. De todas ellas, hemos seleccionado un ramillete de aquellos nombres más conocidos con el fin de apuntar algunos perfiles biográficos y creativos, que completen las directrices de este trabajo ⁶³⁴. Sobre todo, teniendo en cuenta el eco que de ellas se hacen los medios de la época, sobre todo de cara a dar a conocer su trabajo a los espectadores.

1. Mary Delgado.

María Delgado Piñero, nace en Madrid el 8 de octubre de 1916. Comienza su carrera en el teatro a la temprana edad de quince años. Al término de la guerra civil se inicia en el cine donde obtendrá éxitos tan determinantes como con *Huella de luz* (1942) o *El fantasma y Doña Juanita* (1944). En los años cincuenta se aparta de las pantallas para dedicarse en exclusiva al teatro donde formará su propia compañía teatral.

Mary Delgado, una gran profesional en su trabajo, se toma muy en serio cada personaje que interpreta; todos, por pequeños que sean, son importantes, aunque ella prefiera los papeles de profunda psicología, los que le obliguen a un amplio estudio del carácter a interpretar. Ella es capaz de rechazar el papel de protagonista de una película si considera que no encaja con sus cualidades; al mismo tiempo acepta papeles sin importancia, si entiende que el papel se adapta a su manera de entender la interpretación de éste. Mary es una actriz sumamente exigente consigo misma, nunca está satisfecha con su trabajo anterior. Su lucha es un intento de superación de la trabas que a veces ella misma se busca. En este sentido señala:

⁶³⁴ Cfr. García Fernández, Emilio C.: *Historia ilustrada del cine español*. Madrid: Planeta, 1985. Págs. 141 y ss.

“... después de haber interpretado películas y estudiarse detenidamente, se logra mejor la armonía entre la voz y el gesto. Por eso considero que el cine completa el conocimiento que toda actriz precisa de sí misma... acepté papeles castizos y achulados para someter mi temperamento a muy distintas pruebas y no porque me agrade esa clase de papeles...”⁶³⁵.

Los papeles por los que ella se inclina son muy reducidos:

“...mis preferencias siempre hacia la comedia sentimental, incluso dramática, a veces. Es lo que hago más a gusto, con mayor facilidad. La comedia ligera, jocosa, me cuesta más trabajo y no me gusta. Y no porque lo considere un género desdeñable, sino todo lo contrario; porque para mí es el más difícil que hay...”⁶³⁶.

En concreto, habla de un personaje que muchas actrices deseaban interpretar, Juana la loca; es como si sospecharan que ese personaje podía tener mucho éxito en la pantalla: *“... lo dramático es lo que más le gusta... ¿qué le interesaría llevar al cine como protagonista? Doña Juana la loca sin dudar...”⁶³⁷.*

Y tiene como modelo a seguir a la actriz que más adeptos acumula dentro de los compañeros de profesión: *“...Imperio Argentina, del cine español, y Emil Jannings, de los extranjeros, son sus preferidos. ...”⁶³⁸.*

Su caché no está a la altura del de su modelo, ni de otras muchas, pero sí con su trabajo que resulta excepcional; es verdad que interpreta en alguna película el papel protagonista, pero principalmente desempeña funciones de secundaria.

Aunque desde muy pequeña tenía inquietudes artísticas, llega al teatro por casualidad, con sus mismas palabras:

“... Carlos venía a casa. A los catorce años fuimos novios. Él comenzaba sus negocios teatrales; yo me hallaba preparando oposiciones a telégrafos. Una vez, en una compañía de comedias de su representación, hizo falta de pronto, momentaneamente, una chica que interpretase el

⁶³⁵ “Reflejos del cine español”. “Fotogramas”, nº 44; 1-9-48.

⁶³⁶ “Mis películas y yo: Mary Delgado intérprete ideal de papeles sencillos”. “Cámara”, nº 146; 1-2-49.

⁶³⁷ “Juicios y propósitos de nuestros intérpretes”. “Radiocinema”, nº 128; 1-10-46.

⁶³⁸ “Mis películas y yo: Mary Delgado intérprete ideal de papeles sencillos”. “Cámara”, nº 146; 1-2-49.

papel secundario de una doncellita. Él me convenció y yo acepté. Fue la inicial de mi vocación de artista. A los quince años actuaba ya en el Pavón como primera actriz...”⁶³⁹.

Se inicia en el teatro siendo primera actriz en muchas obras contemporáneas, el teatro es la ilusión de su vida. Trabaja para la pantalla, pero no como artista de cine, sino sintiendo el papel, como si fuera una representación más de una obra teatral.

A pesar de la oposición familiar, su amor hacia la escena es vocación, le ayuda a introducirse con éxito en este mundo del espectáculo donde tan difícil es triunfar.

Mary es una actriz que posee varios premios, la crítica y los organismos oficiales la aceptan muy bien. Posee dos medallas de bronce del Circulo de Escritores Cinematográficos por *El fantasma y Doña Juanita* (1945) y *El crimen de la calle de bordadores* (1946). Además, premio del Sindicato Nacional del Espectáculo por *Chantaje* (1945) y *El crimen de la calle de bordadores* (1946).

La popularidad, factor desencadenante para lograr el estrellato, no es profusa al hablar de Mary Delgado, aunque los que la han descubierto ya no dejarán de seguirla. En el cine se puede conseguir la popularidad por dos caminos bien opuestos: uno rápido y corto, otro lento y difícil. El primero es el de la popularidad más radiante -fruto de un gran despliegue propagandístico y publicitario-, propio de estrellas con vida muy fugaz. El segundo conduce a una popularidad menor pero bien afianzada, conseguida a base de esfuerzo y trabajo, demostrando en cada papelito que se puede hacer mejor, que existen en esa actriz grandes aptitudes artísticas.

Este segundo caso es el de Mary Delgado, una de las mejores actrices de la década, aunque menos estrella -digamos que es estrella de segunda categoría-. Pero la calidad de su trabajo se aprecia en seguida, por mínimo que sea el papel que interprete. En *Huella de luz* (1942) su personaje posee auténtica humanidad, y en la película *El fantasma y Doña Juanita* (1944) se desenvuelve con sencilla ternura, muy al contrario que en *Una mujer cualquiera* (1949). Es tal el

⁶³⁹ “La novela de una estrella”. “Radiocinema”, n° 103; 30-8-44.

desdoblamiento que consigue en los personajes de ficción que para el espectador la actriz no se parece nada a sí misma.

2. Mary Carrillo.

María Carrillo Moreno nace en Toledo el 14 de octubre de 1920. Empieza su trayectoria profesional a la edad de dieciséis años. Se traslada a Méjico cuando se produce el alzamiento militar de 1936, allí trabaja en dos películas. Volverá a España al finalizar la contienda. Debuta en el cine español en 1940 protagonizando la película *Marianela*, dirigida por Benito Perojo, con la que obtuvo un gran éxito de público y crítica tanto española como internacional al alzarse con el premio del Festival de Venecia. A pesar de este hecho, su trayectoria profesional se desarrolla más en el teatro donde forma compañía propia. Será en la década siguiente cuando volverá a destacar en el cine con *El pisito* (1958), de Marco Ferreri; y a partir de entonces simultanea su trabajo teatral con el cinematográfico.

Mary Carrillo cree en lo verosímil de la escena; para que el espectador lo viva como algo real, el actor debe de sentir realmente el personaje. Y en el cine la interpretación se ve afectada por otros elementos ajenos al actor.

“... En el cine, el actor ... está sometido... a un mundo en el que los problemas mecánicos ejercen su poder... en el cine está ante una, el director, para abrirle con sus instrucciones la puerta de la confianza en sí misma... la mejor cualidad de una artista cinematográfica es la sinceridad en lo que hace ante la cámara... con Marianela, por ejemplo, yo llegué a sentir el personaje de tal forma que lloraba de veras...”⁶⁴⁰.

Además, Mary entiende que la creación de un personaje requiere mucho esfuerzo y estudio y si es un personaje histórico, aún más.

“...¿Que cómo preparo mi interpretación de doña Juana de Castilla?... estudiando su biografía detalladamente, a través de los estudios biográficos que sobre este interesante personaje he podido reunir. En este momento estoy leyendo Juana la loca, de Ludwig Psandl, y acabo de leer Doña Juana de Castilla, de Sanz y Ruiz de la Peña. En mi estudio de este

⁶⁴⁰ Fernán: “Una conversación con las estrellas”. “Primer Plano”, 3-8-41.

personaje no me limito a su estricta biografía, sino que con el fin de documentarme sobre el ambiente de su época y circunstancias que influyeron en ella, leo atentamente las biografías de la Reina Isabel, y de Cisneros... el guión de Locura de amor encauzará mi modo de ver el personaje. Benito Perojo, como director, es garantía de que acertaré con el tono preciso... ”⁶⁴¹.

Un personaje histórico que aparece en distintas ocasiones como el preferido para ser representado por nuestras estrellas, en el caso de Mary Carrillo se quedó en proyecto: “... tengo mucha ilusión por el papel que voy a interpretar, que es Doña Juana de Castilla...”⁶⁴². Si el personaje de Juana la Loca es visto con admiración y deseo por nuestras estrellas, coincide en ellas también la admiración hacia la misma estrella cinematográfica, es el caso de Imperio Argentina: “... mis artistas favoritos son Imperio Argentina, y de ellos, Luis Hurtado.”⁶⁴³.

Mary Carrillo se hace estrella de la noche a la mañana con una sola película. Interviene a lo largo de estos años en cuatro pero sólo obtiene un gran impacto con *Marianela* ⁶⁴⁴. Su popularidad sube rápidamente pero su poca presencia en la pantalla produce que el público de las salas de cine la olvide pronto. Tras el estreno de *Marianela* y el gran éxito obtenido su caché es alto. Va a intervenir inmediatamente en una película a la que se le augura un buen futuro, pero la interrupción de este proyecto y la falta de otros provoca que, para el espectador, sea ésta una actriz casi desconocida.

Como tantas otras, se inicia en el teatro y llega al cine por pura casualidad.

“... Se representaba en el teatro español La santa virreina, en cuya interpretación yo tomaba parte, y en uno de los entreactos me hablaron de trabajar en el plateau...”⁶⁴⁵.

⁶⁴¹ Luján, Adolfo: “Personajes auténticos ante la cámara”. “Primer Plano”, 22-6-41.

⁶⁴² Walls, Antonio: “La vocación por el cine”. “Primer Plano”, 24-8-41.

⁶⁴³ Idem.

⁶⁴⁴ Cfr. Sánchez Salas, Daniel: “Mary Carrillo”, en García Fernández, Emilio C. (Coord.): *Memoria viva del cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998. Págs. 43 y ss.

⁶⁴⁵ “Mary Carrillo y Miguel Liger”. “Radiocinema”, nº 56; 30-9-40.

Su familia acepta de buen grado sus inquietudes artísticas; se sentirá también arropada por su marido, que también era de la misma profesión: “... *mis padres nunca se opusieron a la realización de mis deseos, porque sabían la fuerza de mi vocación artística...*”⁶⁴⁶. Cuando llega al cine lucha por adaptarse a un nuevo medio, en el que principalmente echa de menos la participación del público, en el desarrollo de su interpretación: “... *echo de menos los aplausos, y acaso por ello ponga mayor expresión en las interpretaciones, esperando inútilmente, claro está, escuchar la ovación...*”⁶⁴⁷.

En 1941 fue premiada por el Sindicato Nacional del Espectáculo con motivo de *Marianela*. En esta película Mary Carrillo carga de una sincera sensibilidad, cada milímetro de su actuación, en su interpretación de la Nela.

3. Sara Montiel.

María Antonia Abad Fernández nace en Campo de Criptana (Ciudad Real), el 10 de marzo de 1928. Se estrena ante la cámara en 1944, con el nombre artístico de María Alejandra, que inmediatamente después cambiará por el de Sara Montiel. Participa en varias producciones sin cuajar del todo el cine que se realiza por aquel entonces en España, con la excepción de papeles como el de *Mariona Rebull* (1946). Tras una breve estancia en México volverá a España en 1957 para protagonizar *El último cuplé* (1957). A partir de aquí su carrera tomará un rumbo muy diferente.

Sara Montiel consigue darse a conocer gracias a una fotografía de su rostro; llamó la atención de unos y de otros y ello desencadenó la participación de la jovencita María Alejandra en su primer film. Sin duda su aspecto físico fue motivo suficiente para que el futuro de su carrera artística tuviera más oportunidades. Sara parece no ser consciente de ello cuando opina:

*“...¿crees que tu belleza y tu figura influyen en tus éxitos cinematográficos? La belleza de facciones y de figura son necesarias para quien hace en cine de dama joven, pero no creo que influyan ni tengan nada que ver con el éxito o fracaso de la actriz...”*⁶⁴⁸.

⁶⁴⁶ Walls, Antonio: “*La vocación por el cine*”. “Primer Plano”, 24-8-41.

⁶⁴⁷ “*Mary Carrillo y Miguel Liger*”. “Radiocinema”, nº 56; 30-9-40.

⁶⁴⁸ “*La señorita primavera es generosa con Sara Montiel*”. “Cámara”, nº 105; 15-5-47.

Para ella, la interpretación, el saber estar ante la cámara y, sobre todo, la plena identificación del personaje por su parte, es lo primordial para avanzar firmemente en su trabajo: “... sea cual fuere el papel que me toque en suerte, tengo la costumbre de procurar adaptarme a él lo mejor posible, aún cuando mi manera de ser no encaje o repudie la psicología del personaje que interpreto...”⁶⁴⁹.

Sus preferencias profesionales van dirigidas a los espectáculos musicales⁶⁵⁰, y sin duda está acertada, ya que a lo largo de su carrera es en el género que mejor ha sabido sobresalir. Y con respecto a los personajes que más le gusta interpretar es aquel que representa a una mujer de carácter bien definido e independiente.

“...¿qué figura femenina histórica te gustaría incorporar...? La duquesa Cayetana de Alba, y me hubiera gustado mucho interpretar Lola Montes...”⁶⁵¹.

El gran éxito de Marianela está muy reciente cuando Sara Montiel es entrevistada y cuando se le consulta sobre cuál actriz desearía ser si no fuera ella misma; es muy loable su elección al responder: “... En España Mary Carrillo, y fuera Greer Garson...”⁶⁵². Pero al pasar el tiempo, y con un punto de mira más amplio, se deja arrastrar por la influencia Hollywoodiense: “... su actriz preferida es Claudette Colbert...”⁶⁵³.

Por aquel entonces no era frecuente la existencia de representantes, la industria aún estaba en pañales y las estrellas se representaban solas o algún familiar ocupaba ese puesto. A mediados de la década empiezan a surgir estas figuras, tan fundamentales en las carreras artísticas de muchos actores; en concreto, Sara Montiel es una de las primeras que dispone de uno. Desde que pone su carrera en manos del representante Enrique Herreros, va obteniendo mejores dividendos, y éste la lleva a México, buscando resaltar lo más explotable de ella y que en España no le es posible. Desde el principio quiere hacer de ella

⁶⁴⁹Idem.

⁶⁵⁰“Sara Montiel asegura sus piernas en medio millón de pts”. “Imágenes”, nº 8; diciembre 1945.

⁶⁵¹“Sara Montiel”. “Primer Plano”, nº 283; 17-3-46.

⁶⁵²“Sara Montiel contesta a 15 preguntas poco diplomáticas”. “Cámara”, nº 71; 15-12-45.

⁶⁵³Gómez Tello: “Quién es quién en la pantalla nacional”. “Primer Plano”, nº 435; 13-2-49.

una estrella y ella lo asimila fácilmente, su forma de vida, gastos, etc.: “...¿cuál es el mínimo de dinero que necesita para vivir? Unas 2.000 pesetas...”⁶⁵⁴.

Sara Montiel se inicia en el mundo del espectáculo sin haber tenido una formación previa, su rostro bonito y bien proporcionado es el que le permite la oportunidad de colocarse delante de las cámaras. Aun entendiendo que es importante una formación, Sara aboga por los artistas intuitivos, de nacimiento; por que el arte es un don que otorga Dios a cada uno en el momento de su gestación.

*“... los artistas se hacen siempre que lleven algo dentro con muchos sacrificios, mucho amor propio, estudio y voluntad, y sobre todo con fe, con una fe inquebrantable en Dios nuestro Señor...”*⁶⁵⁵.

Sara Montiel no tiene ningún antecedente artístico en la familia, pero ello no ha sido obstáculo para sentirse especialmente apoyada por su madre. Y ella acepta su vocación como un destino anunciado en el que su esfuerzo continuo le permitirá obtener muchos dones. Sara se considera muy disciplinada y en el cine, un arte en el que se debe sumisión al director de la película, Sara Montiel acepta esta condición con agrado ⁶⁵⁶, porque el cine le resulta un arte más atractivo y con mayor futuro que el teatro: “...¿Piensa hacer teatro? no rotundamente no...”⁶⁵⁷.

Después de haber participado en alguna película, aprecia en el teatro la posible mejor escuela para formar, desde y para la interpretación, a una futura estrella.

*“... yo creo que puedo ser una buena actriz; pero me falta experiencia... quizá, quizá, yo debería haber hecho aprendizaje en el teatro, al lado de una buena actriz...”*⁶⁵⁸.

Su relación con las productoras cinematográficas están llenas de proyectos que no se llevaron a cabo por diversos motivos, de salud, desavenencias personales, etc.

⁶⁵⁴ “Sara Montiel contesta a 15 preguntas poco diplomáticas”. “Cámara”, nº 71; 15-12-45.

⁶⁵⁵ “Sara Montiel asegura sus piernas en medio millón de pts.”. “Imágenes”, nº 8; diciembre 1945.

⁶⁵⁶ Idem.

⁶⁵⁷ “Sara Montiel contesta a las 15 preguntas poco diplomáticas”. “Cámara”, nº 71; 15-12-45.

⁶⁵⁸ “Sara Montiel”. “Primer Plano”, nº 283; 17-3-46.

“...¿Qué contrato se te ha malogrado y por qué causa? Uno recentísimo. El huésped de las tinieblas... pedí que añadiesen una cláusula en la que constase la obligación de contar con mi madre, siempre que tuviese que salir al trabajo... se ofendieron y justificaron con las ofensas, el hecho de que eran todas unas personas decentes...les dejé plantados y eso es todo...”⁶⁵⁹.

“... tengo el compromiso de marchar este verano a Méjico; pero he escrito una carta pidiendo una prórroga de tres meses, para que me dé tiempo de hacer aquí la protagonista de La aldea perdida...”⁶⁶⁰.

E incluso contratos para Hollywood,

“... En principio existen ciertas conversaciones, muy reservadas, entre nuestra joven actriz y un representante en España de la empresa americana, que tienen por objeto un contrato para Hollywood.”⁶⁶¹.

Pero todos los proyectos de México y Hollywood quedan aplazados, según palabras de la propia estrella. Parece ser que Sara Montiel, la más joven y bella actriz llegó a despertar cierto interés por parte de un sector de la crítica.

“... se irá dentro de poco, la más juvenil de nuestras estrellas, a quien Antonio Rey Soria ofrece unas condiciones muy ventajosas... y le espera el éxito, sin duda alguna, ese mismo éxito que ya ha empezado a acariciar en España... Sara Montiel... posee un “ángel”, una simpática personalidad inconfundible, una fotogenia singularmente atractiva, que predispone al espectador en favor suyo... Sara Montiel ha triunfado en el cine, y este triunfo no ha de tardar mucho en ser resonante. A la hora actual, es la estrella sobre la que llueven las ofertas. Todos los directores la quisieron en sus repartos...”⁶⁶².

⁶⁵⁹“Sara Montiel”. “Cinema”, nº 48; 15-5-48.

⁶⁶⁰“La señorita primavera es generosa con Sara Montiel”. “Cámara”, nº 105; 15-5-47.

⁶⁶¹“Noticia breve sobre la posible marcha de Sara Montiel a Hollywood”. “Primer Plano”, nº 257; 16-9-45.

⁶⁶²“A Sara Montiel le ofrecen un contrato para Méjico”. “Cámara”, nº 68; 1-11-45.

Sara Montiel a los 17 años ya tenía un hueco en el cine español de la década de los cuarenta, conseguido gracias principalmente a una fotogenia muy acusada. En seguida empieza a recibir cientos de cartas de sus admiradores y le llueven ofertas que tiene que desdeñar por falta material de tiempo.

Los primeros papeles que encarna al comienzo de su carrera, que corresponden a los años cuarenta, son secundarios y de pequeña importancia; o de protagonista en películas de poca trascendencia como en *El misterioso viajero del Clipper* (1945). De todos ellos sobresale en el representado en la película de José Luis Sáenz de Heredia, *Mariona Rebull* (1946), en la que se incluye algún número musical en beneficio de la interpretación de Sara Montiel como cabaretera. Pero sobre todo su personaje más sobresaliente es el que interpreta en *Locura de amor* (1948), como la princesa musulmana vengativa y destructiva.

4. Mercedes Vecino.

Mercedes Vecino Francés nace en Melilla el 4 de febrero de 1916. Debuta en el espectáculo a finales de los treinta como corista en zarzuelas y revistas. En 1941 comienza su carrera cinematográfica de la mano de Francisco Gargallo en *El sobre lacrado*⁶⁶³. Pero sobre todo pasará a la historia del cine español, por su colaboración particularísima con Ignacio F. Iquino, quien hace de ella una de las vampiresas más acreditadas de la producción nacional de los años cuarenta. A partir de 1946 se dedicó preferentemente al teatro, trabajando después de forma ocasional en papeles de colaboración.

Mercedes nunca se consideró una estrella prototípica, sino más bien, una actriz que deseaba destacar por un trabajo bien hecho. Ella no alardeaba de llevar una vida bohemia ni de practicar deportes de elite, aunque alguna vez de pasada así lo admita⁶⁶⁴. Su trabajo es lo primero, pero como una forma más de estimarse a sí misma.

*“... llegue al cine con el solo propósito de ampliar mi actividad... los que sentimos de verdad el arte nunca nos consideramos satisfechos de nuestra labor, siempre aspiramos a superarnos...”*⁶⁶⁵.

⁶⁶³ Cfr. Sánchez Salas, Daniel: “Mercedes Vecino”, en García Fernández, Emilio C. (Coord.): *Memoria viva del cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998. Págs. 425 y ss.

⁶⁶⁴ “Mercedes Vecino”. “Primer Plano”, nº 126; 14-3-43.

⁶⁶⁵ “Mercedes Vecino”. “Radiocinema”, nº 88; 30-5-43.

Sus preferencias profesionales van dirigidas a la comedia lírica por entender que son las obras que mejor se adaptan a sus condiciones artísticas ⁶⁶⁶. Sin embargo, en seguida es encasillada en papeles de vampiresa, y de ahí su anhelo: “... *no sólo me gusta lo cómico, mi deseo es probar todos los géneros interpretativos para ver cuál es el que mejor me va...*”⁶⁶⁷.

En el teatro empezó su vida artística y no dejará de trabajar en él por una cuestión sentimental, no sólo porque se inicia con ese arte, sino también porque es donde se ha encontrado más realizada; su deseo mayor es unir lo mejor de un arte -teatro- con el otro -cine-.

*“... me gustaría hacer en el cine lo que he hecho en el teatro, pero con la grandiosidad escenográfica y la minuciosa exposición que permite la técnica cinematográfica. La comedia musical al estilo de Roberta, que es un género no cultivado en España...”*⁶⁶⁸.

Cuando se le cuestiona cuáles son sus artistas españoles preferidos, no quiere comprometerse con su opinión y responde que todos por igual ⁶⁶⁹; con respecto a los extranjeros, se siente atraída y admira a “la divina”, Greta Garbo. En más de una ocasión confiesa que no se siente estrella de cine al estilo que se entiende en Hollywood.

*“... encantada, en un minuto les preparo un café reconfortante... no sé quién ha dicho que las estrellas sólo cocinan ante el fotógrafo, con fines publicitarios... en Hollywood no sé si ocurrirá así... pero aquí las estrellas nos permitimos hasta el lujo de ser amas de nuestras casas...”*⁶⁷⁰.

Pero la característica primordial de las estrellas estadounidenses se da en Mercedes Vecino: “... *¿cuál es el mínimo de dinero que necesita para vivir? No lo he podido averiguar nunca... cada vez necesito más... soy una derrochona...*”⁶⁷¹.

⁶⁶⁶“Ellas... Mercedes Vecino”. “Radiocinema”, n° 76; 30-5-42.

⁶⁶⁷“Mercedes Vecino”. “Primer Plano”, n° 126; 14-3-43.

⁶⁶⁸“Mercedes Vecino”. “Radiocinema”, n° 85; 28-2-43.

⁶⁶⁹“Ellas... Mercedes Vecino”. “Radiocinema”, n° 76; 30-5-42.

⁶⁷⁰“Mercedes Vecino”. “Radiocinema”, n° 85; 28-2-43.

⁶⁷¹“Mercedes Vecino contesta a las 15 preguntas poco diplomáticas”. “Cámara”, n° 67; 15-10-45.

Su caché está entre las segundas actrices de Iquino, aunque a partir de su participación en *El escándalo* (1943), de J. L. Sáenz de Heredia, sube a gran altura; no obstante, no fue lo suficientemente bien aprovechada, ofreciéndole papeles donde deslucí sus mejores dotes interpretativas.

Se alejó del mundo del espectáculo durante cuatro años, después de los cuales vuelve al teatro en Barcelona. El no estar en candelero de continuo es causa de que su nombre se fuera silenciándose con alarma de olvido; es el sino de las estrellas, desaparecer fugazmente. La crítica especializada opina así de ella:

*“... en la pantalla siempre me ha parecido Mercedes Vecino una mujer enigmática, extraordinaria. Su rostro, sus actitudes, evidencian una personalidad propia, original... siendo una actriz de tan excelente adaptación a los diversos estilos del cinema, los productores aún no le han confiado su verdadero género: la opereta, la comedia musical espectacular...”*⁶⁷².

Por su parte, los profesionales del medio, a través de las palabras del director Sáenz de Heredia, también señalan que:

*“... creo sinceramente que estamos ante unos de los valores interpretativos más sólidos de nuestro cine, y que el tiempo y sus nuevas actuaciones harán bien pronto que esta opinión mía sea la de todos. El trabajo que conmigo ha realizado en *El escándalo*, en uno de los papeles más difíciles, es para mi perfecto... dice Mercedes Vecino, estoy plenamente convencida de que José Luis es a todas luces el director ideal para solventar a los artistas todas las dudas y temores ante un difícil cometido; de inagotables recursos verbales para hacernos comprender la exquisitez del cine que él concibe...”*⁶⁷³.

Mercedes Vecino fue la que mejor desempeñó el cometido de mujer fatal en el cine español de los años cuarenta. El personaje que encarna en la película *El escándalo*, aclamado por todos -crítica y público-, así lo atestigua. De personalidad bien definida y temperamento vario es capaz de amoldarse a las interpretaciones más opuestas, tanto dramáticas como cómicas. Y si en *El*

⁶⁷² “Mercedes Vecino”. “Radiocinema”, nº 85; 28-2-43.

⁶⁷³ “Mercedes Vecino”. “Radiocinema”, nº 88; 30-5-43.

escándalo nos sobrecoge, en *Boda accidentada* (1942) sorprende su facilidad para desempeñar muy bien su papel de mujer independiente y moderna, cargando sobre sus hombros el peso de la película; por cierto que es una comedia acelerada con tintes muy americanos, pero muy digna y nada desdeñable; sobre todo la actuación musical de Mercedes Vecino se debe de tener en cuenta, al menos más de lo que se le ha tenido hasta ahora.

5. Mery Martín.

María Martín Vargas nace en Marbella (Málaga) el 14 de julio de 1923. Comienza su carrera con pequeños papeles, hasta que firma un contrato en exclusiva con la productora de Ignacio F. Iquino Emisora Films. Mery Martín es la otra vampiresa que Iquino introdujo en un cine falto de este tipo de estereotipos. Contrata a Mery en 1944, al año siguiente de haber perdido su colaboración con Mercedes Vecino. En 1949 marcha a Italia donde interviene en dos películas. En 1950 regresa a España donde continuará su carrera cinematográfica e iniciará la teatral.

Con inquietud por la cultura, el arte, la moda y la música son sus más acusadas debilidades. Y aunque entre los deportes que practica se encuentra la natación, la equitación y pilotar un pequeño velero, ella confiesa que el más genial es: “... *¿cuál es tu deporte? Echar cometas, es el deporte más maravilloso que existe...*”⁶⁷⁴.

Trabaja con directores como Manuel Blay, Gonzalo Delgrás, Alejandro Ulloa, Juan de Orduña, Rafael Gil, Jerónimo Mihura y Antonio Román, aunque con quien colabora más asiduamente es con Ignacio F. Iquino, del que dice: “... *Con Iquino se trabaja a un ritmo fantástico, y todo resulta siempre estupendo. Pero no queda tiempo para nada...*”⁶⁷⁵.

Mery se refiere al tipo de producción a la que está acostumbrado Iquino - hombre orquesta- quien interviene en todas las fases de la producción de sus películas, que fabrica en periodos cortos de tiempo buscando rentabilizar al máximo sus productos.

⁶⁷⁴ “Visita en broma a Mery Martín”. “Primer Plano”, nº 221; 7-1-45.

⁶⁷⁵ “Mery Martín se ha decidido a pescar langosta”. “Cámara”, nº 61; 15-7-45.

Con Iquino, Mery ejerce de vampiresa, pero ella tiene unas preferencias artísticas muy concretas: “... *me gusta interpretar comedia...*”⁶⁷⁶. Lo curioso es que cuando se le consulta por el personaje histórico que le atrae más, dice: “... *Elena de Troya...*”⁶⁷⁷. Sobre todo porque el amor de Paris por Elena desencadenó la guerra entre Esparta y Troya. Es como si Mery se sintiese realmente bien representando conflictos entre hombres por causa del sexo contrario.

Su aspecto físico, cercano a las vampiresas suecas del cine silente, la condicionará a representar ese tipo de papeles, pero ella tendrá siempre presente la importancia de la interpretación desde un punto de vista meramente artístico, por eso Mery tiene como referente principal para su trabajo al cine estadounidense; más en concreto, en Hollywood es donde se han fraguado las artistas a la que ella admira.

*“... admiro con fervor a esas actrices de cine americano, que fueron guía de mis actuales actividades, porque de ellas aprendí el valor que tiene para la artista la perseverancia en el estudio, disciplina de una dirección y la constante privación de los deseos que con más interés anhelamos... mis opiniones sobre el cine americano podrán ser pobres de concepto, pero valiosas en mi entusiasmo, al reconocer la influencia que en mí han ejercido esas actrices que se llaman Joan Crawford y Katharine Hepburn...”*⁶⁷⁸.

Es en esta década su caché de estrella más alto que lo que será en los cincuenta. Su espacio está muy definido, siguiendo los pasos de Mercedes Vecino, no ocupará el lugar dejado por ésta, sino que crea uno propio por no ser Mery de las mismas características; ambas hacen la función de vampiresas pero son muy diferentes, de aspectos opuestos, Mery representa la belleza nórdica con un glamour especial muy distinto al de las artistas españolas del momento.

Tiene un público que la sigue a lo largo de las películas que hace con Iquino y ella sabe apreciar a su público en su justa medida: “... *¿le gusta la*

⁶⁷⁶ “Ni en serio, ni en broma”. “Cámara”, nº 149; 15-3-49.

⁶⁷⁷ “La actriz que sabe mejor morir en escena”. “Cámara”, nº 47; 15-12-44.

⁶⁷⁸ “Ellas se pintan solas”. “Cinema”, nº 1; 1-4-46.

*popularidad de la que disfruta? Sí, mucho, porque es un estímulo para el artista. Y una responsabilidad... ”*⁶⁷⁹.

Comienza de extra en una película, pero en seguida consigue encontrarse en el lugar que ocupan las estrellas. Descubierta por Gonzalo Delgrás, con sus mismas palabras cuenta cómo ocurrió:

*“... mi ilusión por el cine llegó al máximo el día en que tuve ocasión, merced a diversas circunstancias, de entrar en un estudio. ¿consiguió trabajar? Sí, pero ¡ en qué condiciones! Hubiera sido mejor no hacerlo. Figúrese que me otorgaron eso que en el argot cinematográfico se conoce con el nombre de un papelito en Cristina de Guzmán. A las muchachas como yo se les concedía calidad un poco superior a la de los maniqués... sin embargo, la protagonista frente a mí... reinaba sobre la escena. Constituía el objeto de atención de todos... debí mi suerte futura precisamente a la primera actuación... Stauton Griffith a quien gustó mi manera de desenvolverme delante de la cámara. Quedó también impresionado, que solicitó una prueba para llevársela a Hollywood... sirvió para que los expertos del cine de Barcelona se fijasen de pronto en mí... ”*⁶⁸⁰.

A pesar de lo difícil que es conseguir que le hagan caso, ella se impone en aquello que considera fundamental para el mejor desarrollo de su carrera artística, a costa aunque sea de perder su puesto de trabajo.

*“...cuando la requirieron para hacer de gitana en Danza de fuego donde ... tenía que vestir andrajosamente ...no me doblegué ¿cómo iba a hacer un papel que yo no sentía?... ”*⁶⁸¹.

El cine tiene sus particularidades, y el cine español del momento aún más. Mery Martín habla de las peculiaridades de esta profesión: *“... ¿lo más agradable de su condición de estrella? La popularidad. La simpatía que nos rodea... ¿y lo más desagradable? El maquillaje... ”*⁶⁸²; y es crítica con la postura del Estado al imponer éste por ley la obligatoriedad del doblaje, del que dice: *“... no soy*

⁶⁷⁹ “Mery Martín se ha decidido a pescar langosta”. “Cámara”, nº 161; 15-7-45.

⁶⁸⁰ “La actriz que sabe mejor morir en escena”. “Cámara”, nº 47; 15-12-44.

⁶⁸¹ “Un nuevo rostro se ha asomado a nuestra pantalla”. “Primer Plano”, nº 120; 31-1-43.

⁶⁸² “La actriz que sabe mejor morir en escena”. “Cámara”, nº 47; 15-12-44.

*partidaria del doblaje porque perjudica la calidad de las películas a la vez que perjudica al actor español...*⁶⁸³.

La crítica especializada la tiene en estima y opina así de ella:

*“... en estos últimos tiempos, y casi siempre a las ordenes de Iquino, Mery ha dado categoría a la vamp en nuestras pantallas... pero su género de vampiresa se sitúa en una latitud tan nuestra, que a nadie se le ocurriría confundirla con Claire Trevor... alegre y bastante sencilla, tiene una gran virtud: la de su modestia. Ella misma se ha abierto paso en la vida, y no siempre fácilmente. El número de películas interpretadas en muy poco tiempo es ya de veinte...”*⁶⁸⁴.

Mery busca siempre el sentido estético de las cosas y, sobre todo, crear un ambiente de opinión que sepa apreciar la línea interpretativa de sus creaciones, siendo humilde con el éxito y comprensiva con la crítica, que entiende que la actriz trabaja para lograr una mayor superación, evitando caer nuevamente en los errores que le señalen.

Sin duda, la actriz empieza a destacar a partir de su colaboración con Iquino, en películas como *Cabeza de hierro* (1944), *Una sombra en la ventana* (1944). Es mérito del director el descubrimiento de esta bella actriz, pero también otros saben muy bien aprovecharla, como ocurre con Rafael Gil en *Reina Santa* (1947) o Antonio Román en *Pacto de Silencio* (1949).

6. Luchy Soto.

Luchy Soto Muñoz nace en Madrid el 21 de febrero de 1919. Perteneciente a una familia de actores debuta siendo muy joven en el teatro y poco después en el cine con *La bien pagada* (1933), de Eusebio Fernández Ardavín. Y será en los cuarenta cuando alcance su cenit cinematográfico. Dejará el cine tras contraer matrimonio con el actor Luis Peña, y sólo regresará a él en los años cincuenta desempeñando papeles secundarios.

En 1940 interviene en *La Marquesona*, con un papel de tintes folclóricos que nunca más volverá a interpretar, y en *La malquerida*, película en la que

⁶⁸³ “Ni en serio, ni en broma”. “Cámara”, nº 149; 15-3-49.

⁶⁸⁴ Gómez Tello: “Quién es quién en la pantalla nacional”. “Primer Plano”, nº 388; 21-3-48.

sobresale por su dominio y contención. Ella, sin embargo, en 1941 reclama otro tipo de papeles.

*“... lo que me gustaría serían papeles de mujercita, que a pesar de ser moderna, demostrase poseer algo más que indumentaria y coquetería...”*⁶⁸⁵.

Imperio Argentina, como ya hemos visto, es modelo a imitar por parte de muchas jóvenes actrices de estos años; también está presente en la ilusión de Luchy Soto: *“... artistas preferidos son Imperio Argentina y Luis Peña...”*⁶⁸⁶.

Su vocación es bien aceptada por su familia -a la que pertenecen muchos actores de renombre- y conocedores de la profesión advierten a Luchy:

*“... mis padres son artistas y no puedo llamar obstáculos ni oposición a lo que ellos me dijeron, únicamente me advirtieron de la dureza de la vocación...”*⁶⁸⁷.

Cuando se interviene en una película hay que aceptar la dura disciplina de sus horarios intempestivos, como levantarse a las cinco de la mañana para soportar dos horas de maquillaje y después un trabajo agotador en el plató ante los focos, con tan sólo un pequeño espacio de tiempo para comer y de nuevo maquillaje, vuelta al plató hasta las seis de la tarde. Es un trabajo muy duro este del cine, pero del teatro aún lo es más, Luchy Soto señala:

*“... desde que trabajo en el teatro tengo sueño atrasado, y cuando puedo, duermo en jornada intensiva para recuperarlo... en el teatro, tú eres siempre tú, mientras que en el cine... eres lo que quiere el director, el operador, el maquillador... además, no se puede comparar el entusiasmo con que te entregas en el teatro a la frialdad del cine. En éste, cuando más en situación te encuentras, viene la palabra fatídica “corten”, y de nada te sirve tu entusiasmo... si pudiera tener un director muy bueno y un cameraman y maquillador estupendos, dame cine; pero si he de trabajar con fulanito...”*⁶⁸⁸.

⁶⁸⁵ Walls, Antonio: “La vocación por el cine”. “Primer Plano”, 24-8-41.

⁶⁸⁶ Idem.

⁶⁸⁷ Idem.

⁶⁸⁸ “Lo mejor del cine y del teatro según Luchy Soto”. “Cámara”, nº 61; 15-7-45.

Su caché va ascendiendo lentamente, pero cuando está en lo más alto, de buenas a primeras, decide apartarse del cine y dedicarse en exclusiva al teatro. Se marcha del cine cuando comienza a ser realmente valorada; la crítica dice de ella:

“... lo distintivo en Luchy es su exquisita feminidad. Todo trasciende a belleza y ternura, a sensibilidad y delicadeza en esta principalísima figura del cine nacional...”⁶⁸⁹.

Luchy Soto reunía en sí misma todas aquellas cualidades que han hecho forjar a grandes estrellas. La pantalla española, sin saberlo, tenía en Luchy uno de sus mejores valores. Su interpretación de la Acacia en *La malquerida* (1940) es verdaderamente magnífica, sin embargo interpretaciones como la que tiene en *El hombre que las enamora* (1944) no benefició en demasía su carrera. Sí estará muy acertada en otras películas, también comedias, como en *Ella, él y sus millones* (1944), donde irradia frescura y espontaneidad.

7. Lina Yegros.

Avelina Yegros Antón nace en Madrid el 6 de noviembre de 1915. Comienza a trabajar a los dieciséis años en el Teatro Alcázar de Madrid como meritoria. En 1933 interviene en su primera película *La bien pagada* de Eusebio Fernández Ardavín. Su etapa profesional más floreciente se prolonga durante la República, y en los años cuarenta arrastrará el encasillamiento con el que se la identifica en esos años con la excepción de alguna película como es el caso de *Un marido a precio fijo* (1942). A comienzos de los años cincuenta se apartó del cine para dedicarse de lleno al teatro.

Comienza en el teatro donde prefiere interpretar todos aquellos papeles que, por ser humanos, encierran posibilidades de identificarse con el personaje. Son modelos de interpretación para Lina Yegros aquellos actores que tanto física como psicológicamente viven sus personajes: “... sus artistas preferidos son, Greta Garbo y Ronald Colmarn del cine extranjero...”⁶⁹⁰.

Su caché es alto en la década de los años treinta, aunque tras la Guerra Civil española, que supone para ella una ruptura grande en su carrera, no tiene

⁶⁸⁹ “Noticia breve sobre Luchy Soto”. “Espectáculos”, n° 11; 9-3-44.

⁶⁹⁰ “Ella... Lina Yegros”. “Radiocinema”, n° 75; 30-4-42.

tanto gancho para el público, quedándose sus interpretaciones, con alguna excepción, anticuadas y muy ajenas a los gustos del público.

Sus comienzos en el cine se remontan a cuando actuaba en el teatro Romea de Barcelona con la compañía de Luis Peña y Társila Criado, cuando Gargallo buscaba la protagonista de su film: Había probado cerca de ochenta muchachas con resultado negativo; a Lina Yegros le hicieron la prueba y la contrataron inmediatamente.

En el cine se trabaja de muy distinta manera al teatro, y ella reconoce la labor tan influyente del director para con la intérprete.

*“... observe cómo hay actrices que están muy bien en una película y en otras muy mal; es porque en unas las han movido bien y en otras mal; esto no ocurre en el teatro, en el escenario es una dueña, el momento de salir a escena es personal, no se paga con nada: en el cine es usted un muñeco...”*⁶⁹¹.

La crítica opinaba así de ella:

*“ recientemente en Un marido a precio fijo, Lina ha demostrado, al interpretar un personaje más alegre, cuán dúctil es su temperamento de artista y cuantas posibilidades encierra. Todos los que trabajamos para el cine, nos decía en su casa, debemos sentirnos orgullosos del enorme avance que ha dado la producción nacional...”*⁶⁹².

Durante la República española se crea un conjunto estelar de artistas cinematográficas abanderadas por Imperio Argentina, ésta es seguida muy de cerca por Lina Yegros; las dos son las estrellas españolas más populares. Gracias a *Sor Angélica* (1934), Lina obtiene un gran renombre llegando en estos momentos a su cenit. Su figura, sus condiciones físicas, la inclinan hacia papeles de un carácter lacrimógeno, de los que ya le sería casi imposible deshacerse. Su belleza y esa voz tan dulce la condicionaron hasta el extremo de que no le brindaron la oportunidad de lucirse en otro tipo de papeles, tan sólo con la excepción de *Un marido a precio fijo* (1942), donde se da a conocer una Lina muy distinta de lo que conocían los espectadores.

⁶⁹¹ “*Las estrellas en la mano*”. “Fotogramas”, n° 15; junio 1947.

⁶⁹² Arrabal, Bonifacio: “*Lina Yegros*”. “Radiocinema”, n° 81; 30-10-42.

8. Isabel de Pomés.

Isabel de Pomés López nace en Barcelona el 10 de abril de 1924. Hija del actor y director cinematográfico Félix de Pomés, será su padre el que la introducirá en el mundo del teatro y en el cine. Se especializa en papeles de joven ingenua, muy de uso en el cine de la época. A partir de la década de los cincuenta evoluciona hacia papeles muy acordes con su edad, adaptándose fácilmente a las nuevas necesidades de las producciones cinematográficas. Se retira de la profesión al comienzo de la década de los sesenta.

Llama mucho la atención la actitud de la crítica especializada ante el trabajo de Isabel, a la que achacan su falta de interés y de no ser todo lo brillante que sus condiciones artísticas le permiten.

“... en nuestro cine tenemos una actriz que constantemente nos da señales de sentir por su arte un enorme escepticismo... falta de fe en el trabajo que ejecuta. Se siente, no obstante, arrastrada por el ambiente en que ha vivido casi todos los años de su vida y encadenada a una profesión que no es, a nuestro juicio, la más apropiada para su temperamento artístico...”⁶⁹³.

A pesar de las críticas, ella trabaja mucho y se incorpora a la producción de la década en veintiséis ocasiones que, aunque suele hacer un papel de personaje muy similar, ella tiene sus preferencias y se inclina hacia papeles dramáticos, aunque no descarta otras posibilidades.

“... si crees conocer tu propio temperamento, ¿hacia qué manifestación te gustaría llevarle? Hacia el género dramático especialmente. Pero me agradaría tener las posibilidades más variadas para tratar de ambientarme en todas ellas...”⁶⁹⁴.

Es una segunda actriz con carita de ángel, que se siente atraída por las dotes interpretativas de Ingrid Bergman y Bette Davis. Conocedora del mundo artístico, ve en el cine mucho más futuro, por lo que se siente mucho más inclinada por él.

⁶⁹³ Martínez Ramón, Juan: “Isabel de Pomés, la escéptica”. “Cámara”, nº 133; 15-7-48.

⁶⁹⁴ “Breve charla con Isabelita de Pomes”. “Primer Plano”, nº 117; 10-1-43.

“... no he hecho teatro, ni pienso en él porque me parece muy difícil... al cine le auguro mejor porvenir, está más en consonancia con nuestra época, es más dinámico, cuenta con mayores recursos expresivos y mejores medios de difusión...”⁶⁹⁵.

Isabel de Pomés trabaja con un gran número de directores de características y tendencias muy variadas, desde los más comerciales a los que podríamos considerar autores-artesanos, con los que la relación es cordial; el público la quiere sobre todo después de éxitos como el de *Botón de ancla* (1947). Pero lo que no se entiende en ella es la relación que tiene con la prensa -nada buena, por cierto-, y que se muestra en entrevistas de este calibre:

“... ¿por qué es usted la eterna ingenua? Porque se empeñan. ¿no es ingenua? ¿es mujer fatal? Hombre, las dos cosas un poquito; pero no tan ingenua como en las películas. ¿hasta dónde llega ese no tanto? Esas ingenuas de las películas son tontas, oiga ¿va a seguir en ese plan? Yo escribo todo. Pero eso no se pone. ¿Prefiere que pongamos sus últimas películas?... ¿cómo ve el cine español en la actualidad?. ¿hay que contestar? Naturalmente; usted es joven y, además de artista de cine, parece que tiene algo en la cabeza. Gracias. Conteste. Hoy las ciencias adelantan que es una barbaridad... sigamos ¿cuánta gente le ha dirigido a usted? ¿gente?... ¿el cine es problema de directores? No volvamos a lo mismo. Técnicamente ¿cómo estamos? Falta material. ¿El cine español es buen negocio para el actor? Aunque ganara muchísimo, me parecería poco; y aunque ganara poco, me parecería muchísimo. Este juego de palabras no hay quien lo entienda. Tampoco yo entiendo a Eugenio d’Ors. Ni yo. ¿y qué van a decir de todo esto. A mí no me preocupa. A mí sí...”⁶⁹⁶.

Estos desencuentros pueden ser la causa de que la crítica no sea en ningún momento benevolente con ella.

“...Es actriz cinematográfica por hábito más que por vocación... sus actuaciones están siempre faltas de entusiasmo... esta condición es la que

⁶⁹⁵ “Isabel de Pomés ha dejado de ser Isabelita”. “Cinema”, nº 40; 15-12-47.

⁶⁹⁶ “Las estrellas en la mano”. “Fotogramas”, nº 10; 1-4-47.

resta luz propia a su obra e impide que su arte... resplandezca... sus actuaciones, aunque no pueden ser tachadas de imperfectas, son todas insípidas... si Félix de Pomés no hubiera sido actor cinematográfico, tal vez su hija tampoco lo habría sido... la ingenuidad de Isabel de Pomés en la pantalla, es una ingenuidad a secas, tal como es su propio carácter, sin arte ninguno que la realce y, por ello, resulta insípida... en huella de luz... Isabel de Pomés tuvo una actuación bastante entonada gracias al argumento de la obra, adecuada a su carácter... ”⁶⁹⁷.

Isabel de Pomés está condicionada por su fotogenia para que le ofrezcan papeles de mujercita sencilla e ingenua. Isabel conoce por completo todos los secretos de la interpretación ante la cámara, y este gran conocimiento, adquirido desde niña, le basta para salir airosa de cuantos papeles se le encomiendan.

Una de sus interpretaciones más celebrada es la que realiza en *Huella de luz* (1942), dotando a su personaje de calidez humana. Película vitalista que empujaba hacia la ilusión y que Isabel supo sacarle partido a su personaje. También sobresale en otras obras como la que hace a continuación de la anterior en *Mi vida en tus manos* (1943).

9. Blanca de Silos.

Blanca de Silos López de la Calle nace en Vitoria (Álava) el 3 de agosto de 1917. Desde su adolescencia se siente atraída por el teatro, donde debuta primeramente, aunque durante toda la década de los cuarenta trabajará simultáneamente tanto en teatro -el Teatro Nacional y la Compañía de María Guerrero- como en el cine, donde se convierte en una de las estrellas del reducido firmamento cinematográfico español de los cuarenta, periodo al final del cual decide retirarse de la profesión.

Su actitud ante su trabajo está muy condicionada por la relación que Blanca mantiene con los directores cinematográficos y cómo considera el trabajo de éstos.

“... ¿qué opinión tiene de los directores? Que de ellos depende el cine, nosotros somos muñecos en sus manos. Un director que lo haga bien

⁶⁹⁷ Martínez Ramón, Juan: “Isabel de Pomés, la escéptica”. “Cámara”, n° 133; 15-7-48.

*puede conseguir mucho de un actor mediocre, y uno que lo haga mal puede estropear a un actor excelente... ”*⁶⁹⁸.

En sus interpretaciones prefiere los personajes dramáticos y no se siente seducida por ningún actor en concreto, ni nacional ni extranjero. Sus inquietudes artísticas tienen que enfrentarse desde el principio con la oposición familiar, pero ella no cesa en su empeño, por lo que interviene en funciones como amateur. En concreto, será en una de estas representaciones, un auto sacramental celebrado en Segovia, donde el Teatro de Falange se fija en ella y la recluta para formar parte de su elenco.

Su primer film fue *Frente de Madrid* (1939), de Edgar Neville, en la que su interpretación le valió el ser elegida para interpretar uno de los principales papeles femeninos de la película *Flora y Mariana* (1940) y a continuación ser contratada por Cifesa.

*“... ¿si yo siempre pensé en el cine! ¿en qué película se gusta usted más? En Castillo de naipes... Ricardo Soriano me vio trabajando en Las ranas y me ofreció un papel, el de protagonista, en Flora y Mariana... después fue Cifesa quien me reclamó para tomar parte en Su hermano y él... después Raza... me gusta lo dramático y lo sentimental...”*⁶⁹⁹.

Comienza en el cine en 1939, y tiene un trabajo continuado hasta 1943. En este año se produce una recesión en su carrera, dedicándose a algunas apariciones esporádicas en el teatro hasta 1947, año en que interviene en *Mariona Rebull*, película que atrajo su nombre nuevamente a la popularidad.

Recibe muy buenas críticas por su Mariona, personaje cargado de una femenina sensibilidad, y con el que roza la perfección interpretativa. Algo similar le ocurre con el que interpreta en *La casa de la lluvia* (1943), de Antonio Román, aunque no se apreciará en su momento como era debido.

10. Alicia Romay.

Carmen Trejo nace en Don Benito (Badajoz), el 7 de febrero de 1919. Se dedica al teatro a nivel amateur desde muy joven. Progresivamente se

⁶⁹⁸“*Las estrellas en la mano*”. “Fotogramas”, nº 43; septiembre 1948.

⁶⁹⁹“*Blanca de Silos*”. “Radiocinema”, nº 89; 30-6-43.

profesionaliza en el teatro, pero con motivo de la Guerra Civil su carrera será interrumpida. Finalizado el conflicto civil, se instala en Madrid donde inicia su carrera cinematográfica. Sobresale en algunos papeles secundarios, pero sobre todo en aquellas películas que interpreta para Edgar Neville. En 1955, cuando su carrera se encontraba en un buen momento, decide retirarse por completo del cine.

Es una enamorada de la moda y le encantan los deportes, y sobre todo siempre procura perfeccionar sus cualidades artísticas. Sin ser muy popular, es conocida por un público que la reconoce y aprecia: “... *contesta todas las cartas que recibe envía su retrato a aquellos que lo solicitan...*”⁷⁰⁰.

Su manera de interpretar es muy propia, muy cinematográfica, ella lo simplifica con estas palabras: “... *cada vez estoy más convencida de lo necesaria que es para los artistas la naturalidad...*”⁷⁰¹. Y sus preferencias artísticas a la hora de trabajar se marcan en la siguiente dirección:

“... *Las películas de contenido psicológico son las que llegan a ahondar más profundamente en mis sentimientos. Creo que el cine ha de tener una línea de contenido recio; ser un perfecto reflejo de nuestras vidas atormentadas por las pasiones o los deseos, dar a su dramática grandiosidad...*”⁷⁰².

Llega al cine sin proponérselo, y su aspecto físico fue definitorio para que se produjese este hecho.

“... *Alicia Romay llegó al cine por casualidad, una mañana iba camino de la Puerta del Sol en el madrileño metro de Ventas... un caballero ¿Le gustaría trabajar en el cine? era Fernando G. Toledo... Jerónimo Mihura fue el segundo experto del cine que encontró en Alicia Romay grandes posibilidades...*”⁷⁰³.

Alicia Romay es admirada de muchos directores, como Neville o Florián Rey, quien quedó enormemente sorprendido cuando supo de las posibilidades que para un papel dramático poseía esta actriz. Por su parte, la crítica especializada comenta sobre su aportación que:

⁷⁰⁰ Morales, Sofía: “Alicia Romay no está satisfecha”. “Primer Plano”, n° 384; 22-2-48.

⁷⁰¹ “Aprenda usted a llorar como Alicia Romay”. “Cámara”, n° 58; 1-6-45.

⁷⁰² “Ellas se pintan solas”. “Cinema”, n° 6; 15-6-46.

⁷⁰³ “Aprenda usted a llorar como Alicia Romay”. “Cámara”, n° 58; 1-6-45.

“... Alicia Romay tiene todavía mucho que aprender; su formación como artista de cine no está hecha ni por asomo, y, solamente por esta causa la fama se muestra esquiva con ella. Su caso es el de tantas y tantas muchachas descubiertas un día por un cineista cualquiera y abandonadas después a su propia suerte o talento; las que reúnen verdaderas condiciones se mantienen a flote, aunque marchen a remolque, mientras las que sólo han tenido un momento de inspiración en seguida se hundan... Alicia es de las primeras... el cine español está falto de gente nueva... los encargados de crear esos artistas son sus directores, que hasta ahora se han conformado con descubrirlos, como si todo estuviera resuelto con ello... Alicia Romay necesita que la guíen, que la formen artísticamente...”⁷⁰⁴.

Después de sus diecisiete actuaciones en la pantalla, Alicia Romay se refleja como una actriz con mucho futuro; una actriz que debía dar el salto de secundaria a ser la principal del film. Sus dotes artísticas son tan buenas como las de otras figuras muy bien situadas, posiblemente habría necesitado un papel de carácter estelar para lograrlo. Su belleza y compostura se sitúan entre la mujer fatal y la ingenua; pero no es motivo para que sea descartada porque, por otro lado, ella puede interpretar tanto un estilo de mujer como otro. Reconocida y admirada en papeles de mujer fatal -*La aldea maldita* (1942), *Domingo de Carnaval* (1945)-, no la dejarán salir de ese encasillamiento.

11. Rosita Yarza.

María Rosa Yarza nace en Madrid el 5 de noviembre de 1922. Se inicia en el cine como extra en la película de *Los cuatro Robinsones* (1939), de Eduardo G. Maroto, y durante un año trabaja en esa misma categoría, de ahí da el paso para llegar a ser una estrella cinematográfica.

Actriz considerable, consiguió más popularidad por emparejarse con un actor de renombre como José María Seoane que por sus propias interpretaciones. A partir de su matrimonio reduce considerablemente su participación en el cine, mientras que se dedicará más al teatro.

⁷⁰⁴ Martínez Ramón, Juan: “Alicia Romay, la vampiresa”. “Cámara”, nº 119; 15-12-47.

Rosita Yarza es una joven que desea, como tantas de esas generaciones, ser estrella de cine. El mundo del espectáculo puede aportar a una chica joven todo aquello que anhela y no puede conseguir por otros medios. Pero en el momento que tiene la oportunidad de crear un hogar este objetivo será prioritario, por encima de todo lo demás. El papel de ser madre es aquel que cualquier actriz joven acepta como la más intensa experiencia para ser representada. Siendo novia ella aceptaba con agrado la posible situación: “... *Cuando todavía éramos novios, José María me dijo: “Bien que seas actriz, pero antes debes ser esposa”. Y yo acepté.*”⁷⁰⁵. Así, siendo ya esposa, su trabajo estará condicionado a la situación familiar que Rosita esté viviendo en ese momento.

*“... a mí me gusta mucho el cine, pero tiene que interesarme mucho el contrato para que yo acepte una película en la que tenga que desplazarme a Barcelona y no trabaje mi marido....”*⁷⁰⁶.

Entre sus preferencias artísticas y profesionales que atañen a su gusto, destaca “... *las escenas medio en broma, medio en serio... son las que mejor encajan en mi temperamento...*”⁷⁰⁷. Los modos de interpretar en el mundo cinematográfico vienen impuestos por la manera en que lo hacen los intérpretes de Hollywood. Por eso muchos españoles los reconocen como modelos de interpretación, y Rosita Yarza, no se queda atrás: “... *Spencer Tracy, Greta Garbo y Katharine Hepburn, son sus preferidos del cine extranjero...*”⁷⁰⁸.

Su caché está acorde con su economía. Como estrella de cine se ha acostumbrado a gastar sin trabas, por eso Rosita confiesa sin pudor: “... *necesito todo lo que gano, y si ganara más, aún necesitaría más...*”⁷⁰⁹.

Sus inicios son muy interesantes, sobre todo para aquellas chicas que desean ser estrellas de cine. Con mucho esfuerzo comienza de cero, y sólo por sus propios medios consigue alzarse de entre los cientos de extras que existen en el cine español en ese momento.

“... un día, una colegiala lee en Primer Plano la noticia de que el director Claudio de la Torre busca una cara para interpretar Primer Amor. El

⁷⁰⁵ “Rosita Yarza y José María Seoane en el zoológico”. “Cámara”, nº 158; 1-8-49.

⁷⁰⁶ Idem.

⁷⁰⁷ “Noticia breve de Rosita Yarza”. “Primer Plano”, nº 326; 12-1-47.

⁷⁰⁸ “Ella... Rosita Yarza”. “Radiocinema”, nº 74; 30-3-42.

⁷⁰⁹ “Rosita Yarza contesta a las 15 preguntas poco diplomáticas”. “Cámara”, nº 61; 15-7-45.

*director recibe quinientas fotografías, y entre ellas la de la colegiala, que selecciona. La fotografía la ve también en Primer Plano, José M^a Seoane... así llega a estrella de cine y novia de un gran actor..*⁷¹⁰.

Noticias como la anterior podían traer a engaño a toda una corte de muchachitas que deseaban conseguir lo mismo, como si sólo bastase un rostro bonito para triunfar. Rosita Yarza tiene mucha vocación por la interpretación, y eso será lo que cuente al fin y al cabo; sus inquietudes por la escena le vienen de su niñez, Rosita recuerda que su primera actuación ante un público fue en el colegio.

*“... La obra trataba de Historia, y yo salía vestida de guerrero. El traje consistía todo en muchos correaes de cartón, embadurnados de purpurina...”*⁷¹¹.

Rosita sabe de la importancia que tiene para la carrera de actriz el estar capacitada para desenvolverse en las tablas, es el lugar ideal para formarse y fraguarse una personalidad escénica, así lo confirma.

*“... ¿para qué hace teatro? porque me gusta mucho; tanto como el cine. Además, el actuar en la escena me ha de servir, creo yo, para mis futuras actuaciones ante la cámara. El teatro es una escuela estupenda para los actores de cine, y conviene simultanear las dos clases de interpretar...”*⁷¹².

Rosita es una actriz que durante la década de los cuarenta irá forjando sus modos y carácter en la interpretación, pero será en años posteriores y, sobre todo en el teatro, donde demuestre su saber hacer.

12. Maruja Asquerino.

María Serrano Muro nace en Madrid el 25 de noviembre de 1925; hija de actores, comienza en el teatro siendo niña. En 1941 debuta en el cine en una película de Juan de Orduña, *Porque te vi llorar* (1941). A partir de este momento

⁷¹⁰“*Quién es quién en la pantalla nacional*”. “Primer Plano”, nº 304; 11-8-46.

⁷¹¹ Morales, Sofía: “*La primera actuación escénica de algunas estrellas españolas*”. “Primer Plano”, 24-8-44.

⁷¹²“*Rosita Yarza contesta a las 15 preguntas poco diplomáticas*”. “Cámara”, nº 61; 15-7-45.

no parará de trabajar tanto en cine como en teatro, y su carrera se extiende hasta la actualidad.

Maruja es muy crítica con su profesión en general, ha trabajado mucho en teatro y en cine -aunque en papeles de poca importancia-, y su experiencia le hace decir: “... *en nuestro cine lo que falla es una falta absoluta de organización...*”⁷¹³.

Al contrario que una gran mayoría tiene una opinión muy particular sobre el encasillamiento o especialización en un tipo concreto de personaje: “... *¿No consideras perjudicial la especialización? Al contrario, creo que es beneficiosa para el artista, siempre que de cuando en cuando se varíe un poco...*”⁷¹⁴. Y se inclina por personajes muy concretos:

“ *me gustan los papeles de muchacha lista, que sabe lo que quiere, y cómo conseguirlo; que sabe coquetear y divertirse, pero que sabe ponerse a tono con las circunstancias si éstas se convierten en dramáticas. Una especie de vampiresa humanizada ¿no? algo parecido. Y me gustaría especializarme en esos tipos...*”⁷¹⁵.

“... *a mí me gustan los papeles de mujer mala, pero humana. Al estilo de los de Bette Davis...*”⁷¹⁶.

En sus inicios cinematográficos hace papeles muy pequeñitos, algunos son mera anécdota, pero en otros ya se iba apreciando la actriz que había en ciernes. Y es en el teatro donde se inicia, aprende y consigue primeros éxitos, aunque ella insiste en que trabajar en el cine es muy interesante, por lo diferente que es del teatro.

“... *¿cuál es, a tu juicio, el mejor camino para llegar al cine? el teatro es la mejor escuela... lo considero más difícil que el cine, porque en el escenario el artista tiene que dar de sí todo lo que sabe sin que tenga en todo momento al director dispuesto a corregirle la menor imperfección, como ocurre en el cine. El teatro satisface la vanidad momentánea del*

⁷¹³“*Maruja Asquerino sucumbe al venenillo cinematográfico*”. “Cinema”, nº 35; 15-9-47.

⁷¹⁴“*Mis películas y yo*”. “Cámara”, nº 150; 1-4-49.

⁷¹⁵ Idem.

⁷¹⁶“*Maruja Asquerino sucumbe al venenillo cinematográfico*”. “Cinema”, nº 35; 15-9-47.

*intérprete; el cine le ofrece la popularidad, el teatro es más fatigoso que el cine; pero en éste se requieren grandes dosis de paciencia...*⁷¹⁷.

Para Maruja, el teatro es más difícil que el cine porque el contacto con el público exige la diaria superación, y en concreto ella piensa que ha tenido mala suerte en el cine; en 1948 se lamenta de su carrera cinematográfica:

*“... yo no he tenido suerte en mi carrera cinematográfica; llevo ya mucho tiempo y no he conseguido nada práctico. ¿cuándo entraste a formar parte de la gran familia del cine? en 1941 y en un film de Juan de Orduña. Pues teniendo en cuenta que has hecho mucho teatro, trece películas no es una cifra despreciable. En cantidad tal vez no, pero en calidad...”*⁷¹⁸.

13. Pastora Peña.

Pastora Peña Illescas nace en Madrid el 24 de julio de 1920. Hija de actores, trabajará con tres años de edad en la compañía teatral de sus padres durante un tiempo. Comienza en el cine en 1934 con una película de Benito Perojo, *Crisis mundial* (1934). Será en los años cuarenta cuando consiga intervenir en mayor número de películas, aunque sin llegar a conseguir éxitos, ni siquiera cuando desempeña el papel protagonista, como es en el caso de *El frente de los suspiros* (1942). A finales de la década de los cuarenta dirigirá sus pasos hacia el teatro, y tan sólo en contadas ocasiones participará en alguna película.

Es interesante el juicio que Pastora Peña realiza del público -quizás fuese el motivo por el que ella volvió al teatro-. Pastora supo aceptar la libertad que tiene el espectador de elegir la asistencia o no a una película: *“...¿ qué opinas de tu más reciente película? opino que no debo opinar; para eso está el público, que muy pocas veces se equivoca...”*⁷¹⁹.

14. María Fernanda Ladrón de Guevara.

María Fernanda Ladrón de Guevara nace en Madrid el 30 mayo de 1901. Actriz de teatro que funda su propia compañía recorriendo medio mundo; fue una de las actrices que marcharon a Hollywood para hacer las versiones españolas del

⁷¹⁷“ *Mis películas y yo*”. “Cámara”, nº 150; 1-4-49.

⁷¹⁸ Idem.

⁷¹⁹“*Pastora Peña, opina que no debe opinar*”. “Primer Plano”, nº 414; 19-9-48.

incipiente cine hablado. A María Fernanda no le gustó mucho su experiencia en Hollywood y cuenta que allí lo que más se hace es trabajar y trabajar.

En la década que nos ocupa tan sólo interviene en tres películas, por las que recibe buenas críticas; ella se siente, siempre, muy bien arropada por sus compañeros, la crítica y las productoras españolas con las que trabaja, especialmente con Cifesa:

“... quiero que haga usted constar mi profundo agradecimiento a la casa Cifesa. Sus atenciones para conmigo son incontables y están entusiasmadísimos con el proyecto de mi película... ¿Qué es lo que más le llama la atención en el cine? la falta de continuidad en el trabajo, que da a veces motivo a dificultades de interpretación... ¿y qué es lo que más teme en el teatro? al público...”⁷²⁰.

La crítica, por su parte, se refiere a ella en estos términos:

“Por novena vez, y al cabo de cuatro años de silencio cinematográfico, María Fernanda ha vuelto a colocarse ante la cámara, ante una cámara que se prestigia con lo que en esta noble figura haya de gran actriz y de gran mujer. Pocas veces, como en ella, las dos cosas se reúnen en una misma e imponderable calificación que es la dama y señora. Discípula de M^a Guerrero... en el cine su rostro está irremediablemente unido a aquel fotograma de su interpretación en La mujer X, cuando abraza a su hijo...”⁷²¹.

15. Marta Santaolalla.

Marta Santaolalla nace en Madrid en 1922. Es Perito Mercantil, su primer contacto con el cine lo tiene en el campo del doblaje, al ser la encargada de doblar a la actriz norteamericana Deanna Durbin. Después de un tiempo como dobladora, Gonzalo Delgrás le ofrece la oportunidad de intervenir en la película *Los millones de Polichinela* (1941). Tras contraer matrimonio con el actor Carlos Muñoz, se aleja del cine para dedicarse de pleno a trabajar en el teatro.

Se dedica a la profesión de actriz por pura vocación, alimentada ésta por el ambiente en que se ve sumergida. Sus motivos son meramente vocacionales y

⁷²⁰ “M^a Fernanda Ladrón de Guevara”. “Radiocinema”, nº 85; 28-2-43.

⁷²¹ Gómez Tello: “Quién es quién en la pantalla nacional”. “Primer Plano”, nº 417; 10-10-48.

además prefiere los papeles de ingenua. Imperio Argentina es la actriz por la que siente mayor inclinación.

A Marta le gusta mucho su profesión, pero para ella hay momentos que deben ser privados -eso de que las estrellas aireen todos los pormenores de sus vidas no va con Marta-; por ejemplo, no quería que su boda con el actor Carlos Muñoz se convirtiese en un espectáculo público.

Su aportación interpretativa es valorada por la crítica:

“... Marta Santaolalla es de las escasas actrices de nuestro cine que sabe matizar una frase hasta sacarle a la misma todo el partido, hasta hacer con un diálogo malo el milagro de que no lo parezca... la sencillez con que Marta puede hacer, si quiere, el teatro más elevado, prueba que nos hallamos ante una actriz de verdad, formada en las mejores y más seguras disciplinas... la comedia languidece y son inútiles los esfuerzos que una haga para sacarla adelante. Por eso estoy en el cine; aparte de que me gusta y que lo encuentro muy descansado... dice Angel Zúñiga, el periodista de este artículo: y es que Marta ha estudiado, sabe decir, sabe expresar. ¿Cuándo nos vamos a convencer de que sólo así es posible llegar algún día a ser una actriz notable como ella?...”⁷²².

Marta tiene una voz excepcional y buen control de su gesto lo que le permite construir personajes muy distintos entre sí, una prueba de ello es su doble interpretación en *Cristina de Guzmán* (1943), de G. Delgrás.

16. Trayectorias de menor impacto social.

Muchas de las que iban a ser grandes estrellas sólo llegaron a participar en pequeños papeles secundarios, y su menor presencia no pudo darnos a conocer a las buenas actrices que podrían haber sido. Son actrices descubiertas por directores de prestigio, pero que no terminaron de cuajar, como es el caso de Guillermina Grinn.

“¿Quién es esa criatura con aspecto de diosa en vacaciones? La hija de un oculista. Buena familia. De lo mejorcito de Sevilla... entonces no hay nada que hacer (comentó, tristemente Florián). A las hijas de familia,

⁷²²“Marta Santaolalla y su labor en el cine nacional”. “Cámara”, n° 42; 1-10-44.

mejor dicho, a las familias, les da horror que sus hijas quieran dedicarse al cine o al teatro. Hay una leyenda negra de los estudios que tardará muchos años en disiparse... ¿Pero está usted en Madrid? Pues claro. Me he escapado... es decir, he venido a pasar unos días con unos parientes, y me acuerdo de sus ofrecimientos y quiero dedicarme al cine... ”⁷²³.

Hace papeles de vampiresa, sin embargo le gustaría interpretar un papel dramático-sentimental de alta comedia ⁷²⁴. El cine le interesa por encima del teatro -incluso viaja a México donde trabaja en alguna película-, pero no terminó de ser lo que quería ser.

Otras apreciadas por la crítica desde el comienzo de su carrera son Ana María Campoy. Los comentarios que se encuentran sobre su aportación, señalan:

“... Ana M^a C. me parece entre las jóvenes más prometedoras para el futuro del cine español... la que llegará donde quiera si a su enorme y fácil vocación añade el debido estudio y la inteligencia, que no la falta...”⁷²⁵.

Marta Flores ⁷²⁶, a pesar de la negativa familiar hacia su interés por el cine, luchará ante tan obstinadas negativas para conseguir su mayor deseo: ser estrella de cine. Tal era su deseo que estaba ciega, en un principio, a peligros inimaginables para una jovencita ilusionada. Marta cuenta cómo pudo ser víctima de unos desaprensivos que utilizan el cine para secuestrar jóvenes.

“... ocasión incomparable. Se necesitan muchachas bellas, esbeltas, para trabajar en el cine fuera de Barcelona. Remuneración espléndida... al cuarto día de este anuncio en un periódico, un puñado de muchachas había desaparecido camino de América, sacudidas por las promesas de unos delincuentes profesionales...”⁷²⁷.

⁷²³ “Guillermina Grin se escapó de su casa para trabajar en el cine”. “Cámara”, nº 67; 15-10-45.

⁷²⁴ “Guillermina Grin no ha encontrado todavía el marido ideal”. “Cámara”, nº 138; 1-10-48.

⁷²⁵ Puente, José Vicente: “Ana María Campoy”. “Primer Plano”, nº 224; 28-1-45.

⁷²⁶ Cfr. Guiteras, Lourdes: “Marta Flores”, en García Fernández, Emilio C. (coord.): *Memoria viva del cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998. Págs. 115 y ss.

⁷²⁷ “Dos capítulos en la vida de Marta Flores” “Cámara”, nº 39; 15-8-44.

Otras actrices como Pilar Soler, María Dolores Pradera, etc., no alcanzan el estrellato que se esperaba de ellas y que ellas anhelaban. Florencia Bécquer, Porfiria Sanchiz, Raquel Rodrigo, tienen su máximo esplendor en los años treinta, y apenas brillan en los cuarenta.

17. Algunas actrices que son más que secundarias.

Este pequeño apéndice va dirigido a aquellas que no eran consideradas estrellas, y que habían sido elegidas para la función de secundarias. Por su adecuación interpretativa no deben ser ignoradas en estas líneas, sobre todo porque el trabajo que hicieron, sin ser programado, era el correspondiente a las verdaderas estrellas. Todas ellas se caracterizan por conseguir que una sencilla secuencia resulte estelar. Dentro de este grupo, amplio grupo de secundarias, hay también distintas categorías.

A la cabeza de todas ellas se encuentran Guadalupe Muñoz Sampedro y Julia Caba Alba. De la primera, se conservan como muy interesantes trabajos sus papeles en *La Dolores* (1940), *Alma de Dios* (1941), *Ella, él y sus millones* (1944); de la aportación de la segunda, basta recordar sus personajes en *Nada* (1947), *La calle sin sol* (1948), *La Duquesa de Benamejí* (1949).

En segundo lugar, le siguen la eficiente, simpática y siempre sorprendente Julia Lajos -genial en cualquiera de sus películas, recuérdense las de Edgar Neville-, y la inigualable Camino Garrigó -*Huella de Luz* (1942)-.

En tercer lugar, con papeles más reducidos, pero casi siempre en el tono de comedia, debe recordarse a María Isbert, Milagros Leal, Mary Santpere, Irene Caba Alba, Matilde Muñoz Sampedro, María Brú.

Sorprendentemente, el cine español de los cuarenta se convirtió en un punto de partida y consolidación del que a la larga sería el pilar indiscutible de la efectividad de una inmensa mayoría de las producciones posteriores. El buen hacer y la trayectoria escénica de casi todas las actrices –y actores- de estos años, confirma su singularidad irrepetible, su fuerza artística y el valor de lo que debe ser una profesional de la interpretación. Su escuela, lamentablemente, irá desapareciendo con los años.

Sobre el valor de una buena interpretación, sobre lo que supone la riqueza artística de una manera de ser aprendidos en las rutas de los “cómicos”,

Guadalupe Muñoz Sampedro destaca la importancia de la colaboración entre todos los sectores de una profesión en la que todo, hasta los papeles más insignificantes, tienen un mérito de incalculable repercusión, ya sea particular o general:

“... Florián es, para mí, lo mejor del mundo. Él me llevó a la pantalla, y no olvidaré nunca sus lecciones. Con Iquino he trabajado, y lo considero también un gran director... ¿qué papel le ha gustado a usted más en el cine? el que hice en La Dolores aunque era cortito...”⁷²⁸.

⁷²⁸ “Guadalupe Muñoz Sampedro”. “Radiocinema”, n° 71; 30-12-41.

Capítulo XVI. LOS PAPELES DE LA MUJER EN EL CINE

1. La sociedad y el cine.

Para entender la figura femenina española de postguerra hay que conocer la sociedad en la que se encuentra ubicada. Ha pasado por una guerra y, de las condiciones económicas, culturales, sociales, etc. que existían antes de ésta, no queda ni rastro. Todos los españoles han sido víctimas de la cruel contienda, pero son las mujeres las que han perdido más: todas las reivindicaciones conseguidas desaparecen de un plumazo, lo que se suma a la pérdida de seres queridos. Es una sociedad de postguerra con todo lo que eso conlleva, hambre y miseria. Tras una guerra hay vencidos -tienen miedo y hambre, sobre todo hambre-, y victoriosos, quienes también tienen hambre y en cuyas manos está la reconstrucción del país. Es un país en el que no hay hombres, muchos han muerto, otros, muchísimos, están en las cárceles, y los restantes en la milicia. Años atrás, la mujer, tímidamente, había comenzado a tomar decisiones y responsabilidades que le habían permitido disponer de un poco de independencia con respecto al hombre, o al menos una perspectiva de vida muy distinta. Es una sociedad, la de postguerra, que está obligada a reconstruirse sin ayudas; la autarquía es férrea, y en esta etapa de España a la mujer le toca desempeñar un papel de sumisión y obediencia, al tiempo que en muchas casas ellas son las cabeza de familia; el papel de la mujer en esta sociedad es fundamental y necesario para recobrar el nivel humano que había quedado enterrado con la guerra civil. Todo ello es a costa del enfrentamiento entre los planes de futuro que el Estado prevé para ella y los planes que ella más desea para su propio futuro. El Estado es un estado militar y católico-apostólico-romano, para el cual la mujer tiene que desempeñar un papel muy definido, y es el de cuidar del hogar y educar a sus hijos a imagen y semejanza de los postulados del Estado -una mujer no debe trabajar fuera del hogar, sólo se permite a viudas y solteras, aunque en trabajos considerados tradicionalmente muy femeninos; a lo más que debe aspirar una mujer es a ser esposa, madre abnegada y religiosa-. Por otro lado la mujer vive su desdicha: muchas viudas de clases humildes, sin formación para conseguir un empleo, buscarán su sustento en la prostitución o en el servicio doméstico. Las de clase media, con más formación, desean un mundo mejor, ese mundo que conocen a

través de la pantalla -es un mundo donde la mujer está valorada de otra manera, es una mujer independiente-, aunque su entorno está muy lejos de favorecer esas inquietudes de joven soñadora. El cine es el escaparate de donde las jóvenes de clase media beben para alimentar sus sueños. El Estado, consciente del poder del cine, sabe que dentro de la labor de reconstrucción del país se encuentra la de recuperar de nuevo el séptimo arte; el Estado, por primera vez en España, se da cuenta verdaderamente del poder del cine, y de ahí la importancia de dirigirlo por el camino que mejor beneficie a sus propios intereses. En una primera etapa, que abarca hasta el término de la 2ª Guerra Mundial, la autarquía es total, el poder es de falange y de los militares, y en ella se hace un cine bélico. Estas directrices se transforman tras la victoria aliada, sigue la autarquía, pero ya no es tan cerrada, Falange y los militares no tienen tanto poder -por ejemplo, a partir de 1946 no hay vocal militar en la comisión de censura-. Franco deja en manos de la Iglesia la educación del país, el poder es ahora de la Iglesia, se hace un cine moralizante. A finales de la década comienzan a solucionarse algunos problemas económicos y la autarquía va dejándose atrás, se hace un cine de Imperio. Es decir, tenemos por una parte a la iglesia y al Estado, que desean que en la sociedad española de postguerra predomine un tipo concreto de mujer. Para lograr su objetivo, no sólo se valen de leyes sino de otros factores que entroncan con lo cultural, como ocurre, por ejemplo, con el cine o el cómic. Y, por otra parte, la mujer que tiene aspiraciones, que se encuentra con el cine patrio y el que viene de fuera -que le resulta más interesante-. Los profesionales del cine tienen que conseguir audiencia, por lo que adornarán el cine español con tintes hollywoodienses; pero al tiempo tienen que luchar contra la censura y el poder para lograr hacer un cine personal. A pesar de la censura y de la autocensura, en el cine que se hace en España se aprecia un poco el reflejo del cine que viene de fuera. En este cine español -donde se deja a la fémmina una menor presencia-, la mujer desempeña dos tipos de papeles muy concretos: aquellos roles impuestos por la sociedad de postguerra y también aquellos con los que la mujer de clase media española soñaba.

2. Los papeles de la mujer en el cine.

Los papeles femeninos del cine español de los años cuarenta son de menor presencia frente a los masculinos, como queda expuesto en el primer capítulo de

esta investigación. Los actores españoles tienen más horas de trabajo que las actrices, lo cual no quiere decir que el trabajo de las actrices sea de menor importancia, ya que, sin embargo, por lo general, suelen ser de mayor trascendencia los papeles femeninos. Excepción son los films bélicos, en los que la mujer apenas aparece y tan sólo en función de comparsa. Así pues, a la hora de definir que desempeña la mujer en el cine español, nos encontramos con tres opciones dependiendo del personaje que encarne la protagonista:

1) Cuando la mujer interpreta un personaje secundario: Como secundaria sirve para dar brillo a su compañero, está a su servicio en todos los sentidos. En este caso es coincidente con un cine varonil, cuyo objetivo es el de sobrevalorar la función del hombre como macho, en labores consideradas tradicionalmente de hombres como son las historias bélicas, taurinas y religiosas.

a) El ambiente Bélico: Este se produce principalmente en los primeros años de la década -la guerra civil está muy reciente-. Son películas que siguen la estela de *Raza* (1942) buscando agradar a censores e instituciones. Ejemplo de ello tenemos películas como *¡A mí la legión!* (1942), *Escuadrilla* (1941), *Harka* (1941). En estas películas la mujer desempeña dos papeles diferenciados. De **comparsa**, son mujeres que interpretan papeles de muy poca importancia para el desarrollo de la trama del film. Es decir, son mujeres prototípicas de lo que propugna Falange Española. Madres abnegadas como la madre de la familia Churruca en la película *Raza* (1942), enamorada y sumisa esposa de marino, aceptará el destino del marido porque es temerosa de Dios y espera encontrarse con su esposo en la otra vida. Es una mujer muy religiosa, nos lo muestra a lo largo de toda la película, en concreto, en una secuencia entrega una cruz a su marido para que rece ante él. En otro momento del film asiste a misa para dar gracias por la llegada del esposo. La hija de la familia Churruca es en esencia lo mismo que su madre, es esposa y madre y espera con paciencia la llegada del esposo que se encuentra en el frente. La novia -en un futuro se espera de ella que sea esposa y madre- de José Churruca es valiente y luchadora por aquello que más ama -la mujer

debe de estar en el hogar, pero si atentan contra su estabilidad luchará como una leona-. En *Harka* (1941) aparece también la madre abnegada y religiosa, o la viuda del héroe, dispuesta a seguir luchando por aquello por lo que su marido perdió la vida. En *El santuario no se rinde* (1949) la mujer es esposa o novia y como mucho trabaja de enfermera -tiempos de guerra-. Los refugiados del santuario son muy religiosos, por ejemplo, cuando el marqués va a ser fusilado no se siente abandonado porque en su mano lleva una medalla de la Virgen; celebrarán misa en Navidad con cánticos y rezos. Su fe en la Virgen es tan grande que buscan su salvación -terrenal y espiritual- en el santuario de la Virgen de la Cabeza. En ambientes militares, aunque no bélicos, ocurre lo mismo, es el mismo tipo de mujer; así tenemos en *Botón de ancla* (1947), la mujer hogareña, religiosa y sumisa al hombre. En otros casos, el personaje de la mujer tiene una cierta importancia, pero siempre como **antagonista**, siendo una mujer que no entiende el concepto de patria y, por ello, se la representa como mujer artista, prostituta y excepcional como “chica topolino”, es el caso de películas como: *Harka* (1941), la novia del héroe que más que aceptarle le rechaza, ya que está enamorada del hombre, no del militar. Se supone que debe ser su futura esposa y madre de sus hijos, pero es una “chica topolino”, de las que les gusta practicar deportes de élite o alternar en fiestas y reuniones. La relación con su novio acaba mal -no es el tipo de mujer para casarse-. Igual ocurre en *Doce horas de vida* (1948) donde la mujer parece a lo largo de toda la película la causa de las desgracias del héroe, al final gracias al amor es redimida. En este tipo de cine las camareras son mujeres de dudosa limpieza de alma, lo que en muchos casos supone el símil de la prostitución. Son mujeres que aparecen en lugares de alterne como en *Harka* (1941), donde el héroe se relaciona con una camarera en un momento de enfado y sólo de forma esporádica. En *A mí la legión* (1942) aparece, también, la mujer-camarera, profesión sospechosa, muy cerca de la prostitución; igualmente es la única mujer que aparece en la película *Los últimos de Filipinas* (1945).

- b) El ambiente Taurino: Otro mundo varonil donde los haya y en él la mujer apenas es un adorno más del torero, como en *Currito de la Cruz* (1948), *La fiesta sigue* (1948), *Brindis a Manolete* (1948), *¡Olé, torero!* (1948). En *La fiesta sigue* (1948), película circular en la que se mantiene la fiesta por encima de la vida del torero -éste es anónimo-, nos enseñan una sociedad de hombres en la que la mujer o es una artista que se debe a su arte -aunque a veces lo dejan por el matrimonio-, o son mujeres que rezan ante el altar mientras lidia el torero. En *La fiesta sigue* (1948), en la secuencia del jardín mientras la fiesta de puesta de largo, la mujer le enrolla el rosario entre las manos. En *Currito de la Cruz* (1948), la señorita andaluza pierde su honra por el engaño de un mal hombre, el perdón de ambos vendrá de manos del Cristo del Gran Poder. La novia del mozo de espadas es gallega y regenta una cantina -nada que ver con las camareras de alterne-, su objetivo principal es casarse; bondadosa y buena mujer atiende a los clientes como posibles futuros esposos. En *Oro y marfil* (1947) la mujer es fácil de seducir, de engañar; es material que se puede convertir en artista o en buscona.
- c) El ambiente Religioso: Hay también un cine religioso en el que la figura principal es el sacerdote, y la mujer se muestra como la personificación de la maldad o mujer-demonio, muy cerca de la concepción bíblica de lo que es la mujer para el hombre; ejemplos de ello lo encontramos en *La fe* (1947), *La mies es mucha* (1948), la mujer pertenece a otra cultura, suficiente motivo para ser ignorada. O también es interesante destacar el tratamiento religioso de *Locura de amor* (1948), la mujer demonio viene encarnada en la mora sarracena. Se observa en el enfrentamiento amoroso por el mismo hombre, de la mujer infiel frente a la reina cristiana -Juana de Castilla-.
- 2) Cuando la mujer interpreta un personaje principal: Es el caso principalmente del género folclórico, y en menor medida en el resto de géneros.
- a) Folclórico: En este género se aprecia un tipo de mujer muy interesante por lo poco habitual: fuerte frente a la adversidad y

encargada de sacar a la familia adelante, asumiendo funciones propiamente masculinas. En la película *Embrujo*(1946), nos narran la vida de una artista, mujer que ama su arte por encima de todo, por lo que no se compromete ni con el matrimonio ni con la maternidad. En *Filigrana* (1949), la mujer deshonrada se dedica al espectáculo, pero será con su matrimonio -esposa y madre- cuando sea bien mirada en la sociedad. En *La guitarra de Gardel* (1949), nos narran la acción también dentro del mundo del espectáculo, donde la mujer es independiente y dedicada sólo a su arte. En esta película en la que la actriz está al servicio del galán argentino, ya que toda la trama gira en torno a la búsqueda de la guitarra, será sólo en las secuencias donde interviene la artista en las que reside el máximo interés del film. En *Canelita en rama* (1942), la mujer elige entre dos caminos, la religión -como sierva del señor-, o el hogar -como sierva del esposo-. Esto no es aplicable a las mujeres de raza gitana -raza sin oficio ni beneficio-. En *Oro y marfil* (1947), es mujer honrada y muy orgullosa -no se deja comprar por el padre del señorito-, su futuro deberá ser el matrimonio, aunque ya está independizada económicamente al regentar una venta. Es una mujer piadosa, las que no son así son mujeres fáciles, como las que se dejan pagar por el padre del señorito. Y en *La blanca paloma* (1942), son mujeres cuyo futuro es el matrimonio -si son de la misma clase social mejor-. Una mujer no debe ni puede estar sola, se pasa de manos del hombre-padre a las del hombre-esposo. En *La marquesona* (1940), madre soltera y trabajadora, se relaciona la profesión artística con otro tipo de mujer de vida algo desordenada, de ahí su soltería. En *La revoltosa* (1949), es cabeza de familia aunque todos los acontecimientos la obligarán a casarse. *La Dolores* (1940), mujeres solas en la vida, honradas que se servirán de su trabajo fuera del hogar para redimir su desdicha y siempre bajo la mirada de la Virgen. *Un alto en el camino* (1941), la mujer ha de ser resignada y abnegada esposa, si no es así sólo puede ser una artista -devoradora de hombres- que

picotea en el hogar de otros llevándoles la destrucción. En *La maja de los cantares* (1946), el amor pasional por un hombre lleva a la mujer a su misma desgracia. En *La Lola se va a los puertos* (1947), la mujer artista se debe a su arte, no se la permite casarse, ni amar a un hombre que está predestinado a casarse con otro tipo de mujer -abnegada esposa-.

b) Histórico: En *Correo de Indias* (1942), la joven esposa, descubre el amor en brazos de un extraño, todo es tan nuevo para ella que recela de la situación, y su sentido del deber le obliga a estar con su esposo hasta el final. Las circunstancias le darán la libertad para ofrecerse a un amor verdadero, y es cuando se reconoce en ella su bondad. En el barco que viajan hay otro tipo de mujeres, todas ellas entroncan con la clasificación que en otras películas se aprecia, la esposa sumisa, prostitutas y artistas. En *Fuenteovejuna* (1947), son mujeres indefensas ante el abuso de poder, trabajadora del campo y el hogar, que se encuentran bajo la tutela masculina. Llega un momento en que la mujer tomará las riendas para salvar su honra cuando el hombre no puede, o no se atreve a luchar; el momento esencial de la película es cuando Laurencia arremete contra los hombres por no defender su honra, por la que ella, si fuese necesario daría la vida. En *Eugenia de Montijo* (1944), nos muestran a mujeres de la alta sociedad cuyo único y principal objetivo es el matrimonio, ocupan su tiempo en bordar o estudiar piano. De entre todas ellas destaca una mujer líder de arrogante personalidad, que monta a caballo como un varón, se interesa por la política. Son aptitudes propias de una mujer fuera de serie para su tiempo. En *Lola Montes* (1944), la mujer es artista y libertina, por lo que se entiende que siendo así sólo puede ser una devoradora de hombres. En *Reina Santa* (1947), el poder de la mujer sobre el hombre depende de su conquista amorosa, por ello la aldeana consigue del rey más que la misma reina. Gracias a los sentimientos profundamente religiosos de la reina conseguirá al final la paz entre padres e hijos. De tal modo es así que el amor es el arma de la que se vale la mujer en todo

momento, tanto si es amante como si es esposa y madre. En *La princesa de los ursinos* (1947), las mujeres se deben casar y ser madres a no ser que tengan deberes más sublimes que lo impidan, como la patria o la religión. En *El tambor del Bruch* (1947), es una sociedad donde la mujer está en segundo lugar, será en los momentos decisivos para la patria cuando las mujeres cambian sus papeles y se conviertan en soldados. En *Locura de amor* (1948), son mujeres fuertes de carácter aunque el amor de los hombres será su perdición.

- c) Resto de géneros: Las mujeres que aparecen son muy especiales por su independencia, se las define en la mayoría de los casos por ser trabajadoras fuera del hogar. *La copla de la Dolores* (1947) es un drama sobre una mujer trabajadora que desearía estar casada, pero cuyo pasado la persigue sin dar tregua o posibilidad a otra salida; Dolores fue víctima de un hombre y ya quedó marcada para el resto de la sociedad. En *Nada* (1947), la mujer lleva la carga de la casa en un ambiente familiar asfixiante donde los hermanos ni se entienden ni desean que así sea -la posguerra está continuamente presente-. La mujer es la encargada de poner paz en un ambiente mísero y despiadado con los indefensos. En *Un hombre va por el camino* (1949), la mujer trabaja pero lo hace con las manos, en el campo, el trabajo intelectual está reservado para los hombres -todos los libros de la casa eran de su marido, es decir, la cultura no pertenece a la mujer; la viuda desea casarse porque aunque es fuerte, la mujer no debe estar sola. En *Rápteme usted* (1940), aquella mujer que tiene madera de artista -es de otra pasta-, es muy difícil que pueda adaptarse a la vida del hogar, por ello se observa a lo largo de la película como una antigua cantante de varietés se aburre mucho en su vida de casada; es una mujer aventurera con inquietudes para desear algo nuevo -se entiende que es así por ser artista-. En *La malquerida* (1940), queda muy bien definido el papel de la mujer cuando la madre dice: “la mujer debe seguir la senda del hombre”. En *Muñequita* (1940), mujer de estado está dispuesta a contraer matrimonio por

el bien de su país. En *Aventura* (1942), se ven enfrentados los paradigmas extremos de mujer, por un lado la mujer artista y por el otro la abnegada esposa, sumisa al hombre. En *Altar mayor* (1942), se describe con todo género de detalles cómo debe ser la mujer a la que debe aspirar el hombre, enamorada leal y fiel a su amor y, aunque humilde, con orgullo de clase. Su personalidad es tan atractiva que cuando su novio la deje por otra, ésta última se verá empujada frente a la primera. *Una conquista difícil* (1941), en esta película aparece la devoradora de hombres, que los engaña vaciándoles los bolsillos a cambio de un falso amor. En *Boda en el infierno* (1942), la mujer aventurera-artista y fuerte luchará contra la adversidad, y el galán aceptará de la mujer sus favores, aunque al final se case con la mujer sumisa. En *Boda accidentada* (1943), Kety, cuya ocupación es divertirse -chica topolino-, entrará también por el aro y se casará. En *Ídolos* (1943), la mujer es una artista de clara personalidad y carácter, moderna y trabajadora, y cuando desee casarse tendrá muchos problemas porque su vida de estrella no se lo permite. En *La vida en un hilo* (1945), la mujer es de clase media, hastiada de su vida tranquila y pausada, se ha dejado llevar por las circunstancias, por los consejos de otros, por un ambiente provinciano que la consume; un cambio de fortuna le da la oportunidad de conocer a otro hombre a quien confía su felicidad. Otras mujeres, las falsas amigas, tienen también la fatalidad de haberse casado mal, porque en la mano del hombre está dar la felicidad. En *Vidas cruzadas* (1942), mujer aristocrática, no puede trabajar porque su condición social no se lo permite, aun teniendo necesidades económicas. Disfruta una vida ociosa, como corresponde a su clase. Su salvación estará en casarse con alguien que pertenezca a su clase social. En *La chica del gato* (1943), la mujer es huérfana y sola en la vida, tiene que buscarse un porvenir, y éste pasará por el matrimonio -de la misma clase social-. En *Un caballero famoso* (1942), enfrentadas por el mismo hombre aparecen la mujer devoradora -juega con los sentimientos del varón-, y la

sumisa novia, futura y abnegada esposa. *La pródiga* (1946), mujer de vida airada que vive el presente, bondadosa en lo profundo. Su pasado la persigue y encarnado en el amor de un hombre desencadenará su muerte. *Dulcinea* (1946), mujer que tiene un sueño, que desea vivirlo y por conseguirlo lucha ante todos los contratiempos, su camino será sacrificio, como el de su señor D. Quijote. *Audiencia pública* (1946), es una mujer cuyo mayor deseo es tener un hijo, hasta el extremo de llegar a cometer delito para conseguirlo. *El 13.000* (1941), la mujer, de escasos recursos económicos, será agraciada con la lotería, y también el azar le llevará a sus brazos el príncipe azul con el que soñó un día. En *La boda de Quinita Flores* (1943), la mujer queda ultrajada al haber sido rechazada en el mismo altar. *Malvaloca* (1942), religiosa y dada a la mala vida, terminará redimiéndose gracias al amor y la intervención divina. *Alma de Dios* (1941), una huérfana se verá socorrida en casa de una tía como sirvienta. Ella es fiel y bondadosa, su bondad hace que cargue con las culpas de otros. En *La rueda de la vida* (1941), la mujer es una artista muy independiente que sólo se debe a su profesión, lo que le traerá más de un problema porque es fácil que caiga en la bebida y en el juego. En *La florista de la reina* (1940), aparece la mujer de carácter que no se deja engañar fácilmente por los hombres, sólo cuando está enamorada aceptará las proposiciones de ellos; también aparece la mujer devoradora-artista que dará al traste con los matrimonios ajenos. *Marianela* (1940), huérfana que vive de la caridad, ella sabrá ser también caritativa. *El misterioso viajero del Clipper* (1945), una recién casada muy ingenua, en todo momento busca contentar a su esposo. *Cristina Guzmán* (1942), de carácter acentuado, noble, digna y elegante. Pertenece a una clase social muy concreta -mujeres con más posibilidades para ser independientes-. *Sabela de Cambados* (1948), Sabela, madre y abnegada esposa. *La condesa María* (1942), mujer buena y religiosa que aceptará a todos aun sabiendo que tienen interés por heredar su fortuna. *Goyescas*

(1942), mujeres fuertes que luchan frente a todo por el hombre que aman.

3) Cuando la mujer comparte protagonismo con el hombre: Se da en los diferentes géneros, aunque es más frecuente en la comedia. Nosotros lo subdividiremos en cuatro apartados, comedias, dramas, intriga y singularidades.

a) Comedia: Es el género rey, se hicieron muchas y algunas realmente interesantes. Desde *Un marido a precio fijo* (1942) a *Mi adorado Juan* (1949) pasando por *El hombre que se quería matar* (1941) y *Deliciosamente tontos* (1943).

b) Dramas: Son películas en las que el amor es el desencadenante del drama, como ocurre en *El fantasma de D^a Juanita* (1944), *Mariona Rebull* (1947), *El escándalo* (1943), *Un drama nuevo* (1946) o *La casa de la lluvia* (1943); en esta última hay una secuencia destacada que es cuando el hombre sentado en el sillón junto a una botella, se queja de que su mujer no le ha servido, y ésta se levanta, coge la botella y le sirve. Destacan por ser un desamor más destructivo cuando estos dramas se desarrollan en un ambiente rural como es el caso de *La aldea maldita* (1942) o de *Las aguas bajan negras* (1948).

c) Intriga: Películas donde existe una intriga policiaca, la investigación de un asesinato, etc. Son *Hombre acosado* (1949), *Angustia* (1947), *El crimen de la calle bordadores* (1946), *El frente de los suspiros* (1942), *Una mujer cualquiera* (1949), entre otros.

d) Singularidades: En manos de directores muy personales como Neville, Llobet, Serrano de Osma, se producen películas particulares en las que, por ejemplo, no existe un único protagonista, aquí el protagonismo es coral o la mujer queda en segundo lugar. Películas como *La sirena negra* (1947), *La torre de los siete jorobados* (1944), *Domingo de carnaval* (1945).

Sin depender del protagonismo de la mujer en los films, en los tres casos - secundario, principal y compartiendo protagonismo- la personalidad de la mujer

vendrá definida por medio de cuatro factores principales: trabajo, matrimonio, maternidad y religión.

El trabajo: El trabajo es digno de las clases sociales bajas. La mujer debe trabajar en el hogar, si lo hace fuera de éste es por estar obligada económicamente. La mujer de clase alta se dedica al ocio y a actividades intelectuales que se desarrollan en el hogar. Es decir, fuera de casa sólo trabajan las que pertenecen a clases más humildes. La mujer que trabaja fuera del hogar, bien obligada por su condición social, muy humilde -tras la guerra civil muchas mujeres pasaron a las filas del servicio doméstico-, o bien dedicada a labores artísticas -que en muchas ocasiones era el símil de la prostitución-, es un papel representado en menor medida. Por ejemplo, vemos muchos casos de mujeres pertenecientes a clases sociales altas cuyas tareas, por tanto, se inscriben dentro del hogar: *Marido a precio fijo* (1942), *Los ladrones somos gente honrada* (1941), *Deliciosamente tontos* (1943), *Ella él y sus millones* (1944), etc. Ejemplos de clase social baja: En este caso son profesiones muy concretas y propias de mujeres, como el regentar una pensión así en *Una mujer cualquiera* (1949), *Angustia* (1947), *La calle sin sol* (1948); pueden ser sirvientas: *Los ladrones somos gente honrada* (1941), *Correo de Indias* (1942), *Deliciosamente tontos* (1943); institutriz en *Muñequita* (1940); secretarias en *Hombre acosado* (1949), *Despertó su corazón* (1949); esclavas del hogar, gente humilde que trabaja en la casa como en *La malquerida* (1940), *Aventura* (1942), *Mar abierto* (1946); trabajadoras del campo en *Un hombre va por el camino* (1949), *Las aguas bajan negras* (1948), *Marianela* (1940); dependientas: *Altar mayor* (1942), *Dos cuentos para dos* (1947), *El destino se disculpa* (1945); enfermeras en *Doce horas de vida* (1948), *El santuario no se rinde* (1949); profesora de idiomas en *Cristina Guzmán* (1942). En ninguno de estos casos existirá conciencia de mujer trabajadora, tan sólo y de forma casual, aparece una trabajadora industrial en *Boda en el infierno* (1942).

La mujer artista: Aparecen muchas mujeres artistas, y en todos los casos se las considera libertinas y poco propias para el hombre por llevar una vida independiente y desordenada. Se pueden citar muchas películas donde aparece este tipo de mujer, como la primera novia de *Botón de ancla* (1947), *La rueda de la vida* (1942), *Embrujo* (1946). Está tan mal aceptada este tipo de mujer que, en algunos casos, es la causante de la fatalidad de los que la rodean. En *La aldea*

maldita (1942) la mujer huye de la aldea buscando mejores condiciones de vida y termina en una sala de fiestas.

La prostituta, en cambio, es tratada en la mayoría de los casos de forma distanciada o se la disfraza con otra profesión como la de artista o camarera. Casos en los que aparece abiertamente son en *Correo de Indias* (1942) y *Malvaloca* (1942).

El matrimonio: ya sean mujeres folclóricas, modernas, humildes, prostitutas o reinas, todas ellas tendrán como mayor aspiración el matrimonio. Por ello, todas las mujeres estarán casadas o solteras pero con la clara predisposición a dejar de serlo -la mujer soltera no se la mira con buenos ojos, la sociedad espera que si no se casa debe de ser monja o similar-. Ejemplo de mujeres ricas que quieren casarse: *Un marido a precio fijo* (1942), *El hombre que se quería matar* (1941), *Deliciosamente tontos* (1943). Las jovencitas de buena familia esperan tener novio formal y luego contraer matrimonio, como ocurre con las concertistas en *Botón de ancla* (1947), la chica topolino de *Boda accidentada* (1943), las hijas solteras de la familia en *Ella, él y sus millones* (1944) y la hija del empresario en *Huella de luz* (1942).

Las artistas también coquetean con el matrimonio como en *Aventura* (1942), otras se casan como en *Rápteme usted* (1940), y otras lo desean aunque no lo consigan, como en *Ídolos* (1943). Las artistas también quieren ser esposa en *Goyescas* (1942), *Filigrana* (1949), etc.

Las mujeres humildes están casadas como en *Aventura* (1942), donde la mujer atiende y sirve a su marido en todo, hasta incluso le ayuda a vestirse. Otros ejemplos están en *Dos cuentos para dos* (1947), *Alma de Dios* (1941), etc.

Otras muchas se casan porque hay que hacerlo, sin verdadero amor: *La vida en un hilo* (1945), *El difunto es un vivo* (1941), *El destino se disculpa* (1945).

Todas quieren casarse aunque estén a las puertas de la muerte, como en *Altar mayor* (1942). Pero hay un tipo de mujer muy particular que no se casa, es la devoradora de hombres que sólo los destruye, como ocurre en *Una conquista difícil* (1941), *Rosas de otoño* (1943), *Pacto de silencio* (1949); a veces en estas devoradoras coincide el factor añadido de que son artistas, como en *Sabela de Cambados* (1948), *Misterio en la marisma* (1943), *Un alto en el camino* (1941). Sólo las artistas como la de *La rueda de la vida* (1942) viven con un hombre sin estar casada, o las prostitutas como *Malvaloca* (1942).

La infidelidad no se admite, en *Rosas de otoño* (1943) tenemos a la que fue infiel y se ha arrepentido completamente. La que es engañada y se aguanta por amor y convicción religiosa. La que está siendo engañada y no se resigna, queriendo pagar con la misma moneda. En una película donde se describe claramente la infidelidad es en *Mariona Rebull* (1947), describiendo un amor desbordado y apasionado y que, por ello, será finalmente castigada.

La mujer no debe estar sola, la soledad no es buena. Por ello una mujer debe casarse; la soltera es un error, como en *Noche fantástica* (1943), en que la soltera es triste y desgraciada; en cambio a la recién casada se la ve muy feliz y dichosa en su estado.

La maternidad: curiosamente siendo el matrimonio el objetivo primordial de la mujer y estando la sociedad española tan falta de hijos, en las películas españolas de postguerra no aparecen madres, esas madres abnegadas de las que considera la iglesia tan necesarias para la educación de los hijos. En el cine español de los cuarenta, salvo en contadas excepciones -*Cristina Guzmán*-, no hay madres modelo. En las clases sociales altas la relación madre hija es superficial, como en *Los ladrones somos gente honrada* (1941), *Rápteme usted* (1940). Y en las clases bajas aparecen las madres maltratadoras que incluso utilizan a los hijos como modo de subsistencia, así en *El hombre de los muñecos* (1943) o en *Malvaloca* (1942). Es difícil que aparezca la sacrificada y buena madre -de clase humilde-, como ocurre en *Aventura* (1942), que así habla: “*mi hijo conmigo, donde yo vaya*”; del mismo modo ocurre con la anciana madre de *Huella de luz* (1942), para la que su hijo es lo más importante en la vida y, aunque ya es un hombre, no cejará en buscar su bienestar; o en *Eugenia de Montijo* (1944), que apoya y ayuda a su hija en todos sus proyectos; o que su amor hacia ellas sea verdadero, sintiendo su pérdida como en *Malvaloca* (1942) -cita con tristeza a la hija que perdió-; o *La Condesa María* (1942), que profesa amor hacia su hijo e incluso después de la muerte. Es más frecuente que en las películas de los años cuarenta, encontremos madres e hijas entre las que no existe ninguna relación, como en *La chica del gato* (1943), o una total incompreensión entre ambas, en *La malquerida* (1940).

La relación madre e hijo es también de incompreensión y distanciamiento, como ocurre en *Las inquietudes de Shanti Andía* (1946), *Sabela de Cambados* (1948). Todavía es más frecuente que aparezcan huérfanos, como en *Alma de*

Dios (1941), *La chica del gato* (1943), *Marianela* (1940); como mucho aparece la figura del padre, como en *La fe* (1947), *El fantasma de D^a Juanita* (1944), *Mar abierto* (1946); o jóvenes que viven con sus tías, tíos o abuelos como en *Muñequita* (1940), *La calle sin sol* (1948), *Nada* (1947).

A veces, las madres que aparecen son las suegras -considerado como el concepto negativo de la madre-, en *Un enredo de familia* (1943), *El difunto es un vivo* (1941), *Alma de Dios* (1941), en estos casos la suegra es egoísta y siempre es la que aconseja mal.

Esta sensación de horfandad que tienen los españoles tras la guerra civil se aprecia en sus películas; es como si a lo largo de la década se buscara a la mujer tipo -ese propugnado por la Iglesia y que no terminaba de cuajar-. Será con el cine histórico, al final de la década, cuando se dé a conocer a la mujer-patria. Félix Fanés considera que es con la película *La princesa de los Ursinos* (1948) cuando comienza este cine histórico y cuando se desarrolla este prototipo de mujer-madre-patria. En *Reina Santa* (1947), aun siendo una producción anterior, ya se trata este concepto de madre-patria encarnado en una mujer de definida personalidad, y es ésta la buena madre que todos necesitan.

En la película *Altar mayor* (1942) se ve el concepto de la madre desde dos puntos de vista, por un lado la madre respetuosa con sus hijas, que cuando falta se la echa mucho de menos, y por el otro la madre dictatorial que sólo permite que se lleve a cabo su propio gusto.

En *Las aguas bajan negras* (1948), dos tipos de madres: la biológica y la adoptada. En *Audiencia pública* (1946), la madre que abandona y la que secuestra por querer ser madre.

La religión: Por lo general, son mujeres muy religiosas. Se las ve rezando en pequeños altares y ermitas en el campo; asistiendo a misa, rezando el rosario, portando en sus cuellos manifestaciones de su fe -imágenes religiosas aparecen en dormitorios y salones de las casas, humildes o suntuosas-, e incluso las prostitutas son mejor consideradas cuando se aprecia en ellas algún detalle de mujeres piadosas -*Malvaloca* (1942)-.

Vemos cómo se celebra misa en diferentes ambientes, como la misa de campaña en *Botón de ancla* (1947).

La madre es la figura que, cuando aparece, se encuentra predispuesta a rezar y a fomentar que se rece en torno suyo. Como en *La malquerida* (1940), en

la que la madre pide que se rece el rosario, o como en otra ocasión, que bendice la mesa. La madre de Octavio, en *Huella de luz* (1942), hace referencia a Dios.

Las mujeres muestran su religiosidad practicando la caridad, como en *Muñequita* (1940), *La chica del gato* (1943), *Malvaloca* (1942), que dona sus joyas personales para los pobres. La caridad no estará reñida con la condición social, por ello la practican gentes humildes, prostitutas, aristócratas o reinas. Las reinas también son religiosas, en *Reina Santa* (1947) y *Locura de amor* (1948). Aunque es más frecuente que las mujeres humildes y rurales sean más religiosas, como la de *Aventura* (1942).

La Virgen está presente continuamente en sus vidas, como en *Altar mayor* (1942), *Mar abierto* (1946), o en *El santuario no se rinde* (1949), que buscan en él la salvación física y espiritual, celebrando allí la Navidad con misa y cánticos. En *Misterio en la marisma* (1943) los sirvientes del cortijo asisten a misa. En *La boda de Quinita Flores* (1943), Quinita dice: “le ha pedido a la Virgen...” y va a rezar a la ermita. En *Las aguas bajan negras* (1948) la madre reza ante la Virgen; igualmente ocurre en *Malvaloca* (1942), y en *El frente de los suspiros* (1942). Marianela, en *Marianela* (1940), cree haber visto a la Virgen cuando ve a la prima del ciego.

La religión es causa de que las mujeres aguanten a sus esposos, como en *Rosas de otoño* (1943), *Sabela de Cambados* (1948), *Noche fantástica* (1943); y también lo hacen las novias, por ello la novia de *Un caballero famoso* (1942) reza ante el altar.

Cuando en las películas aparecen bodas, siempre se celebran por la iglesia: *Boda accidentada* (1943), *La boda de Quinita Flores* (1943), *Sabela de Cambados* (1948).

Y, en general, hay continuas muestras en el decorado y atrezzo de la presencia religiosa, como en *Rojo y negro* (1942), donde la casa está decorada con santos; en *La dama de armiño* (1947) salen procesiones; en *Vidas cruzadas* (1942) un crucifijo encima de la cama del rico, y la aristócrata lleva una cruz en el cuello en *Pacto de silencio* (1949); en *La pródiga* (1946) entran en la iglesia para hacer una visita; la película *El escándalo* (1943) comienza con una confesión; tienen un altar en el hogar de *La aldea maldita* (1942). En *El clavo* (1944), Blanca lleva un crucifijo grande al cuello durante el juicio, y en la celda hay un gran crucifijo sobre la mesa. En *El fantasma de D^a Juanita* (1944), Juanita pide consejo sobre su

amor al sacerdote. En *Cristina Guzmán* (1942), cuando el enfermo agoniza, le dan un crucifijo para que lo bese. En *Sabela de Cambados* (1948) se les ve asistiendo a misa, rezando en la capilla del opazo y Tonucha le pide al Apóstol que interceda para que su amor fragüe. En *La condesa María* (1942), reza en la capilla por el alma del muerto. *El 13-13* (1943), Berta dice: “¡Dios me ayude!”. En *Vida en sombras* (1948), la joven esposa le pone velas a la Virgen negra.

En resumidas cuentas, podemos decir que los géneros cinematográficos definen los diferentes tipos de mujer, habiendo una clara diferencia entre los géneros propios del varón y el resto. Por ejemplo, en los primeros -bélicos, religiosos o taurinos-, los papeles que representa la mujer son papeles pasivos o negativos. Mientras que en el musical o folclórico, son papeles muy positivos y constructivos -la mujer es el desencadenante de todo, es el motivo y es el objetivo-. En la comedia, la mujer moderna -gráficamente representada como topolino- es la que lleva todo el peso de la acción.

CONCLUSIONES

Primera. El cine ha crecido y se ha desarrollado al unísono con la censura, a la vez que se aprecia una demanda social de ésta. La censura se ejercía sin unos criterios establecidos ni unánimes, lo que llevó a grandes contradicciones. Lo que sí estaba claro es que la censura se cernía sobre cuatro temas sociales muy concretos: religión, moral, social y política.

Segunda. La labor de la crítica -necesaria para la industria del cine- la ejercía el crítico. Cuando la crítica deja de ser objetiva, es cuando puede ejercer una mayor influencia sobre la obra artística, hasta el punto de llegar a transformarla. Cuando este hecho proviene de la legalidad de las instituciones es cuando la crítica se convierte en censura. Existió una verdadera preocupación por parte de los críticos de los cuarenta por buscar el estilo cinematográfico más nuestro -el taurino, el folclore, etc.-.

Tercera. La cinematografía española de la década de los cuarenta está nutrida esencialmente de actores de teatro. Los actores considerados propiamente del teatro tan solo hacen incursiones esporádicas en el cine, y la gran mayoría de actores cinematográficos, a falta de mejor escuela, han usado el teatro como trampolín para llegar al cine. En general, todos -artistas, técnicos, críticos- abogan por una escuela que forme al actor desde varias perspectivas, como lo hacen las escuelas estadounidenses.

Cuarta. La creación y el nacimiento de la estrella van ligados a la aparición en Estados Unidos de una sociedad caracterizada por la cultura del ocio y el tiempo libre, que se extiende a todas las capas de la sociedad. La consolidación del star-system es tan rápido y fulgurante que, en los años veinte, todos los factores que influían en la creación de un film girarán alrededor de la estrella. Mientras en Estados Unidos se está consolidando el star-system, el cine español aún no conoce la importancia que tiene la estrella para la industria. En los años treinta las estrellas que aparecen lo hacen por casualidad, no de una manera consciente por parte de la industria. Será en la postguerra cuando exista una

verdadera inquietud e interés hacia ese tema, especialmente por parte de la productora Cifesa.

Quinta. La estrella y su público se necesitan como justificación de su mutua existencia. Es el público realmente quien descubre o acepta a una estrella y en torno a la que se generan grandes corrientes de adeptos, denominados fans. Para nuestras estrellas de los cuarenta es de vital importancia su popularidad, si ésta suma enteros, puede repercutir en sus próximos trabajos y en su caché; en los cuarenta, según avanza la década, los sueldos de las estrellas aumentan considerablemente.

Sexta. Los actores son un elemento más en el engranaje de la construcción de un film. En muchas ocasiones la eficacia del actor depende más del director que de sí mismo. En España los directores de cine son también conscientes de la importancia de esta relación; muestra de buenas relaciones entre director y actriz tenemos en los cuarenta unos cuantos ejemplos, como es el caso de de Neville-Montes, Iquino-Mariscal, Bautista-Orduña.

Séptima. A lo largo del siglo XX, el cine ha desempeñado el papel de explorador para el vestuario, principalmente el femenino, ha sido como la avanzadilla en busca de nuevas fórmulas, y las actrices han funcionado como el mejor escaparate para este empeño.

Octava. De las diferentes fórmulas de publicidad que el cine ha utilizado, será la del cartel cinematográfico la que obtenga un mayor desarrollo, llegando incluso a conseguir su propio carácter artístico. El nacimiento del star-system le dará alas al desarrollo del cartel y es a partir de este momento cuando la estrella es el principal motivo del cartel. Es destacable el cartel cinematográfico realizado para promocionar las películas de carácter folclórico, ya que en todos ellos es la figura de la folclórica el asunto principal.

Novena. Cronológicamente podemos distinguir entre la tonadilla y la copla. Tonadillas eran aquellas cancioncillas que se interpretaban en los espectáculos teatrales de los siglos XVIII y XIX. Con la llegada del siglo XX hará

su aparición un nuevo género musical, la copla, que comienza acompañando a proyecciones de películas, como ocurría con la tonadilla respecto al teatro. El cine folclórico es un cine en el que la técnica está por debajo del valor de la estrella. Las artistas, por el hecho de serlo, se las considera capaces de llenar la pantalla con su voz, con su presencia. Son mujeres que en el cine representan unas personalidades muy definidas, de carácter poderoso, pero al mismo tiempo muy femeninas.

Décima. En los cuarenta es una constante encontrar que las estrellas españolas tienen una cierta formación cultural. Estas estrellas son definidas por su enorme popularidad. La prensa se encargará de dar a conocer la vida de estas jóvenes, vidas modernas donde hay lugar para los deportes, los viajes, etc. También es la prensa responsable de noticias basadas en hechos falsos para promocionar o dar más vuelo a algunas artistas. La mayoría alterna su trabajo de cine con el teatro.

Undécima. El modelo de actriz que representa Imperio Argentina dentro del cine español es fuente de influencia para muchas actrices jóvenes que comienzan en los cuarenta. Ocupa un lugar de privilegio conseguido a golpe de éxitos en la década anterior. Fue ella la que fraguó en España el concepto de estrella cinematográfica. La popularidad en ella es un hecho colosal.

Duodécima. Unas más que otras se valieron de la popularidad para llegar a estrellas, hasta el extremo incluso de que la publicidad de sus películas viniese precedida por su nombre. Son muy críticas con su trabajo y continuamente se imponen retos, atreviéndose a hacer lo que antes nadie osó -papeles masculinos-. Unas fueron encasilladas mientras que otras ocuparon un lugar propio e intransferible y, en muchos casos su físico fue determinante en su carrera.

BIBLIOGRAFIA GENERAL.

- ABELLA, Rafael: *La vida cotidiana durante la guerra*. Barcelona: Planeta, 1978.
- AMORÓS, Andrés: *Luces de candilejas*. Madrid: Colección Austral, Espasa Calpe, 1991.
- BEN AMI, Shlomó: *La revolución desde arriba: España 1936-1979*. Barcelona: Riopiedras. D.L. 1980.
- BENERÍA, Lourdes: *Mujer, economía y patriarcado durante la España franquista*. Barcelona: Anagrama, 1977.
- CANSINOS ASSENS, Rafael: *La copla andaluza*. Sevilla: E.A.U.S.A., 1978.
- DE LA CIERVA, Ricardo: *Historia del franquismo, orígenes y configuración(1939-45)*. Barcelona: Planeta, 1976.
- DELGADO CAPEAUS, Ricardo: *La mujer en la vida moderna*. Madrid: Ed. Bruno del amo, 1941.
- ESLAVA GALAN, Juan: *El sexo de nuestro padres*. Barcelona: Planeta, 1993.
- FONTANA, Josep: *España bajo el franquismo*. Barcelona y Valencia: Editor Josep Fontana Barcelona Crítica. Departamento de Hª contemporánea de la Universidad de Valencia. 1ª ed. 1986.
- LAKOFF, Robin: *El lenguaje y el lugar de la mujer*. Barcelona: Hacer, 1995.
- MARTÍN GAITE, Carmen: *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- PARDO, José Ramón (director de la colección): *La copla, canción popular española*. Barcelona: Planeta de Agostini, 1991.
- RAMIREZ, Juan Antonio: *El comic femenino en España, arte sub y anulación*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1975.
- ROMAN, Manuel: *Memoria de la copla: la canción española de Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- SAINT-SAENS, Alain: *Historia silenciada de la mujer: la mujer española desde la época medieval hasta la contemporánea*. Madrid: Editorial Complutense, 1996.
- SALAS, María: *De la promoción de la mujer a la teología feminista: cuarenta años de historia*. Santander: Sal terrae, 1993.
- SALVADOR PUIGVERT, Elena: *Tratando a los famosos*. Barcelona: Ninfa Publicaciones, 1997.

SANCHÉZ LÓPEZ, Rosario: *Mujer española, una sombra de destino en lo universal: trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange(1934-1977)*. Murcia: Universidad, 1990.

SOPENA MONSALVE, Andrés: *La morena de la copla: la condición de la mujer en el reciente pasado*. Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadori, 1996.

SOPENA MONSALVE, Andrés: *El florido pensil: memoria de la escuela nacional católica*. Barcelona: Círculo de lectores, 1997.

TAMAMES, Ramón: *Historia de España Alfaguara VII: La República, la era de Franco*. Madrid: Alianza Universidad, 1973-1979.

TUSELL GÓMEZ, Xavier: *Franco y los católicos: la política interior española entre 1945 y 1957*. Madrid: Alianza Universidad, 1984.

TUSELL GÓMEZ, Xavier: *La España del siglo XX. Desde Alfonso XIII a la muerte de Carrero Blanco*. Barcelona: Dopesa, 1975.

VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador: *Los comics del franquismo*. Barcelona: Planeta, 1980.

ZULUETA, Carmen: *Cien años de educación de la mujer española: historia del Intituto Internacional*. Madrid: Castalia, 1992.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE CINE.

- ABRUZZESE, Alberto: *La imagen fílmica*. Barcelona: G.G., 1978.
- ALFAYA BULA, Javier: *Sara montiel: el eterno retorno*. Barcelona: Dopesa, 1971.
- ASHLEY: *Biografía completa de Sara Montiel*. Madrid: Iberico Europea de Ediciones, 1969.
- ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE HISTORIADORES DEL CINE: *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1993-94.
- ASQUERINO, Maria: *Memorias*. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza y Janés, 1987.
- AÑOVER DÍAZ, Rosa: *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- BAUTISTA, José Francisco: *Carne de cine*. Sevilla: S. N., 1975.
- BAZIN, André: *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 3ªedic, 1999.
- BRASO, Enrique y otros: *7 trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: Cosmos, 1975.
- CABERO, Juan Antonio: *Historia de la cinematografía española: once jornadas. 1896-1948*. Madrid: Graf. Cinema, 1949.
- CAMPORESI, Valeria: *Para grandes y chicos, un cine para los españoles 1940-1990*. Madrid: Turfan, 1994.
- CAMPOS TEJÓN, Pedro Luis: *Aurora Bautista*. Madrid: S.N., 1958.
- CAPARROS LERA, José María: *El cine español bajo el régimen de Franco(1936-1975)*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983.
- CAPARROS LERA, José María: *Historia critica del cine español: desde 1897 hasta hoy*. Barcelona: Ariel, 1999.
- COIRA, Pepe: *Antonio Román, director de cine*. Xunta de Galicia.
- DEL AMO, Alvaro: *Cine y crítica de cine*. Madrid: Taurus, 1970.
- DEL AMO, Alvaro: *Comedia cinematográfica española*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1975.
- D. OLANO, Antonio: *Estrellas y stars*. Barcelona: Dopesa, 1974.

DE PACO, José y RODRÍGUEZ, Joaquín: *Actrices españolas de los ochenta: cine español de los 80, aproximación a la problemática de las actrices*. Murcia: Editora regional, C.A.M., 1989.

DE PACO, José y RODRÍGUEZ, Joaquín: *Amparo Rivelles, pasión de actriz*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia, Editora Regional, 1988.

DE PACO, José: *Maribel Verdú*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia: Editora Regional de Murcia, 1995.

DEL POZO, Mariano: *El cine y su crítica*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1970.

DOMÉNEC FONT: *Del azul al verde, el cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance, 1976.

ENGELMEIER, Peter W.: *Beauties, la fascinación de las estrellas de cine*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1996.

FALQUINA, Ángel: *El cine español en premios(1941-1972)*. Madrid: Ed. Madrid, 1974.

FANES, Félix: *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1982.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *Toros y toreros en la pantalla*. San Sebastián: Festival Internacional del cine, 1963.

FRANCIA, Juan: *Marisa Paredes*. Barcelona: Icaria, 1993.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos: *Historia ilustrada del cine español*. Madrid: Planeta, 1985.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos(Coordinador): *Memoria viva del cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España 1998.

GARCIA MAROTO, Eduardo: *Aventuras y desventuras del cine español*. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza y Janes, 1988.

GÓMEZ MESA, Luis: *La fiesta taurina y el cine*. San Sebastián: XX Festival Internacional del cine, 1972.

GRAU, Jorge: *El actor y el cine*. Madrid: Rialp, 1962.

GRUPO CARTELERIA TURÍA: *Cine español, cine de subgeneros*. Valencia: Fernando M.Torres, 1974.

GUBERN, Román: *Benito Perojo, pionerismo y supervivencia*. Madrid: Ministerio de Cultura. Filmoteca Española, 1994.

GUBERN, Román: *El cine sonoro en la II República(1929-1936)*.Barcelona: Lumen, 1977.

HERNANDEZ LES, Juan y GATO, Miguel: *El cine de autor en España*. Madrid: Castellote, D.L. 1978.

LARA, Fernando y RODRÍGUEZ, Eduardo: *Miguel Mihura, en el infierno del cine*. Valladolid: 35 Semana Internacional de cine, 1990.

LARRAZ, Emmanuel: *El cine español*. Paris: Masson et cie, 1973.

MARTINEZ TORRES, Augusto: *Cine Español 1896-1988*. Madrid: Instituto de la cinematografía y de las artes audiovisuales, 1989 (i".e.1990).

MARISCAL, Ana: *Notas de una actriz*. Bilbao: Ed. Conferencias y Ensayos, 1946.

MARTÍNEZ BELTRÁN, Fernando: *Mi medio siglo de apasionantes vivencias con Ana Mariscal*. Monforte del Cid, Alicante: Fernando Martínez Beltrán, 1995.

MENDEZ-LEITE, Fernando: *Concha Velasco, 31 semana de cine Valladolid 1986*. Valladolid: Semana de cine, 1986.

MENDEZ-LEITE, Fernando: *La noche de María Luisa Ponte*. Madrid: Instituto de la cinematografía y de las ciencias audiovisuales, 1987.

MENDEZ-LEITE, Fernando: *Historia del cine español*. Madrid: Rialp, 1965.

MORIN, Edgar: *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, cop 1964.

MORIN, Edgar: *Las stars servidumbres y mitos*. Barcelona: Dopesa, 1972.

OLID, Miguel: *Antoñita Colomé*. (sl): Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1998.

PEREZ BASTIA, Luis y ALONSO, Fernando: *Las mentiras sobre el cine español*. Barcelona: Royal Books, 1995.

PEREZ MERINERO, Carlos y David: *Cine Español: una reinterpretación*. Barcelona: Anagrama, 1976.

PEREZ PERUCHA, Julio: *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1997.

PEREZ PERUCHA, Julio: *Cine español: algunos jalones significativos(1896-1936)*. Madrid: Fims 210, 1992.

PEREZ PERUCHA, Julio: *El cine de Luis Marquina*. Valladolid: 28 semana Internacional de cine de Valladolid, 1983.

- PINEDA NOVO, Daniel: *Las folklóricas y el cine*. Huelva: Festival de cine Iberoamericano, 1991.
- PORTER MOIX, Miguel, MONTERDE, José E., RIMBAU, Esteve: *Cine en España: una guía informativa*. Barcelona: Don Bosco, 1976.
- RABAL, Paco: *Si yo te contara*. Memorias de Paco Rabal, recogidas y ordenadas por Agustín Cerezales. Madrid: El País; Aguilar, 1994.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante, 1997.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Joaquín: *Conversaciones con Aurora Bautista*. Orihuela (Alicante): Diputación Provincial de Alicante, 1992.
- SANCHEZ VIDAL, Agustín: *El cine de Florian Rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, Aragón, 1991.
- SANTANA, Salvador: *La dirección de actores en España*. Madrid: S.N., 1979.
- TUBAU, Iván: *Crítica cinematográfica española: Bazin contra Aristarco, la gran controversia de los años sesenta*. Barcelona: Universidad, 1983.
- UTRERA, Rafael: *Españoladas y Españolados: dignidad e indignidad en la filmografía de un género en un siglo de cine español*. Cuadernos de la Academia, 1991.
- VARIOS AUTORES: *Archivos de la filmoteca*. Madrid: Filmoteca Española, 1988.
- VARIOS AUTORES: *El cine en 1943*. Madrid: Instituto Samper, 1944.
- WALKER, Alexandre: *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 1974.

HEMEROGRAFÍA

1. CINE CLUB UNIVERSITARIO oct 1996-1971 oct-diciembre.
2. CINE CLUB DEL CIRCULO DE ESCRITORES nov. 1945- dic. 1949.
3. CINE EXPERIMENTAL dici. 1944 (primer nº revista)- marzo 1945.
4. CINE CLUB DE ZARAGOZA enero 1947-1953.
5. CENTRO INFORMATIVO CINEMATOGRAFICO ESPAÑOL 1947-1964.
6. CINE AUTÓGRAFO diciembre 1953 (primer nº revista)-1955.
7. CINEMA UNIVERSITARIO enero-feb-marzo(primer nº revista)-1962.
8. ARCINEMA oct 1956 (primer nº revista)-1958.
9. CINE-RADIO-LETRAS mayo 1960-diciembre 1960.
10. FILM IDEAL oct 1956 (primer nº revista)-1970.
11. DOCUMENTOS CINEMATOGRAFICOS mayo 1960 (primer nº revista)-dic 1962.
12. B.I.O.C.E. julio 1960 (primer nº revista)-1968.
13. CINE ESPAÑOL 1960-1976.
14. FILMESPANA 1961 (primer nº revista)-1967.
15. CINE EN 7 DÍAS abril 1961(segundo nº revista)-1973.
16. CINEGRAMAS 1935-1936.
17. PRIMER PLANO oct 1940 (año I, segundo nº revista)-1963.
18. RADIOCINEMA enero 1940-diciembre 1949.
19. FOTOGRAMAS 15 nov 1946 (primer nº revista)-1948.
20. RADIO Y ELECTRÓNICA 1945-1949.
21. CINEMA 1 ABRIL 1946 (primer nº revista)-1948.
22. IMÁGENES 31 marzo 1945 (primer nº revista)-1949.
23. CÁMARA octubre 1941 (primer nº revista)-1949.
24. CINE RADIO JUVENIL 1944 (sólo tiene cuatro números).
25. A.M.O.C.C. 1946 (sólo los nº 225 y 220).
26. BOLETÍN INFORMATIVO DEL SINDICATO NACIONAL DEL ESPECTÁCULO febrero 1947 (primer nº revista).
27. CINE MUNDIAL Edición española de Moving Picture World(New York) 1940-45 (sólo tienen nº sueltos).
28. ECOS 1940 (sólo se haya nº de marzo).
29. ESPECTÁCULO Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo mayo 1944.

30. ESPECTÁCULOS. Guía general de espectáculos 1943-mayo 1944.
31. NUEVA ESPAÑA 1940-dic 1946.
32. PROSCENIO. Revista teatro 1952-1956.
33. LUCES (sólo nº primero de revista) julio 1944.
34. LA ESTAFETA LITERARIA 5 marzo 1944-diciembre 1944.
35. SANTO Y SEÑA 5 oct 1941-feb 1944.
36. BARCELONA TEATRAL 6 enero 1944.
37. OBRA sept 1946-junio 1947.
38. CORREO ERUDITO año 1940.
39. GARCILASO mayo 1943-dici 1943.
40. FANTASÍA 11 marzo 1945-2 sept 1945.

PELÍCULAS Y EXPEDIENTES ADMINISTRATIVOS.

1940

La Dolores, Florián Rey. Exp. 2180 c. 32845; Exp. 65-63 c.26528.

La marquesona, Eusebio Fernández Ardavín. Exp. 64-40 c.5501; Exp. 2222 c.32846.

La florista de la reina, Eusebio Fernández Ardavín. Exp. 2694 c.32850; Exp. 2785 c.32852; Exp. 196-40 c.5504.

Marianela, Benito Perojo. Exp.129-40 c.5503; Exp. 25-40 c.5503; Exp.2689 c.32850; Exp. 68094 c.74188.

La malquerida, José López Rubio. Exp. 43-39 c.5500; Exp. 2667 c.32850; Exp. 2577 c.32849.

Muñequita, Ramón Quadreny. Exp. 167-40 c.5503; Exp. 2691 c.32850.

Rápteme usted, Julio Fleichner. Exp. 114-40 c.5502; Exp. 2786 c.32852.

1941

El hombre que se quiso matar, Rafael Gil. Exp. 525-41 c.5512; Exp. 3521 y 3522 c.32861; Exp. 60863 y 61203 c.74224.

Fortunato, Fernando Delgado. Exp. 22871 c.42043; Exp. 3447 c.32860.

El difunto es un vivo, Ignacio F. Iquino. Exp. 3372 c.32859; Exp. 345-45 c.5508; Exp. 3379 c.32859; Exp. 14452 c.34557; Exp. 14217 c.34551; Exp. 144-54 c.13821.

Un alto en el camino, Julián Torremocha. Exp. 428-41 c.5510; Exp.3395 c.32859; Exp. 454-41 c.5510.

Harka, Carlos Arévalo. Exp. 2949 c.32854.

Alma de Dios, Ignacio F. Iquino. Exp. 380-41 c.5509; Exp. 3291 c.32858; Exp. 3274 c.32857.

Los ladrones somos gente honrada, Ignacio F. Iquino. Exp. 48-56 c.16179; Exp. 3533 c.32862; Exp. 14783 c.34568; Exp. 14982 c.34573; Exp. 3537 c.32862.

Una conquista difícil, Pedro Puche. Exp. 3373 c.32859; Exp. 3400 c.32859.

El 13.000, Ramón Quadreny. Expedientes en prestamo.

Polizón a bordo, Florián Rey. Expedientes en prestamo.

1942

Huella de luz, Rafael Gil. Exp. 975-42 c.5522; Exp. 3950 c.32870; Exp. 3961 c.32870.

¡A mí la legión!, Juan de Orduña. Exp. 555-41 c.5512.

Rojo y negro, Carlos Arévalo. Exp. 3611 c.32863. Expedientes desaparecidos.

Canelita en rama, Eduardo G. Maroto. Expedientes en prestamo.

La aldea maldita, Florián Rey. Expedientes en prestamo.

La rueda de la vida, Eusebio Fernández Ardavín. Exp. 578-41 c.5513; Exp. 3617 c.32863.

El frente de los suspiros, Juan de Orduña. Exp. 798-42 c.5518; Exp. 3776 c.32866; Exp. 3930 c.32869.

Vidas cruzadas, Luis Marquina. Exp. 693-42 c.5515; Exp. 3852 c.32868; Exp. 3822 c.32867.

Cristina Guzmán, Gonzalo Delgrás. Exp. 933-42 c.5521; Exp.53218 c.74200; Exp. 4000 c.32871; Exp. 126-58 c.16202; Exp. 4029 c.32872.

Viaje sin destino, Rafael Gil. Exp. 716-42 c.5516; Exp. 3661 c.32864; Exp. 3669 c.32864.

Un marido a precio fijo, Gonzalo Delgrás. Expedientes desaparecidos.

La condesa María, Gonzalo Delgrás. Exp.3768 c.32866; Exp. 840-42 c.5519.

Goyescas, Benito Perojo. Exp. 807-42 c.5518; Exp. 370 c.32865.

Raza, José Luis Sáenz de Heredia. Expedientes desaparecidos.

Malvaloca, Luis Marquina. Exp. 651-42 c.5514; Exp. 217-53 c.13813; Exp. 12467 c.34480; Exp. 12539 c.34483; Exp. 3658 c.32864; Exp. 3692 c.32864.

Boda en el infierno, Antonio Román. Exp. 568-41 c.5512; Exp. 3638 c.32863.

Aventura, Jerónimo Mihura. Exp. 10807 c.34417; Exp. 3764 c.32866.

Altar mayor, Gonzalo Delgrás. Exp. 113-43(Bis) c.5533; Exp. 4513 c.32885; Exp. 4724 c.32892.

Un caballero famoso, José Buchs. Exp. 768-42 c.5517; Exp. 3859 c.32868; Exp. 3896 c.32868.

Correo de Indias, Edgar Neville. Exp. 576-41 c.5513; Exp. 3733 c.32865; Exp. 3825 c.32867.

La blanca paloma, Claudio de la Torre. Expedientes prestados.

1943

La boda de Quinita Flores, Gonzalo Delgrás. Expedientes desaparecidos.

La chica del gato, Ramón Quadreny. Exp. 121-43(Bis) c.5533.

Noche fantástica, Luis Marquina. Exp. 997-42 c.5523; Exp. 4129 c.32874; Exp. 4225 c.32877.

El 13-13, Luis Lucia. Exp. 4502 c.32885; Exp. 4496 c. 32885; Exp. 15-43 c.5526; Exp. 95-43 c.5532.

Rosas de otoño, Juan de Orduña. Exp. 99-43(Bis) c.5532; Exp. 4254 c.32878; Exp. 4396 c.32882.

El abanderado, Eusebio Fernández Ardavín. Exp. 4288 c.32879; Exp. 4287 c.32879; Exp. 77-43 c.5532.

Boda accidentada, Ignacio F. Iquino. Exp. 3933 c.32869; Exp. 3946 c.32870.

Ídolos, Florián Rey. Exp. 1041-42 c.5524; Exp. 4215 c.32877; Exp. 4216 c.32877.

Un enredo de familia, Ignacio F. Iquino. Exp. 842-42 c.5519; Exp. 3971 c.32870; Exp. 3972 c.32870.

El hombre de los muñecos. Ignacio F. Iquino. Expedientes desaparecidos.

Deliciosamentetontos, Juan de Orduña. Exp. 1029-42 c.5524; Exp. 4013 c.32872; Exp. 4022 c.32872.

Eloisa está debajo de un almendro, Rafael Gil. Exp. 1027-42 c.5524; Eexp. 4395 c.32881; Eexp. 4700 c.32891.

La casa de la lluvia, Antonio Román. Exp. 57-43 c.5531.

Misterio en la marisma, Claudio de la Torre. Exp. 982-42 c.5522; Exp. 4036 c.32872.

El escándalo, José Luis Sáenz de Heredia. Exp. 47-43 c.5531; Exp. 81803 c.26532; Exp. 4277 c.32872.

Mi fantástica esposa, Eduardo G. Maroto. Exp. 4329 c.32880; Exp. 4330 c.32880.

Una chica de opereta, Ramón Quadreny. Expedientes desaparecidos.

1944

El clavo, Rafael Gil. Exp. 88-43 c.5528; Exp. 4825 c.32895; Exp. 1077-42 c.5525; Exp. 4980 c.32899.

El fantasma de D^a Juanita, Rafael Gil. Exp. 211-44 c.5540; Exp. 5137 c.34227; Exp. 5257 c.34230.

El hombre que las enamora, José M^a Castellví. Exp. 50-43 c.5527; Exp. 826-42 c.5519; Exp. 4682 c.32891; Exp. 4683 c.32891.

La torre de los siete jorobados, Edgar Neville. Exp. 161-44 c.5538; Exp. 4974 c.32899.

Ella, él y sus millones, Juan de Orduña. Exp. 88-44 c.5536; Exp. 5068 c.34225; Exp. 4981 c.32899.

Eugenia de Montijo, José Luis López Rubio. Exp. 89-44 c.5536; Exp. 4984 c.32899; Exp. 5054 c.34224.

Lola Montes, Antonio Román. Exp. 44-44 c.5534; Exp. 4926 c.32897; Exp. 15905 c.34599; Exp.14571 c.34561; Exp. 5039 c.34224.

1945

La luna vale un millón, Florián Rey. Exp. 331-44 c.5544; Eexp. 5629 c.34242.

Domingo de carnaval, Edgar Neville. Exp. 98-44 c.5536; Exp.5472 c.34237; Exp. 5567 c.34240.

La vida en un hilo, Edgar Neville. Exp. 316-44 c.5543; Exp. 5230 c.34230; Exp. 5313 c.34232.

Los últimos de Filipinas, Antonio Román. Exp. 335-44 c.5544; Exp. 15-60 c.18756; Exp. 5699 c.34244; Exp. 5918 c.34250.

El destino se disculpa, José Luis Sáenz de Heredia. Exp. 241-44 c.5541; Exp. 5197 c.34229.

Bambú, José Luis Sáenz de Heredia. Exp. 233-44 c.5540; Exp. 5488 c.34237; Exp. 5540 c.34239.

El misterioso viajero del Clipper, Gonzalo Delgrás. Expedientes desaparecidos.

1946

Mar abierto, Ramón Torrado. Exp. 177-45 c.5549; Exp. 6006 c.34253; Exp. 6048 c.34254.

Los Majos de Cádiz, Benito Perojo. Exp. 6535 c.34269.

Dulcinea, Luis Arroyo. Exp. 25835 c.42134; Exp.25914 c.42135; Exp. 6281 c.34260; Exp. 7472 c.34302; Exp.267-45 c.5551; Exp. 223-61 c.20566.

Las inquietudes de Shanti Andía, Arturo Ruíz Castillo. Exp. 53-46 c.7631; Exp.6687 c.34274.

El crimen de Pepe Conde, José López Rubio. Exp. 1-46 c.7630; Exp. 6525 c.34268; Exp. 6340 c.34262.

Embrujo, Carlos Serrano de Osma. Exp. 39300 y 7623 c.63310; Exp. 7023 c.34286; Exp 213-46 c.7636.

El crimen de la calle de bordadores, Edgar Neville. Expedientes prestados.

Un drama nuevo, Juan de Orduña. Exp. 93-45 c.5547; Exp. 6186 c.34258.

La pródiga, Rafael Gil. Exp. 100-45 c.5547; Exp. 6335 c.34262; Exp. 6493 c.34267.

La nao capitana, Florián Rey. Exp. 7435 c.34301; Exp. 6990 c.34285; Exp. 133-46 c.7633.

Audiencia pública, Florián Rey. Expedientes no se encuentran.

1947

Don Quijote de la Mancha, Rafael Gil. Exp. 8027 c.34322; Exp. 8550 c.34340; Exp. 77-47 c.7640.

Botón de ancla, Ramón Torrado. Exp. 7807 c.34314; Exp. 7788 c.34313; Exp. 83-47 c.7641.

Dos cuentos para dos, Luis Lucia. Exp. 16-47 c.7639; Exp. 7449 c.34301; Exp. 7589 c.34306.

Mariona Rebull, José Luis Sáenz de Heredia. Exp. 150-46 c.7634; Exp. 6997 c.34285.

Fuenteovejuna, Antonio Román. Exp. 1051-42 c.5524; Exp. 214-46 c.7636; Exp. 64786 y 68509 c.74239; Exp. 7914 c.34318; Exp. 7414 c.34300.

La fe, Rafael Gil. Exp. 273-45 c.5551; Exp. 7422 c.34300; Exp. 7526 c.34304.

Angustia, José Antonio Nieves Conde. Exp. 18-47 c.7639; Exp.8477 c.34338; Exp. 7789 c.34-313.

La sirena negra, Carlos Serrano de Osma. Exp. 7328 c.34297; Exp. 8060 c.34323; Exp. 325-46 c.7638.

Reina Santa, Rafael Gil. Exp. 6955 c.34284; Exp. 7002 c.34286; Exp. 36-46 c.7630.

Lo que fue de la Dolores, Benito Perojo. No existen expedientes.

Nada, Edgar Neville. Exp. 7293 c.34295; Exp. 7600 c.34307; Exp. 13-47 c.7639.

La princesa de los Ursinos, Luis Lucia. Exp. 7612 c.34307; Exp. 7423 c.34300.

La Lola se va a los puertos, Juan de Orduña. Exp.44-46 c.7631; Exp. 7555 c.34305; Exp. 7437 c.34301.

El tambor del Bruch, Ignacio F. Iquino. Exp. 8094 c.34324; Exp. 4066 c.32873; Exp. 7995 c.34321; Exp. 247-46 c.7637.

Oro y marfil, Gonzalo Delgrás. Expedientes prestados.

La dama de armiño, Eusebio Fernández Ardavín. Expedientes prestados.

1948

Doce horas de vida, Francisco Rovira-Beleta. Exp. 8734 c.34346; Exp. 162-48 c.13116.

La calle sin sol, Rafael Gil. Exp. 289-47 c.7645; Exp. 8399 c.34335; Exp. 8627 c.34342.

Sabela de Cambados, Ramón Torrado. Exp. 173-48 c.13116; Exp. 8793 c.34348; Exp.8839 c.34350.

Currito de la cruz, Luis Lucia. Exp. 35550 c.54581; Exp. 5-65 c.31441; Exp. 8703 c.34345; Exp. 32-48 c.12750; Exp 1258 c.32836; Exp. 8801 c.34349; Exp. 3501 c.32861.

Vida en sombras, Lorenzo Llobet. Exp. 269-47 c.7644; Exp. 8424 c.34336.

La fiesta sigue, Enrique Gómez. Exp. 8769 c34347; Exp. 8916 c.34352; Exp. 31-48 c.12750.

Locura de amor, Juan de Orduña. Expedientes desaparecidos.

El marqués de Salamanca, Edgar Neville. Exp. 8673 c.34344; Exp. 8780 c.34348; Exp. 211-48 c.13117.

Las aguas bajan negras, José Luis Sáenz de Heredia. Expedientes prestados.

Si te hubieras casado conmigo, Vikto Tourjansky. Expedientes prestados.
Pototo, Boliche y compañía, Ramón Barreiro. Expedientes, no se encuentran.
La mies es mucha, José Luis Sáenz de Heredia. Expedientes en préstamo.

1949

Filigrana, Luis Marquina. Exp. 8900 c.34352; Exp. 9391 c.34369; Exp.323-48 c.13121; Exp. 116-43(Bis) c.5533.

La revoltosa, José Díaz Morales. Exp. 152-49 c.13127; Exp. 14367 c.34554; Exp. 55565 y 59148 c.74204; Exp. 59-148 c.74188; Exp. 30304 c.54485; Exp.28-849 c.54448; Exp. 9641 c.34379; Exp. 9702 c.34381.

La guitarra de Gardel, León Klimosky. Exp. 9288 c.34365; Exp. 9287 c.34365.

Despertó su corazón, Jerónimo Mihura. Exp. 56-49 c.13124; Exp. 9292 c.34365; Exp. 9803 c.34384.

Una mujer cualquiera, Rafael Gil. Exp. 23826 c.42072; Exp. 9158 c.34361; Exp. 9064 c.34358; Exp. 335-48 c.13121.

La duquesa de Benamejí, Luis Lucia. Exp. 13-49 c.13123; Exp. 9338 c.34367; Exp. 9394 c.34369.

Mi adorado Juan, Jerónimo Mihura. Exp. 9489 c.34372; Exp. 9422 c.34370. Exp. 118-49 c.13126.

El santuario no se rinde, Arturo Ruíz Castillo.

M^a Fernanda la jerezana, Enrique Herreros. Exp. 8544 c.34339; Exp.6683 c.34274; Exp. 185-46 c.7635.

Hombre acosado, Pedro Lazaga. Exp. 10691 c.34413; Exp. 10511 c.34407; Exp. 81-50 c.13132.

Pacto de silencio, Antonio Román. Exp. 28519 c.54438; Exp. 28061 c.54425; Exp. 9264 c.34364; Exp. 9134 c.34360

Un hombre va por el camino, Manuel Mur Oti. Exp. 9471 c.34372; Exp. 135-49 c. 13127; Exp. 9932 c.34389.