

Esta noche estreno. Estudios sobre espectáculos y actrices

Irene Mendoza Martín¹Ageeth Sluis: *Deco Body, Deco City: Female Spectacle and Modernity in Mexico City, 1900–1939*. Lincoln, University of Nebraska Press, 2016. 381 pp.Isabel Clúa: *Cuerpos de escándalo: celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Barcelona, Icaria, 2016. 237 pp.Stephanie Sieburth: *Coplas para sobrevivir: Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid, Cátedra, 2016. 302 pp.Núria Bou y Xavier Pérez (eds.): *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia Alemania (1939-1945)*. Madrid, Cátedra. Signo e Imagen, 2018. 294 pp.

Alcanzar la gloria –aspecto relacionado íntimamente con lo trascendental e incluso lo celestial– no es, ni resultó ser fácil en el pasado. Conseguir que se asociara un nombre con una profesión implicó arduas negociaciones con, por ejemplo, medios de comunicación o estereotipos de género. No obstante, en muchas ocasiones, una vez pasados los años, la gloria desaparece y aquellos célebres nombres caen en el olvido y no aparecen ni en los libros. Esto podría aplicarse a las artistas que se subieron a los escenarios teatrales o se pusieron frente a una cámara en el pasado; nombres que en escasas ocasiones se dejan ver en las investigaciones académicas². Así se justifica el título de esta nota bibliográfica donde no se anuncia el estreno de ninguna obra, sino que se plantea como un texto en el que presentar cuatro obras, editadas recientemente en el ámbito nacional e internacional. Con esto, se reúnen en un mismo espacio libros que en su individualidad han podido tener calado en el terreno de la investigación³, pero quizá no se habían valorado en su conjunto como un “estreno” hacia una nueva bibliografía sobre historia de los espectáculos y los estudios sobre actrices.

¹ <https://orcid.org/0000-0003-4453-7646>
E-mail: irenemendozamartin@gmail.com

Este capítulo se ha escrito en el marco del contrato doctoral FPI-UAM 2018 que disfruto.

² Algunas de las excepciones son: Rodrigo, Antonina: *Margarita Xirgu. Una Biografía*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2005; Rodríguez Fuentes, Carmen: *Las actrices en el cine español de los cuarenta*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004; Comas Puente, Ángel: *El star-system del cine español de posguerra: (1939-1945)*, Madrid, T&B Editores, 2004 y el caso más reciente Gómez García, Alba: *Trayectoria artística de Josita Hernán: actriz, directora y profesora de teatro español (1914-1999)*, Tesis doctoral inédita, Getafe, Universidad Carlos III de Madrid, 2018.

³ En este sentido se aboga por la necesidad de elaborar biografías sobre artistas con rigor científico, especialmente en el ámbito español, desplazando las hasta ahora hagiografías.

En el caso de los libros escogidos, su cronología abarca desde finales del siglo XIX hasta la II Guerra Mundial y prestan especial atención al desarrollo de la historia de los espectáculos, es decir, los cambios tecnológicos surgidos entre ambos siglos, el desarrollo del cinematógrafo, la relevancia de los géneros musicales o la necesidad de legitimar un *star system* en la sociedad de masas. A esto se le suma la relevancia que aportan al desarrollo de contextos con variados medios de comunicación como la prensa diaria y gráfica, la literatura popular o la radio cuyo recorrido podemos apreciar en el libro de Sieburth.

Las transformaciones a principios del siglo XX de ámbito social y cultural han venido citándose como la *modernidad* como se recoge en el libro firmado por Ageeth Sluis. Este concepto aglutinó elementos interseccionales como género, clase (donde se incluían elites revolucionarias y migrantes procedentes del campo) y raza (especialmente desarrolla el concepto de *mestiza* en México). Así, la mujer en la ciudad tuvo un papel principal⁴ con significantes influencias del mundo del espectáculo. Desde el principio, e incluso en el título del libro, nos avisa de un elemento común: los juegos de palabras como el adjetivo *deco* que asocia al *art déco*. Con esta unión informa que no es solo un estudio de historia cultural, sino que también añaden aspectos relacionados con la historia del arte.

En este libro, Sluis parte de grandes hitos de la historia de los espectáculos en México por lo que aporta relevancia a un espectáculo que se estrenó en 1925: el Bataclán, procedente de Francia. A partir de este se desarrollaron espectáculos como la revista cantada cuyas protagonistas eran mujeres jóvenes y (semi)desnudas, es decir, supusieron una desestabilización de las normas de género presentes en la sociedad revolucionaria. Este se presentó como uno de los entretenimientos más comunes en el decenio de 1930 donde la presencia de espectadoras fue frecuente y, por ende, recibieron influencias de esta diversión, expresado de otro modo, se sintieron identificadas con la exhibición. Tomando la parte por el todo, se hizo común el concepto de *bataclana* que aparecía con un nuevo cuerpo: *deco body* siguiendo la denominación de la autora. Esta misma representación fue repetida en dibujos, como los de Cabral—como en el caso de España los dibujos de Penagos—o en revistas gráficas, rozando casi la pornografía, como *Vea: Semanario Moderno*.

De esta forma, se comenzaba performando en los teatros, para luego continuar en las calles, tiendas, revistas, etc. Es decir, el Bataclán y sus espectáculos dieron el lenguaje para articular las nuevas subjetividades femeninas. Estos sobrepasaron el mero escenario y formaron parte de la vida diaria que presentaba una nueva feminidad basada en la modernidad, cosmopolitismo y un aspecto novedoso y fundamental ya que no solo incluía a mujeres blancas (como hacía el concepto transnacional de modernidad), sino también a las mestizas que se tomaron como el modelo ideal para la revolución. De esta forma, ya no era relevante el color, sino más bien la forma adoptada que debía ser la del *deco body*, un cuerpo con un ideal de belleza procedente de Hollywood que animaba al consumo de productos de higiene, maquillaje y que era moldeable y con posibilidad de modificación.

⁴ Existe esta vía de investigación también explorada en el caso de España, véase Rodríguez—Martín, Nuria: “Cuando Carmen va de compras. Clases medias y sociedad de consumo en el Madrid del primer tercio del siglo XX”, en Beascoechea Gangoiti, José María y Otero Carvajal, Luis Enrique (eds.): *Las nuevas clases medias urbanas. Transformación y cambio social en España, 1900-1936*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2015, pp. 170-185.

El nombre para este nuevo tipo de mujeres, siguiendo la historiografía sobre la modernidad a principios del siglo XX, es *muchacha moderna*⁵ o *flapper* que es uno de los puntos clave en la genealogía de la “nueva mujer”. La reacción de las autoridades no se hizo esperar ya que apostaban por la reclusión de las mujeres en la esfera privada. Por lo que se optó a que las mujeres pudieran encarnar un *deco body*, pero no actuar como las bataclanas, como las *flappers*, próximas a la idea de prostituta. Las consecuencias fueron la formación de una nueva cultura metropolitana donde la performatividad femenina fue una de sus características.

Siguiendo sus juegos de palabras, complicados de traducir al español, consta en el tercer capítulo la denominación de *camposcape* a la que le aporta cierto carácter de evasión, de escape. La idea de *camposcape* está parejo al de mestiza citado con anterioridad. Este se basa en la romanización del campo como el origen primigenio de México, por lo que ese imaginario fue creado desde la ciudad, a lo que se sumaba su unión con lo femenino, manifestado en representaciones de mujeres indígenas desnudas, denominadas *tehuanas* creadas durante la fase armada de la revolución. Con este imaginario o tipo de población mexicana se eliminaba la idea de pobreza en el campo. Imagen contraria a la realidad que se manifestaba en las afueras de la Ciudad de México donde los flujos de migración campo-ciudad se localizaban. La distribución de las mestizas en zonas pobres de la capital y, además, en espacios cerrados, como el mercado Abelardo Rodríguez, hace que la autora presente estas áreas como liminales. Así, la idea del *camposcape* aparecía de nuevo en la ciudad a través de los mercados repletos de mestizas que vendían productos del campo.

Surge una intersección entre los *deco bodies* y el *camposcape* asociado a la imagen de la mujer tehuana. A este título, la ciudad que también se incluye en la idea de modernidad, se llena de representaciones de mujeres bien de manera estática, como esculturas de piedra, bien en murales (una de las grandes tradiciones mexicanas). La renovación de la ciudad pasaba por la presencia femenina y la representación de los cuerpos semidesnudos como se halló en el Parque México o el mercado Abelardo Rodríguez –en ambos espacios se crearon en su interior teatros para todas las clases sociales, al revés que en el Palacio de Bellas Artes inaugurado en 1934. Así, el mercado, un lugar de reclusión para las mujeres emigrantes, mestizas y, por ende, no reconocidas como mujeres públicas, representaba el *camposcape* romantizado, donde estas vendían y podían mostrar su mexicanidad. Por una parte, con la arquitectura y sus influencias *art déco* se aseguraba la presencia femenina en la ciudad –convirtiéndola en una ciudad deco, *deco city*–, de manera pasiva y estática, idea que se ajustaba a los principios de la revolución, pero contraria a lo que la modernidad transmitía globalmente. Por otra parte, no solo quedaron aquí las contradicciones, sino que se también se sumaron espacios públicos donde primaba la presencia masculina con inspiración en los héroes de la revolución o también representaciones cinematográficas con estas ideas.

La relevancia de la modernidad y el cuerpo que Sluis remarca en su libro, continúa en el caso de la obra de Isabel Clúa. Más concretamente, esto se manifiesta en los cuerpos de intérpretes españolas a lo que se elemento clave en el texto: la celebridad. Para acercarse a esta, parte de algunos estudios de caso como Carmencita Dauset,

⁵ Sobre la muchacha moderna véase Pattison, Micaela: “La Muchacha Moderna: Celebridad, sexo y lo privado en público”, en Gallego Franco, Henar y García Herrero, María del Carmen (eds.): *Autoridad, poder e influencia: Mujeres que hacen Historia vol. II*, Barcelona, Icaria, 2017.

Tórtola Valencia, la Bella Otero, etc. Así, mientras que en el trabajo de Sluis priman las representaciones en los espectáculos que provocaron cambios en los modelos de género, en el caso de Clúa se otorga el protagonismo a las artistas para comprender su presencia en el espacio público.

Clúa parte de los estudios culturales y feministas para comprender el auge de celebridades en España y cómo fue su desarrollo. Para ello, inicia su relato en las suripantas, fundamentales para la creación de una celebridad, y las presenta como mujeres que actuaron en espectáculos, (semi)desnudas (aspecto relacionado con la sexualidad y la creación de placer visual y, como consecuencia, cercanas a la prostitución) en locales concretos, denominados bufos, con el fin de ganar dinero (aspecto en relación con la economía). De esta manera, el cuerpo femenino es el principio fundamental para incrementar sus ingresos, asunto que heredan las cupletistas, sustitutas de las suripantas, en el café-concierto. A partir de las dos profesiones se emprende la genealogía de la celebridad.

Ante la teoría de que la creación de placer visual masculino proviene de una mujer-objeto, la mayoría de los estudios previos comprendieron esto como la mercantilización del cuerpo de la mujer. Sin embargo, la autora da un vuelco a esta hipótesis y añade que no solo son un objeto de consumo, sino que las artistas también fueron vendedoras de sí mismas, con el fin de conseguir autosuficiencia económica, de manera que les otorga, Clúa, su propia agencia. Consta una doble vertiente de objeto de consumo y consumidora activa/sujeto mercantil. La consecuencia última y útil para la concepción de la celebridad es que la intérprete, la cupletista, surge como mercancía individualizada, punto que la suripanta no cumplía. Así, señala la individualidad como uno de los conceptos claves para alcanzar la gloria. Por ende, inscribe a la cupletista en cánones ya asentados basados en la estructura patriarcal burguesa ya que se le otorga un oficio legitimado y en caso de promoción en su trabajo, asume la condición de objeto de consumo.

Una vez asentado el concepto de individualidad necesario para ser una estrella, son las propias intérpretes las que crean una estrategia basada en la capacidad de crear una ilusión. Así, aparece el carácter activo de la venta y surge la transformación de la realidad en una imagen. Es decir, indica Clúa, se trata de la capacidad de fingir con el cuerpo, donde poder añadir elementos como maquillaje o mascaradas, por lo que no se presenta el cuerpo tal y como es, pero, a la par, no revela el engaño al consumidor. Considera esta situación como una *performance*, teoría de Butler y también empleada por Sluis. Por tanto, el siguiente aspecto para ser célebre consistió en la escenificación de la personalidad. Ante esto mezcla tres elementos en el espectáculo como la sicalipsis, siguiendo las teorías y definiciones de Maite Zubiaurre⁶, las estructuras ideológicas del cuerpo de las mujeres y la subversión por parte de estas de cómo presentarlo. Se establece, además, un juego de miradas entre la actuación y el efecto deseado y se crea una economía del deseo que asienta el deseo heterosexual promovido en la época. La consecuencia última, combinando estos elementos, es que las artistas promovían la contemplación de su propio cuerpo y actuación ya que comprendieron que esto implicaba éxito.

Otras prácticas propias de estas artistas fue la publicación de libros de memorias y relatos autobiográficos donde poder mostrar su testimonio y, de paso, subrayar algunos de sus escándalos. Se trata de un paso hacia delante en la conformación de

⁶ Zubiaurre, Maite: *Culturas del erotismo en España 1898-1939*, Madrid, Cátedra, 2014.

una celebridad ya que se presenta la estrella (ella misma) como algo extraordinario. O incluso, en los relatos se identificaron con iconos culturales del momento como la bailarina Tórtola Valencia con Salomé. Por otra parte, también presentaban relatos confusos donde no se conocía con precisión los límites de la realidad y la ficción, de la vida privada y pública. Así, la extravagancia también forma parte de la construcción de una celebridad, pero descodificada como genialidad artística. El resultado fue la aparición de un tipo de feminidad que intenta salir de la norma y provoca flexibilidad en los imaginarios sobre la mujer, como Sluis también había apuntado con la *bataclana*.

La extravagancia se juntaba con la fatalidad, el imaginario de *femme fatale* (también añade el de *material girl*) y el histerismo como se aprecia en las actuaciones de Tórtola Valencia que exportaban la idea e imaginario del personaje de Carmen. Por tanto, el rasgo principal que coadyuvaba a la hora de obtener un grado mayor de fama era la capacidad de las artistas de crear esos imaginarios. Ciertas intérpretes, en este caso Valencia y Otero, jugaron con los imaginarios creados sobre su feminidad siguiendo un proceso concreto de asunción, negociación y deconstrucción. Este elemento se une con el último punto del libro de Clúa basado en la presentación de la nación en los cuerpos de las artistas. Mediante este planteamiento, en las actuaciones en el extranjero, España se contemplaba como un espacio de alteridad en el espectáculo al relacionarlo con el exotismo.

En el texto de Clúa, uno de los temas que destaca es el amplio conocimiento de cultura popular, especialmente literatura, empleada como fuente. En el caso de la obra de Sieburth, publicada, en un primer momento, por la editorial de la Universidad de Toronto en 2014, la cultura popular está presente en las coplas y también en referencias que sirven como bibliografía y fuentes como son el caso de los relatos de Carmen Martín Gaité en donde ya se apunta que las coplas de Conchita Piquer (en su mayoría letras creadas por León y Quiroga) resultaron fundamentales durante el periodo de la posguerra y algunos relatos que están en un puente entre académicos y personales de Manuel Vázquez Montalván.

Conociendo este dato podemos afirmar que el libro –con bibliografía de estudios culturales y sobre recepción– recoge a lo largo de sus páginas un acercamiento que parte de estudios de psicoterapia clínica y la terapia de las artes creativas y análisis de las canciones para investigar la recepción grupal de las coplas de Piquer y su relación con los republicanos que quedaron bajo el orden y aparato de represión franquista. Plantea que, tras la guerra civil, los represaliados vivieron amenazas emocionales basadas en el terror crónico, bloqueo del duelo y el estrés traumático. Por ende, se trata de una investigación sobre el duelo y la guerra, unida a otros estudios de traumas tras las guerras mundiales e incluso a la nueva corriente historiográfica de historia de las emociones. La tesis consiste en que, a partir de la escucha de las canciones de Conchita Piquer, se desplegaban una serie de acciones que mejoraban su salud mental al interpretar un papel que establecía un camuflaje emocional, tras esto se creaba una experiencia ritual ya que lo planteaban como la sustitución de ritos de duelo y a partir de aquí podían construir un relato.

En un primer momento, los vencidos tras la guerra mantuvieron en su interior riesgos emocionales como un estado crónico de terror, duelos traumáticos y síndrome de estrés postraumático. Esto último podría llegar a ser la causa de una muerte mental que los llevase, incluso, a la pérdida de la identidad. Por tanto, a partir del terror y la falta de duelo se desarrollaría un trauma, no solo a nivel individual, sino

también colectivo. Con el fin de que esto se pudiera parar uno de los elementos que se insinúan en las terapias es relatar su historia, los momentos difíciles vividos, pero los vencidos –vocabulario que utiliza la autora– no podían hacerlo ya que serían condenados por el nuevo régimen dictatorial. Por tanto, una de las primeras acciones para sobrellevar el trauma era el camuflaje al interpretar algunos roles que la dictadura imponía a pesar del “costo psicológico de aquella vida postiza” (p. 59). Una de las vías para sobrevivir y camuflarse fue la cultura popular, especialmente, las canciones y su emisión en radios comunitarias. El proceso consistía en la apropiación de aspectos de la cultura popular y, a partir de ella, la invención de un rol por parte de los vencidos. De esta forma, expresaban sus sentimientos a través de la ficción, asunto que la autora también denomina como “yo clandestino” (p. 66). La elección de un rol de ficción implicó la imitación de este e incluso la identificación. Una vez se tenía elegido el papel a desempeñar, lo mejor era comenzar la interpretación y Conchita Piquer fue en múltiples ocasiones escogida para hacer la vida de posguerra más llevadera. A través de estas coplas se creaba una historia de ficción con los roles asumidos donde narrar de forma subversiva los traumas creados por la guerra, la separación de miembros de la familia y otros.

En el caso de las coplas les otorga una doble lectura ya que estas canciones eran vistas como algo patriótico tanto por los vencedores, como por los vencidos ya que algunas eran famosas en tiempos republicanos. No obstante, el porqué de la elección de las coplas responde según la autora a cuatro elementos como son la voz y la dicción a través de la cual transmitir emociones, las imágenes de su interpretación destacando las pausas en las que la cantante se presentaba segura y transmitía dolor, la transformación en los personajes con el fin de tener control de sus propios sentimientos y la estética y belleza de escuchar a alguien interpretando que anima a cantar tus propios problemas pudiendo llegar a la catarsis al estar en el lugar de otra persona.

Para profundizar más concretamente en la posible recepción procede al estudio de seis coplas de Conchita Piquer. La primera examinada es “La Parrala” de 1940 cuando todavía seguía habiendo ejecuciones masivas en el nuevo régimen. Se plasma un juego entre el contenido y la letra de las coplas, lo transmitido y la posible interpretación de los vencidos. El personaje de la parrala tiene características que interpreta la autora como, por ejemplo, no sabemos de dónde procede, como los vencidos; no transmite por quién llora; tiene amantes y además es investigada por las autoridades. Apunta Sieburth que esta copla sirvió por su valor terapéutico en caso de cantarla entre varios ya que surgían mecanismos de defensa para reducir el terror. Analiza la canción dentro del teatro del oprimido, es decir, una de las vías de la teatroterapia por lo que la interpretación de la canción serviría para la desensibilización del miedo por el hecho de ser investigados y el canto de la parrala era una de las formas para romper el duelo negado.

La siguiente de las coplas analizada es “Ojos verdes” que forma un trío con “Tatuaje” y “Romance de la otra” ya que establecen rituales de entierro y duelo para superar tres fases diferentes. Cada una de las canciones sirvió para la separación, la transición y la reincorporación (en el mismo orden en que se presentan las canciones). En el caso de “Ojos verdes” se une con la separación ya que los vencidos no pudieron despedirse de los fallecidos en la guerra o posguerra. Incluso, a pesar de estar censurado el primer verso, Concha Piquer lo seguía interpretando y se presenta, pues, como un acto de resistencia por su parte y la de los receptores que también conocían este hecho. Por tanto, se trataría de un ritual de duelo encubierto, una forma

de decir adiós. Además, mediante la repetición de la interpretación, se podía revivir la pérdida sin peligro a ser castigado. Este ritual se ha unido a un tipo de duelo como protesta que introducía al cantante a un ambiente idílico, terapéutico y que introducía belleza.

En el caso de “Tatuaje” se presenta la descripción de un lugar exótico (a veces con presencia o metáforas de elementos prohibidos), un puerto, considerado por la autora como un lugar liminal (misma definición también había otorgado Sluis a los mercados en México) y relacionado con el toque de queda de la posguerra. Aparece una mujer que suspira por un amante perdido lo que permite jugar con los límites entre la realidad y la ficción, a lo que hay que sumar que el marinero protagonista de la canción ama a otra, punto que une Sieburth a los vencidos y los suspiros por la España anterior. Aparte de estos componentes, en la canción se constatan sentimientos negativos, contrarios a cómo se debían sentir los que perdieron la guerra y mediante su canto se planteó una manera de sobrellevar un duelo y así evitar sentimientos de ira de manera crónica que se dan en caso de falta de apoyo de otras personas. Por tanto, estamos en la fase del duelo de la transición en donde el superviviente (en muchas ocasiones la autora apunta que el proceso de identificación podría darse más fácilmente en mujeres antes que en hombres) se encuentra en un limbo al no tener vida social en el nuevo régimen.

La incorporación, como mostraba el esquema, pudo darse a través de “Romance de la otra”. Esta canción la muestra como un “himno de los desfavorecidos de España” (p. 220) al ser una herramienta para la reincorporación a la sociedad, ya que, por ejemplo, muchos de ellos no recuperaron su profesión anterior o su matrimonio civil durante la II República. Este caso, resulta especial ya que el proceso de identificación no solo sería entre Piquer y la persona que escuchaba, sino que aparece la posibilidad de identificación entre la cantante y la protagonista de la canción al haber vivido situaciones parecidas relacionados con su casamiento. Así, los vencidos encontraban una vía para ser valientes a pesar de no tener derechos o haber perdido su vida anterior, siguiendo la interpretación de Conchita y su valentía.

Por último, se efectúa un análisis de “Romance de Valentía” y “La Ruiseñora” que asocia a la recuperación de la humanidad. Lo inscribe en las actuaciones de Piquer ya que su interpretación incluía dolor y sollozos, actitudes que no se podían realizar en público y, por tanto, recobraba la humanidad al emitir sonidos a través de una mascarada. Por último, se centra en la canción radiofónica cuya principal característica era la creación de espacios comunes y, mediante una escucha colectiva, los sentimientos podían ir variando con el avance de la narrativa de las canciones. Estas coplas sirvieron para la reconstrucción del sentido de la identidad. Esto es lo que denomina como dramaterapia que se basa en la creación de una interpretación para luego formalizar la unión de la historia ficticia con la experiencia personal.

A pesar de que en este libro se profundice en la figura de Conchita Piquer, encontramos que en el editado por Núria Bou y Xavier Pérez también introducen algunos casos de folclóricas relevantes en la posguerra (y años republicanos) como Imperio Argentina y Estrellita Castro (en este texto lo tratan Jordi Balló y Albert Elduque y desarrollan la presencia de estas en el cine ya que unía la seducción con el ascenso y las canciones). A lo largo de esta obra, como ya había ocurrido en los de Clúa y Sieburth, se remarca en diferentes ocasiones la posible separación o no entre el personaje que encarnaron las actrices y su *persona*. Así, ambos autores editan un texto que ahonda en el erotismo manifestado por actrices, matiz que suele venir de

la mano, como ocurría en el caso de Clúa, de la creación del imaginario de *femme fatale*. Por esta razón, parece un punto de vista un tanto manido, aunque presenta una característica especial ya que plantear el binomio fascismos-erotismo⁷.

La pregunta de la que se parte en este libro, y responden la veintena de autores firmantes, gravita en torno a si la censura y el erotismo se hermanaron durante los regímenes dictatoriales europeos (España, Italia y Alemania) como consta en un gran número de películas. Esto se realiza a través del análisis filmico –y se demuestra en los fotogramas presentes en cada capítulo– de diferentes filmes de las tres nacionalidades producidas durante los años de la II Guerra Mundial bajo sistemas patriarcales y opresores. El orden seguido en los tres apartados consiste en el análisis de la censura de un país en concreto para luego dejar paso a algunos estudios de caso con nombres propios de actrices

Si habíamos examinado en el libro de Clúa la construcción de una celebridad y no se había citado la creación de un posible *star system*, encontramos que el cine fue el lugar de mayor expansión de este sistema (lo que no significa que no existiera esta misma idea durante el monopolio del teatro como espectáculo preferente). Al tratarse de un estudio filmico evalúan la existencia de un *star system* por país con diferencias y desarrollos desiguales. En este sentido, en el caso de España la censura se basó en el control de los guiones, rodajes, obra final y publicidad posterior. No obstante, las posturas o gestos de muchas de las actrices no se tuvieron en cuenta y se pasaron por alto como apunta Albert Elduque. Este autor analiza los textos de uno de los censores de la época, Francisco Ortiz Muñoz, y concluye, además de la gran inspiración norteamericana, que una de las materias a vetar eran las escenas de amor lícito de los melodramas.

Continuando con el caso español, en los estudios de Carlos Losilla se acerca a una visión de la evolución iconográfica de las mujeres a lo largo de los años de la posguerra. Defiende la visibilidad e invisibilidad, a la par, de la presencia femenina ya que pasó, en un primer momento, por una sensación de implosión de los personajes, después la ausencia para finalizar con la idealización del personaje femenino. Este tipo de representaciones es lo que llama el autor el cuerpo-místico o el cuerpo-intermitencia a la par que ejemplifica en algunos filmes y actrices como Mercedes Vecino, Luchy Soto, etc. Si continuamos con los nombres propios de actrices de cine, hallamos a Conchita Montenegro que es la protagonista de las siguientes líneas escritas por los editores del libro. La denominación que se le otorga es de *sex symbol* gracias a sus actuaciones previas a la guerra en Hollywood y las características asociadas al erotismo que transmitía a través de las manos en la cintura y pecho hacia delante, es decir, asociación de gesto-actriz-personaje. Sin embargo, en las películas rodadas tras la guerra civil no pudo encarnar el estereotipo desarrollado años antes, sino lo que impuso la dictadura.

En el caso de Conchita Montes, presentada por Gonzalo de Lucas, se presta atención, una vez más, a sus gestos de tensión y deseo. Endika Rey analizó el personaje de tipo vampiresa que encarnó Mercedes Vecino. La producción de esta actriz fue muy prolífica durante los años de la posguerra, a pesar de que tras estos años desapareció de las pantallas cinematográficas. Vecino protagonizó personajes de tipo *femme fatale*, como habíamos visto con Clúa, donde se incluyó el de tipo *vamp*,

⁷ Cabe destacar que este libro también posee una página web como en el caso del libro de Maite Zubiaurre. En este caso es <https://www.eroscensura.com/>.

como se definía en la época, aunque tras los primeros años de posguerra, su encarnación fue el último de la época prefiriendo personajes de tipo graciosa. En el caso de Ana Mariscal y Amparo Rivelles que expone Alejandro Montil les da la capacidad de representar el nuevo *star system* de la posguerra. Ambas actrices supusieron la renovación del sistema del estrellato español que parece partía de cero, como el nuevo régimen, sin tener en cuenta las estrellas anteriores y rompiendo con la tradición anterior, –descarta incluso la madre de Amparo Rivelles, María Fernanda Ladrón de Guevara, una celebridad antes de la guerra. De esta manera, el erotismo se basaba en la juventud de las actrices y de un estilo velado al protagonizar personajes que sufren y que necesitan demostrar su honra.

En el caso italiano la censura no buscaba la represión, sino el desarrollo de un cine propiamente fascista con inspiración, de nuevo, en Hollywood. Así, no se basaba en el intento de crear un sistema de creación de estrellas, como lo hizo Alemania. Además, para el desarrollo del cine italiano resultó relevante la desaparición de los intereses de productoras cinematográficas al dejar espacio para el realismo posterior. Uno de los casos nombrados es Anna Magnani que Marga Carnicé Mur acerca. Plantea su presencia en los filmes como una *performance* que gira sobre “la figura como cuerpo” (p. 142) debido a su formación anterior en el teatro y su proximidad a la cultura popular. Como consecuencia, sus actuaciones partían de barroquismo, sensualidad y libertad de movimiento manifestada en su expresión gestual. Estos elementos corporales también resultaron importantes en la artista Assia Noris y su mirada directa a los espectadores.

En el caso alemán, la iconografía resultó ser una contracción al no seguir el modelo del nazismo como indican Gonzalo de Lucas y Marta Verheyen y también suscribe en otro capítulo Marta Muñoz Aunión. Esta última autora aprecia dos etapas en el cine fascista alemán desde 1933 hasta 1939 y desde este año hasta el final de la II Guerra Mundial. De manera que, las representaciones de personajes femeninos cambiaron y se acoplaron a las necesidades del régimen fascista. Si nos acercamos a un caso especial, Marina Röck, que recoge Manuel Garín, subrayamos que destaca al ser una bailarina húngara dedicada al género de los musicales, que encarnó la *good-bad-girl* como apuntó en 1962 el autor Edgar Morin. El régimen dictatorial justificó sus papeles al proceder de un origen exótico y no alemán y extravagante uniendo su continuo empeño en el trabajo con el esfuerzo realizado por las elites formadas antes del nazismo.

Para concluir, las cuatro obras descritas con anterioridad remarcan la relevancia de los espectáculos en una incipiente sociedad de masas donde las estrellas del teatro o celuloide fueron uno de los elementos básicos para el desarrollo de esta. Además, el eje principal en todos ellos, tanto los estudios nacionales como los internacionales, ha resultado ser, aparte de las temáticas desarrolladas, el cuerpo, su presencia, modificación, escenificación e incluso control de este con fines beneficiosos para la artista. Esperamos tras el recorrido de las obras anteriores que este texto sirva como un estreno para nuevas obras sobre actrices en un ámbito nacional e internacional.