

“alguna característica especial”, “un encant”, “un do”, per tal de seduir i resultar atractiva. Ella va aportar un nou to al tractament del sexe a la pantalla, que va passar de ser un utensili del personatge femení per tal de seduir la seva víctima a ser de manera exclusiva una via de diversió. Va destacar primerament per la seva participació a la pel·lícula *It*³³⁷, on es va donar a conèixer al públic nordamericà i es va edificar com la flapper dels anys vint. La pel·lícula en si mateixa va ajudar molt a canviar la moral de la societat del país, que venia d’una postguerra amb moltes limitacions i prejudicis. D’aquesta manera, la Bow es va presentar com a la joveneta rebel que utilitzava el sexe per passar una bona estona tot i mostrar cert sentit comú a l’hora de ser utilitzada pels homes. No obstant, l’arribada del sonor no la va ajudar a prosperar, donat que tenia un accent molt definitori de Brooklin que no va acabar de quallar³³⁸.

Una constant entre totes les actrius que van ajudar a edificar el cinema mut és el fracàs que va suposar per a la seva carrera l’arribada del cinema sonor. A part d’algunes excepcions, totes elles van fracassar en l’intent d’adaptar-se a un format que exigia formes d’interpretació diferents: el llenguatge corporal s’equiparava al textual, la forma de dirigir també canviava i les històries necessitaven registres que moltes d’aquestes actrius no podien oferir. A més a més, moltes d’elles estaven entrant en edats avançades per un cinema que demanava joventut en la seducció i la bellesa. A més, no havien parlat mai, i la majoria tenien un to o un accent que el cinema no acceptava donat que requeria un parlar alt i clar³³⁹. Poques actrius van poder suportar el canvi del mut al sonor, però podem parlar de dues actrius que esdevindrien mites eròtics del cinema que

³³⁷ *Ello*, C. G. Badger, 1927.

³³⁸ Altres actrius de l’època, com Barbara La Marr i Marie Prévost, varen tenir el mateix problema i vides similars. L’adicció a les drogues de la primera i l’accent massa fort per als micròfons de l’època per part de la segona van dur ambdues actrius a morir joves –29 i 38-, soles i pobres.

³³⁹ Pola Negri, per exemple, tenia un fort accent estranger quan parlava l’anglès, *Fotogramas*, *op. Cit.*, pp.21.

sí que varen aconseguir-ho: Greta Garbo i Marlene Dietrich, actrius de les quals en parlem en el capítol següent, que dediquem a les actrius que interpreten dones fatals en el cinema sonor.

E.2. LA DONA FATAL EN EL CINEMA SONOR (1932-1951)

L'arribada del cinema sonor va imposar les seves condicions: els micròfons sensibles enregistraven tots els sons sense distincions, i aquest fet va esdevenir en un canvi també en el tipus de robes que s'utilitzaven en els vestuaris de les estrelles cinematogràfiques. El soroll que provocaven les robes quan l'actriu es desplaçava mentre parlava ensordia sovint els diàlegs. Llavors, a part d'alleugerir el pes i el soroll en les robes, també es va fer amb les joies i els decorats sofisticats, en els vestits i vestuaris de les dones fatals. Als anys trenta, el vestit en el cinema es troba emplaçat en un joc de relacions entre diversos socis: al capdamunt de la piràmide s'entronen el productor i la seva major. Enfront, l'estrella, envoltada pel creatiu –el dissenyador- i el realitzador³⁴⁰. De fet, se sap que alguns dels més cèlebres magnats provenien de la indústria del vestit³⁴¹, fet que podria haver influït en els esforços per dotar les estrelles de l'excés –sempre justificat- d'esplendor en el seu estil i manera de vestir.

A meitats dels anys 20, el cinema estava esgotat de la filosofia de l'amor lliure de la « flapper girl » i de la contínua batalla « de la noia pel seu honor ». El públic demanava un nou tipus de dona, una evolució del tipus de dona de món –ja massa distant- i dona apassionada a l'estil de Pola Negri, sobreexposada i amb la qual els

³⁴⁰ Dos exemples predominen: Paramount/Dietrich/Banton/Sternberg i M.G.M./Garbo /Adrian /Mamoulian, Caron-Lowins, Evelyne, *Hollywood Falbalas. La star, la mode et...l'amour*, Pierre Bodas et Fils : Paris, 1995,pp. 41.

³⁴¹ Louis B. Mayer de la sabata, Samuel Goldwyn del guant, Aldolph Zukor, tapisser, *Íbid*, pp.43.

estudis ja no sabien què fer³⁴² i de la qual el públic ja estava cansat. Els estudis van intentar crear personatges nous mitjançant actrius conegudes, com és el cas de Barbara Lamarr i Lois Wilson, però no va resultar. Explica Walker³⁴³ que el que va matar la *vamp* va ser el ridícul. El que va marcar la seva trajectòria va ser el fet de ser malvada. Però va esgotar els recursos narratius dels guionistes i l'única raó de la seva existència es va reduir al que havia estat sempre: fer patir les seves víctimes i res més. El públic va marcar la seva fi: volia un personatge més implicat en la trama vital de la pel·lícula, és a dir, un personatge que, a part de la neurosi, oferís erotisme, amb motivacions més subtils per a un públic cada vegada més expert en la lectura de les imatges en moviment i que no necessitava tantes explicacions ni un tracte tan ingenu.

Els anys trenta van estar sotmesos a l'imperi purità del Codi Hays³⁴⁴ de censura cinematogràfica, que va entrar en funcionament l'any 1934 i que va influenciar de manera molt notable la producció nordamericana. Dels dotze apartats de la redacció original, set es referien a la representació de la sexualitat a la pantalla³⁴⁵. Aquesta fiscalitat obsessiva sobre l'erotisme permisible a la pantalla va produir alguns fruits singulars. Entre ells, les comèdies musicals de Busby Berkeley, on dotzenes de cossos de coristes resultaven despersonalitzats en barroques composicions de conjunt, que feien del cos humà una mera peça d'ornament-mosaic. L'expressió de la sexualitat va haver de trobar camins alternatius, retorçats i oblicus, com la mossegada de Dràcula

³⁴² Havia treballat els darrers 3 anys per la Paramount. *Íbid.*

³⁴³ Walker, Alexander, *Op.cit.*, p.28.

³⁴⁴ BLACK, Gregory D.: *Hollywood censurado*, Madrid, Cambridge University Press, 1998.

³⁴⁵ Els set apartats eren els següents: sexe (escenes de passió, seducció i violació, perversions sexuals, tràfic de blanques, relacions interracials, higiene sexual, parts i genitals infantils); vulgaritat; obscenitat; profanitat; vestuari (prohibició del nu, d'escenes de nu i de vestits indecorosos); balls i temes repelents (com la venda de dones o una dona venent la seva virtut). Gubern, *op.cit.* En referència a aquest tema, vegeu també Walker, Alexander. *El sacrificio del celuloide. Aspectos del sexo en el cine*. Barcelona: Anagrama, 1972, (London: Michael Joseph Ltd., 1966).

convertit en metàfora del coit, entre d'altres. El cinema fantàstic i de terror serà un camp abonat per a discursos poc heterodoxos sobre la sexualitat i la seducció³⁴⁶ als Estats Units de l'època de la censura. Degut a tal situació, l'expressió de la sexualitat al cinema europeu va poder efectuar-se d'una manera més franca i menys hipòcrita³⁴⁷.

No obstant tots aquests fets, el cinema sonor es va inaugurar amb algunes fites de la història de l'erotisme al cinema. La dona fatal dels anys trenta, prenent com a referents iconogràfics la Dietrich i la Garbo, que ja provenien del mut i van saber adaptar-se al sonor amb una facilitat extraordinària, dóna una imatge de la vamp que es perpetua en el cinema negre dels anys quaranta, amb icones tan representatives com la Hayworth i la Bacall. Caron-Lowins anomena aquestes dues dècades en termes de vestuari “*el regne dels drapejats, de les teles fluïdes i les línies vaporoses que acaronen el cos. També és, paradoxalment, el regne de les divines que, a força de tocar el que és sublim, semblen de vegades asexuals*”.³⁴⁸ D'altra banda, una altra icona representativa va ser Mae West, que va encarnar personatges grotescos i alhora picants, que oferien la imatge femenina amb totes les característiques i uns diàlegs suficientment hàbils per ser altament suggerents i insinuants. El fet que West provingués del teatre fa que la seva personalitat cinematogràfica vagi acompanyada d'un conjunt d'objectes i decorats

³⁴⁶ *The Most Dangerous Game* (“El malvado Zaroff”), 1932, Ernest B. Shoedsack i Irving Pichel, que proposaven com a suprem plaer sàdic la cacera d'un home molt terrible; una altra producció que deixa patent aquest afany de mostrar la seducció i la sexualitat a través dels arguments de la pantalla, amb un desenllaç emparat en un pretext religiós, és *The Sign of the Cross* (“El signe de la creu”), 1932, Cecil B. DeMille que té un final amb una escena on joves cristianes nues són ofertes a gorilles ferotges en l'arena del Coliseu romà. *Ibid.*

³⁴⁷ Prova d'això és la producció txeca de Gustav Machatý *Ekstasse* (“Extasis”), 1933, on l'actriu austríaca Hedwig Kiesler (Hedy Lamarr posteriorment a Hollywood) interpreta una jove que es casa, s'adona de la manca d'amor en el seu matrimoni i comet adulteri amb un jove que coneix per casualitat. La importància de l'obra és la llibertat amb la qual es mostra l'actriu nua en la pantalla, sempre dissimulada per branques d'arbres, gotes d'aigua, però oferint una sensualitat molt contrastada amb la realitat nordamericana del moment. Amb temes molt simples i eterns, com l'amor físic de la protagonista, el fracàs d'una relació matrimonial i la conseqüència de l'adulteri amb un home més jove que el seu marit, Machatý va mostrar-nos la Lamarr europea alliberada, corrent entre els arbres i banyant-se; però potser el més cabdal de tot seria l'escena del coit mostrada a través de l'expressió facial de l'actriu en primer pla i de les perles del seu collar trencat que cauen al terra.

³⁴⁸ *Op.cit.*, pp.46.

eròtics més ric que el de qualsevol altra deessa sexual dels anys trenta.³⁴⁹ Però el seu èxit resultà efímer pel fet que, d'una banda, la censura va convertir el personatge pecador i picant en l'estendard de la puresa i el penediment³⁵⁰ i, d'altra banda, i no menys important, el públic femení mai va sentir-se representat en la pantalla per una dona que, enlloc de defensar la individualitat femenina i la igualtat, el que feia era seduir els homes que aquest públic desitjava. Hitchcock té una frase molt encertada per definir el que passava: “...*Las mujeres se resienten de cualquiera que les robe sus hombres.*”³⁵¹

Els anys quaranta van corroborar que els guionistes enginyosos eren capaços de jugar amb habilitat a esquivar les institucions censors, custòdies de la moral oficial³⁵². En acabar la Segona Guerra Mundial, va aparèixer a les cartelleres de Hollywood una gran quantitat de cinema passional. El primer títol va ser *Leave Her to Heaven*³⁵³, un cas patològic i associat de passió sexual devoradora, encarnada per Gene Tierney³⁵⁴. Però el títol que més perdurarà d'aquest període és *Gilda*³⁵⁵, d'on podem destacar la manipulació de la pròpia Gilda en casar-se amb un home que no s'estima i la imatge

³⁴⁹ Una escena freqüent és la de la seva sessió matinal de bellesa, on nombroses assistents de color la vesteixen amb extravagàncies, li fan la manicura i alhora intenten fer-li explicar les darreres aventures amb els seus amants. *Op. cit.*

³⁵⁰ Mae West va ser la causant de la censura; gràcies a la seva pel·lícula *She Done Him Wrong*, 1933, Lowell Sherman, es va crear la Lliga de la Decència. “Fotogramas”, cuadernos de cine, nº 2, pp.11.

³⁵¹ Walker, A. *Op.cit.*, cita Hitchcock en una entrevista del “Evening Standard”, el 24 de març de 1965.

³⁵² El que és considerat el petó més llarg de la història del cinema va ser muntat de manera segmentada a *Notorious*, donat que el petó entre Ingrid Bergman i Cary Grant era considerat massa llarg. Llavors es va convertir en una sèrie de breus petons, llarga i mòrbida, altament excitant gràcies a la censura. Encadenados, Estats Units, Alfred Hitchcock, 1946.

³⁵³ *Que el cielo la juzgue*, J. M. Stahl, 1945.

³⁵⁴ La protagonista, enamorada amb una passió desmesuradament possessiva del seu marit, arribarà a matar el seu cunyat malalt i el fill que du al ventre. Com dirà la seva mare en la pel·lícula, “no hi ha res de dolent en Ellen. Només que estima massa.”

³⁵⁵ Ch. Vidor, 1946.

seductora del ball al casino, quan es treu el guant i es mou sinuosament com una pantera, mentre exhala les últimes notes i paraules del “Put de Blame on Mame”³⁵⁶. El cinema ha ofert poques vegades un compendi freudià com a *Gilda*, que aparentment és una cinta negra d'intriga, però que integra un elaborat resum dels mecanismes bàsics dels conflictes sexuals de l'home, a través de tres subjectes arquetípics: el protector madur i paternal, que serà la víctima de la dona fatal,; l'esposa jove i desitjada, que és la dona fatal; i el protegit filial, que desitja la dona del seu protector, que ajuda la dona fatal a penedir-se i resituar-se.

Europa, i curiosament al cinema francès de la mateixa època, que estava titllat d'atrevit i que va tolerar exhibicions molt més abundants del cos, no va arribar ni a la sofisticació ni als nivells d'imaginació eròtica de la producció nordamericana. El que més s'hi va apropar va ser una producció de Claude Autant-Lara, *Le diable au corps*³⁵⁷, que mostra els amors entre la dona d'un soldat que és al front lluitant per França durant la Primera Guerra Mundial i un adolescent.

En acabar la guerra, el cinema italià va permetre que la seva fase postneorealista il·luminés un plantell d'actrius llampants, definides pel seu erotisme camperol, focalitzat en el pit³⁵⁸. Recordem que aquesta revolució sensual i eròtica del pit ja havia estat preconcebuda per l'actriu nordamericana Mae West als anys previs a la guerra i per les pin-ups fotogràfiques durant el conflicte bèl·lic³⁵⁹. També parlem del fet que el

³⁵⁶ De la compositora Doris Fisher, de la qual també és originària “Amado mío”, l'altra cançó que balla i canta Rita Hayworth –però que va estar doblada per Anita Ellis- en aquesta producció de Charles vidor.

³⁵⁷ C. Autant-Lara, 1947, a partir de la novel·la autobiogràfica de Raymond Radiguet de l'any 1923.

³⁵⁸ Parlem d'actrius de la talla de Gina Lollobrigida, Sofia Loren, Silvana Pampanini, Silvana Mangano i Marisa Allasio, entre d'altres.

³⁵⁹ Gubern explica que els soldats les pintaven quan es trobaven sols, al bellmig del no-res, i penjaven els dibuixos sobre les lliteres i així constituïen una protecció virtual atorgada per la protectora sin –i alhora pit- materna, pels atributs de la mare absent. Més endavant, les actrius italianes van llançar aquests senyals d'identitat anatòmica procedents de l'erotisme camperol i de les matrones mediterrànies, en un moment de greu crisi alimentària per al seu poble, com a promesa de nutrició fantasmal maternal. Però, a més a més d'aquesta consolació iconogràfica proporcionada per la imatge de la mare-abundància, la seva

model de bellesa USA s'associa, com més endavant es veurà, a les noies “play-boy” i d'altres exemples. A principis dels anys quaranta, no obstant, ja apareixen alguns casos similars, com ara l'actriu Jane Russell.

E.2.1. Confrontació dels models: Hollywood, Mèxic i Europa.

1. Models de dona fatal al cinema sonor hollywoodià

Als Estats Units, Barbara Stanwyck no responia al cànon de bellesa del moment, ni tenia una personalitat digna d'una dona fatal, però es va guanyar el lloc entre les actrius fatals gràcies a *Double Indemnity*. En aquest film, dona vida a una dona, Phyllis Dietrichson, que convenç el seu amant –Walter- per matar el seu marit i cobrar una assegurança. Una qüestió clau en el film és el fet que Walter no és senzillament el seu amant, sinó que és un corredor d'assegurances al qual farà el seu amant dins dels seus dissenys criminals, després d'haver fet una assegurança al seu marit. Al final del film, ella l'espera asseguda per matar-lo: duu un mocador amb una pistola, que situa a sota del petit sofà on s'asseu a esperar el seu amant, amb qui ha comès adulteri i assassinat. Encén una cigarreta i espera que Walter arribi. Li indica on és, en la penombra de l'habitació, i li dispara; s'abracen i ella li diu: "Apriétame". Torna a disparar dues vegades i ella cau morta, mentre ell li diu: "Goodbye, baby". En el film, la Stanwyck adopta el rol de dona fatal a la perfecció, planificant tota l'acció de la pel·lícula però debilitant-se al final, morint en braços d'una de les seves víctimes. És un molt bon exemple del que és la dona fatal en acció als anys quaranta, en una producció de cinema negre³⁶⁰ de Billy Wilder, que aconsegueix que l'actriu doti a la “dona fatal” de fredor,

imatge resultava funcional quan el país, derrotat militarment i humiliat històricament, cercava amb ansietat una nova identitat emblemàtica per a la Mare Itàlia.*op.cit.*

³⁶⁰ Aquests personatges femenins, en el cinema negre, són, com descriu Martha Belluscio, *op.cit.*, pp.25-27: "...Estrellas fulgurantes del submundo urbano; se les negaron hogares tranquilos. Perdían al hombre amado, a pesar de su red de embustes, o lo arrastraban al peligro y a la destrucción tras sus

expressivitat milimetrada i de l'exploració de la mirada, tan inigualada en el cinema negre del moment: cànida i alhora amenaçant, va portar pel camí de la perdició tots els personatges masculins dels seus films. En el vessant negre, té unes quantes produccions on interpreta dones fatals: *The Strange Love of Martha Ivers*, *Baby Face*, *Sorry, wrong number*³⁶¹. A *Baby Face*, és una dona sense moral, una dona de doble cara en la qual no trobem monotonia, perquè no hi ha monotonia en la seva maldat.³⁶² A *The Strange Love of Martha Ivers*, Barbara Stanwyck és una dona víctima del destí i les circumstàncies vitals que l'envolten. És dolenta i manipula per sobreviure, víctima del propi corrent vital que l'arrossega a reaccionar com ho fa. En aquest sentit no és una dona fatal per antonomàsia, perquè mostra la seva debilitat, però sí que ho és en determinats moments que el director sap explotar molt bé per tal de donar al públic la seva dosi de femina fatal: previ al desenllaç, Martha –que interpreta la Stanwyck– convenç Sam de la seva bondat i la mala sort que ha determinat la seva vida, mostrant-se com a víctima. Llavors, en el capítol final de l'obra, és quan Martha mostra la seva capacitat malèvola, quan el seu marit cau borratxo per l'escala i ella li demana a Sam, ja llavors el seu amant, que el mati per així poder estar junts. Sam, en un moment de lucidesa, decideix no fer-li cas i l'expressió d'ella, plena de fúria, odi i impotència, la situa en el paper de dona fatal. És en aquesta seqüència precisa que Barbara Stanwyck actua com a dona fatal en aquest

fascinantes caderas"; i continua, citant el periodista Manuel Hidalgo: "éstas mujeres, aun las más arpías, ansían un hogar, servir una cerveza al marido frente al televisor, cocinar huevos revueltos y acunar un hijo. Cambiar los zapatos de aguja por zapatillas con pompón. No suelen ser mujeres –todo sea dicho– que se inclinen por estudiar. Y un gángster aguanta que les siga un sabueso, a un fiscal que les revise sus papeles, que le maten un fiel pistolero hasta la traición de un socio. Responderá con violenta contundencia. Lo que le hace echar por tierra su currículum es que le quiten su chica. En el fondo es como los demás. Te pueden robar la cartera, un imperio, pero nunca una mujer".

³⁶¹ *Carita de ángel*, Alfred E.Green, 1933; *El extraño amor de Marta Ivers*, L. Milestone, 1946; *Voces de muerte*, A. Litvak, 1948.

³⁶² Guillermo Cabrero Infante, a "Bad Babs", dins del recull *Diablasas y Diosas. (14 perversas para 14 autores)*, Barcelona: Laertes, 1990, pp.11-15, diu així: "...con los dientes aguzados y su mirada coloidal, es una idiota moral que, como todos, cree que la astucia es una virtud. El nombre de zorra le viene perfecto por su habilidad para escurrirse y por ser una golfa...Al revés de muchas heroínas del cine, ella proyecta la inmoralidad en movimiento, casi como una mentira...se la ha descrito como la mujer de las dos caras. Es cierto, y las dos son malas...".

film, anul·lant qualsevol traça d'humanitat, i mostrant la fredor i el càlcul mitjançant la mirada i el gest facial, acompanyat del to acompanyat, suau i ordenat de la seva veu i el seu discurs.

Rita Hayworth va ser coneguda amb el sobrenom de “bomba eròtica”, i Barbara Leaming³⁶³ va dir d'ella: “...Rita era una *belleza natural, que no necesitaba peinarse o maquillarse para despertar admiración*”. Arriba a l'estrellat interpretant Gilda³⁶⁴, i utilitzant totes les armes seductores que podia en la interpretació d'una dona casada que s'enamora apassionadament d'un altre home. En aquest cas, podem afirmar que Gilda és la representació de l'adulteri reprimat, la sensualitat d'una dona que mostra l'efecte de la música, el ball, el to, el contingut d'una cançó i el moviment hàbil dels de treure's un guant, devastadorament eròtic³⁶⁵. Però en el personatge no hi ha la maldat que caracteritza les dones fatals. Podem considerar fatal l'efecte seductor del personatge, però ella és, en realitat, una víctima de la seva pròpia existència, donat que no manipula ni orquestra plans per aconseguir objectius secrets, tot i que el destí sigui fatal³⁶⁶. Sí que és el cas del personatge que interpreta dos anys més tard al costat del seu marit Orson

³⁶³ *Ibid*, pp.2.

³⁶⁴ *Gilda*, Ch. Vidor, 1946. La fama de Rita Hayworth va arribar a ser tal que la seva imatge va aparèixer sobre la bomba atòmica que va ser llançada sobre Hiroshima, www.todocine.com/bio/00017732.htm, pp.1.

³⁶⁵ Tal i com apunta Mary Ann Doane, “*Gilda s'estableix des del principi com un objecte disfressat*”. Com moltes altres heroïnes del cinema negre, el seu únic poder es deriva de la seva habilitat a l'hora de manipular la seva pròpia imatge”. Doane, Mary Ann, *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York: Routledge, 1991, pp. 107. La traducció és nostra.

³⁶⁶ Gledhill afirma que la importància del personatge en el thriller noir dels anys quaranta s'instaura a partir de característiques generals del gènere i “*col·loca les dones fortes en papers productors d'imatges, com ara cantants de clubs de nit, hostesses, models, etc., i encoratja la creació d'heroïnes els mitjans de les quals per sobreviure són precisament la manipulació d'aquesta imatge que al llarg de milions d'anys se'ns ha proporcionat mitjançant multitud de representacions*”. Així doncs, l'autora afirma que “*les heroïnes del cinema negre rarament tenen plena subjectivitat ni expressen plenament un punt de vista dins de la ficció realista. La seva interpretació de rols fets per a elles en una forma d'explicar la història molt masculina deixa entreveure el fet que la seva imatge és un artifici i suggereix un altre lloc darrera de la imatge on podria trobar-se la dona*”. Gledhill, Christine, “*Klute 1*” *Women in film noir*. London: BFI, 1994. (London: British Film Institute, 1978)., ed. Ann Kaplan, London: BFI, 1978, pp.17.

Welles. A *The Lady from Shanghai*³⁶⁷, una veu en off comença narrant la història dels efectes devastadors d'una dona que ja veiem mentrestant en la pantalla. La veu diu així: “...D’haver sabut el que anava a passar, no ho hauria fet...hi ha gent que intueix el perill, però jo no”. Una trama plena de misteris al voltant d’un personatge femení que té enamorats tres homes que es maten entre ells per la passió que senten per ella. El personatge que la Hayworth interpreta és el d’una dona fatal, vestida d’àngel però manipuladora i seductora, que organitza un pla per anihilar el seu marit, el soci del seu marit i un tercer personatge, que serà en un principi l’executor, que és Orson Welles en el paper d’un humil mariner amb un passat fosc, Michael O’Hara. Les al·lusions a la possible perillositat del personatge femení són recurrents al llarg del film. Primers plans, imatges seductores de cos sencer amb banyador a la platja i una adaptabilitat envers la víctima-titella, O’Hara. Li deixa creure tot el que ell desitja: que no fuma però que n’aprèn perquè a ell li agrada, que se n’enamora, que és molt infeliç i una pobra víctima dels homes. L’aspecte físic de la protagonista no és el patró recurrent dels films de l’època: rossa i cabells curts, llavis carnosos, ungles llargues i cuidades, ulls expressius, i de figura esvelta. El vestit és sovint escotat, el primer amb què se’ns presenta és blanc amb rodones fosques, d’efecte cridaner; i és ja només començar el film que la protagonista, en la primera seqüència, ens mostra a través de l’expressió del rostre com de dolenta pot arribar a ser. La veu en off també ens avisa de la perillositat del personatge i l’actitud d’ella envers el desconegut ens mostra la seva habilitat per estendre la xarxa trampa on caurà rendida la seva següent víctima. Una vegada més, Doane suma importància al cos i la seva presentació en el personatge: “*si la dona fatal*

³⁶⁷ *La dama de Shanghai*, O. Welles, 1947.

*sobrerrepresenta el cos és perquè se li atribueix un cos que és independent de la pròpia consciència. Podríem dir que ella té poder a pesar de si mateixa*³⁶⁸.

Una altra actriu en papers de dona fatal és Lauren Bacall, que neix a Nova York l'any 1924 i comença la seva carrera com a actriu l'any 1944. Com a dona fatal, a l'igual que Rita Hayworth, se'ns presenta com a seductora cantant, a *To Have and Have Not*³⁶⁹, la cançó *How little we know*, i a *The Big Sleep*³⁷⁰ amb la cançó *And her tears flowed like wine*. Als anys quaranta només participa en vuit produccions³⁷¹. Destaca com a prototipus de dona fatal gràcies al seu físic espectacular -alta, esvelta, rossa, de mirada intensa³⁷² i boca grossa i llavis molsuts, i una veu profunda i masculina que contrasta amb un físic tan femení- i degut també a la vida privada que va acompanyar al personatge, com a muller de Humphrey Bogart; la rudesia i seriositat de l'actor anava de la mà dels trets facials severes i corporals masculins de l'actriu. De fet, l'època de màxim esplendor de l'actriu és la dels anys quaranta, coincidint amb el seu matrimoni.

Gene Tierney va ser una actriu d'una bellesa facial espectacular. Va mostrar, en les seves pel·lícules, unes característiques físiques inicialment enganyoses, tot i ser identificables amb el tipus de la dona fatal: un rostre aparentment angelical, que acabava convertint-se en malèfic en el moment en el qual aconseguia sotmetre la seva víctima masculina. El que destaca de Tierney és el fet que, al contrari de moltes altres superestrelles de l'època, ella no perllongava l'actitud dels seus personatges fora de la

³⁶⁸ Doane, MA, *op.cit.*, pp.2.

³⁶⁹ *Tener o no tener*, H. Hawks, 1944, a partir de la novel·la d'Ernest Hemingway.

³⁷⁰ *El sueño eterno*, 1946, H. Hawks.

³⁷¹ *To Have and Have Not*, 1944, H. Hawks; *Confidential Agent*, 1945, H. Shumlin *The Big Sleep*, 1946, H. Hawks; *Two Guys from Milwaukee*, 1946, D. Butler; *Dark Passage*, 1947, D. Daves; *Key Largo*, 1948, J. Huston.

³⁷² Considerada el símbol femení del cinema negre, la seva intensa mirada li va valer el sobrenom de "The Look" (La mirada), i la va conformar com a una de les millors actrius de l'època. Ref. extreta de <http://www.todocine.com/bio/00102287.htm>, pp.1.

pantalla. D'entre les seves interpretacions més destacables, podem esmentar *Laura*³⁷³, on destaca pel seu talent expressiu en modular les emocions d'una dona suposada víctima d'assassinat que aconsegueix hipnotitzar al policia que investiga la seva mort. La pròpia Laura, en el film, dona pautes sobre ella mateixa: *“Mi madre no se opuso a que siguiera una carrera de estudios pero cuidó de hacer de mí una mujercita muy inteligente. Yo me niego a realizar nada que no decida por mí misma”*.

El film comença amb la veu d'un magnat de la ràdio, Waldo Lyckerer, enamorat en secret de la protagonista: *“Nunca olvidaré el día en el que murió Laura”*. En aquest punt podem ja imaginar, com passa a *Rebecca*, que la trama donarà repetits girs al voltant de la protagonista, una dona d'entrada misteriosa. La figura d'una dona morta és suficientment poderosa i misteriosa per aguantar una pel·lícula. La diferència amb la Rebecca de Hitchcock és que en aquest cas Laura no està morta com creïem inicialment. Apareix de sobte en escena i es troba amb la seva víctima, el policia que investiga el cas, i li diu: *“¿Qué hace usted aquí? Si no se va, llamaré a la policía”*. La trama, que juga a la perfecció amb el desig dels espectadors, fa que aquests desitgin el que està succeint, res millor que ressuscitar la dona fatal, que sotmet l'home que li vol bé. L'espectador vol veure-la en acció, despietada, maltractant-lo. Aquest és l'efecte que ha provocat el retard en la seva entrada en l'acció. La trama finalitza amb un aprenentatge moral: *“El amor es más fuerte que la vida y llega más allá de las oscuras sombras de la muerte...Ni las lágrimas ni las risas son eternas, ni el amor, ni el odio o el deseo, y hasta las pasiones siguen pocas huellas. Como tampoco son duraderos los días y las noches de amor, de vino y rosas. Emergen en nuestra vida y luego vuelven a los sueños.”* L'encant de Tierney és la seva capacitat interpretativa a l'hora de convèncer a

³⁷³ O. Preminger, 1944, a partir de la novel·la de Vera Caspary.

l'audiència que l'engany pot ser amable i necessari i que, amb només un retrat penjat d'una paret, podia ser igualment poderosa i manipuladora.

Una producció que marca l'inici iconogràfic de la dona fatal en el cinema sonor és *Der Blaue Engel*³⁷⁴. La primera aparició de Marlene Dietrich³⁷⁵ a la pantalla en aquesta pel·lícula, Gubern³⁷⁶ la descriu de la següent manera: “...resultó memorable, segmentada primero con un plano medio de la parte superior de su cuerpo, seguida de un plano contrapicado de su otra mitad, desde la cintura a sus pies, con dos piernas esculturales desafiadamente separadas que contrastan con las mujeres poco agraciadas al fondo del escenario. Desde el punto de vista de la estructura de la composición, este segundo plano propuso netamente un centramiento topográfico del sexo en el drama humano que se anunciaba. De este modo, la “mujer devoradora” era así presentada iconográficamente como un auténtico sexo devorador. Para realzar la focalización genital, las ligas servían de encuadramiento a su sexo, en una película en la que la ropa interior femenina revestía inusual importancia....”. *Der Blaue Engel* es convertiria en el paradigma i model de la dona fatal, destructora implacable de la vida dels homes respectables d'edat madura, que perdien el cap per ella³⁷⁷. En el film, la Dietrich interpreta Lola-Lola, una artista de cabaret que arrossega un respectable professor d'anglès i de literatura a les pitjors vexacions i finalment a la mort. Al llarg del film, l'actriu canta cançons eròtiques que la marcaran la resta de la seva carrera cinematogràfica. Els fets que evidencien el seu paper de dona fatal en aquesta producció són les reiterades accions i comentaris per enfonsar i maltractar emocionalment el professor que, víctima de la seva seducció, s'ha casat amb ella i la segueix allà on va a

³⁷⁴ *El ángel azul*, J. von Sternberg, 1930.

³⁷⁵ Cahill, Marie. *MarleneDietrich*, Hong Kong: Magna Books, 1992.

³⁷⁶ Gubern, R. *Op. Cit.*, 1990.

³⁷⁷ El valor eròtic de les cames femenines seria reiterat per actrius posteriors com Betty Grable, Rita Hayworth i Cyd Charisse, entre d'altres. *Op. Cit.*

actuar. El film és una constant referència a la maldat femenina en el seu estat més pur, i als exemples cruels als quals Lola sotmet el seu marit³⁷⁸. Les eines del director per fer el personatge fatal encara més versemblant i el personatge víctima tan evident és l'estètica barroca de Sternberg³⁷⁹.

Producte i objecte creatiu de Sternberg, que jugava a l'ocultació per potenciar el seu erotisme, i de l'operador Charles Rosher, que va utilitzar uns objectius especials que definien amb molta claredat els trets principals de l'actriu però deixaven la resta de la cara desenfocada. Es creava, d'aquesta manera, una sensació de llunyania, de record, una misteriosa distància que cap foquista podia mesurar amb la seva cinta, ja que es desenvolupava en les ments dels que visionaven. L'efecte psicològic que en resultava va anar forjant la imatge de l'actriu, la personalitat i, en definitiva, el tipus d'actriu. Els recursos cinematogràfics per poder explotar Dietrich dins del seu personatge per part de Sternberg van ser els següents: envoltava l'actriu d'una atmosfera eròtica, mitjançant llum i ombres, amb uns objectius especials que duplicaven la característica de l'ull humà de veure amb tot detall només el que està mirant directament mentre que percep vagament les superfícies i els objectes afins.³⁸⁰ De fet, el que s'aconseguia amb aquests objectius era definir amb gran nitidesa els principals trets facials de l'actriu però deixaven la resta de la seva cara molt desenfocada. Amb aquesta tècnica s'aconsegueix

³⁷⁸ Lola li diu, a l'inici del film, : "...sabia que tornaria, tots tornen a mi", 30'; també canta per seduir-lo, durant el primer acte, 46'35''; és a partir del segon acte, 59'30'', 1h 07'00'', 1h 14'00'', que comença l'abús i ús del professor per part de Lola; el crescendo dramàtic és imparable, de forma que obliga el professor a actuar –de pallaso-, mentre li fa el salt amb un admirador; i llavors arriba la catarsi, l'única sortida per professor, un personatge bondadós i savi: embogeix, 1h 25'; la ironia dramàtica que en sorgeix és molt clarificadora, el professor escapant i la Dietrich cantant, : [singing] *Falling in love again/ Never wanted to/ What am I to do?! I can't help it.* - 1h 28'40''.

³⁷⁹ Les cortines pesades, les mampares, els objectes fetitxistes, els ambients carregats o obscurs i el públic i els secundaris constantment ebris, que dibuixen un ambient molt vulgar i primari. És un món asfixiant complementat amb la lletra, el to i el so de les cançons.

³⁸⁰ Aquests objectius, coneguts com els "tragaluz de Rosher", li van ser proporcionats a l'operador Gunther Rittau per l'americà Charles Rosher i van ser utilitzats per fotografiar a la Dietrich a *Der Blaue Engel*, entre d'altres films.

un efecte de distància entre l'espectador i el personatge. Sternberg també utilitza una part del cos de Dietrich per expressar l'estat de tota ella. Exemple d'això són les mans apretades de Shanghai Lily en oració enloc de mostrar-la de cos sencer.³⁸¹ La seva veu, d'aspra entonació, sollicitava atenció. Com a cantant escènica, era considerada una mezzo-baríton amb una escala a penes superior a una octava i mitja. És un registre força baix, que ofereix un to tranquilitzador. El que contrasta amb aquest fet són els textos de les cançons, força sensuals i amb insinuacions sexuals³⁸².

L'emigració de Marlene Dietrich als Estats Units va aportar una important inflexió en el seu arquetip. Traslladada a Hollywood, va deixar enrere la tradició netament centreeuropea i del 'kabaret', i es va convertir en el prototipus del glamour hollywoodià. El primer argument que va interpretar per a la Paramount va ser *Morocco*³⁸³, on tornava a ser una cabaretera d'estil i vestuari masculí, però que finalment llançava les sabates de taló alt i abandonava la seva vida de dona fatal per llançar-se als braços del seu estimat. Aquesta matisació de l'arquetip és típica de la nova etapa americana³⁸⁴. Les qualitats eròtiques predominants de l'actriu són dues: la manera com se la fotografiava i la manera com cantava. Excepte a *Blonde Venus*³⁸⁵, tots els seus personatges van ser de dona fatal, personatge que Walker³⁸⁶ defineix com a « *una mujer*

³⁸¹ *Shanghai Express*, traduïda per *El expreso de Shanghai*, J. von Sternberg, Estats Units, 1932.

³⁸² Alexander Walker, *op.cit.*, pp.91-103, és de l'opinió que això explica per què Marlene Dietrich dóna el millor de sí mateixa en el cinema quan es troba envoltada d'un públic majoritàriament masculí, cantant-los en tons que reviu la seguretat de la infantesa mentre les seves paraules enllacen amb l'ego sexual masculí.

³⁸³ *Marruecos*, Josef von Sternberg, Estats Units, 1930. A partir de l'obra de Benno Vigny.

³⁸⁴ Un bon exemple d'aquest fet és, entre d'altres produccions, *Blonde Venus*, *La Venus rubia*, Joseph von Sternberg, Estats Units, 1932; Greta Garbo apareix amb la dualitat moral de dona sexy i seductora-dona fatal- i alhora pendent de sacrificar-se per ajudar el seu marit malalt.

³⁸⁵ *La venus rubia* és la història del sacrifici d'una mare que ha d'actuar en un cabaret degut a la malaltia del seu marit i per mantenir el seu fill. Vegeu cita 75 per dades del film.

³⁸⁶ *Íbid.*

que atrae a los hombres a costa del sufrimiento de éstos y a veces de sí misma". La Dietrich era homenenca³⁸⁷, més sexual que sensual en termes eròtics i de mirada freda, elusiva i moderna. Els seus trets germànics van suposar tot un aire nou per Hollywood.

La censura també va afectar la Dietrich, que va haver d'interpretar la dona fatal a períodes remots de la història o en escenaris il·localitzables com el desert. Marlene Dietrich és sinònim de ruptura i de provocació: la seva actitud provocadora, la seva manera d'invocar la sexualitat a través del gest, la mirada i la forma de posicionar-se davant de la càmera, van fer que l'actriu entrés en els paràmetres de les fatals al costat de Greta Garbo, aconseguint redefinir les característiques del personatge tant a nivell físic com estètic. A principis dels cinquanta, i sota les ordres de Fritz Lang, interpreta una dona de la vida al Far West. Ja sobreexposada com a fita sexual i fatal, passa a ser un bell personatge femení, defensat pels homes bons de l'oest i fil argumental per al desenvolupament d'una trama on ella és pràcticament l'únic personatge femení. Poderosa i masculina, dominant i fent arriscar la vida als homes, pràcticament tots hipnotitzats i pendents d'ella³⁸⁸. Els trets innovadors que aportava la Dietrich a la indústria del cinema nordamericà, i que tan bé va encaixar en el trencaclosques, va ser aquesta línia més carnal i sexual de l'erotisme combinada amb una mirada freda, evasiva i molt moderna³⁸⁹.

³⁸⁷ Alberto Cardín argumenta sobre la idea d'una Dietrich vestida amb frac i el barret de copa com element tòpic de la caracterització de les estrelles del cabaret berlinès dels anys vint i l'idea del "vertigen vestimentari" que provoca la imatge de l'actriu vestida amb indumentària masculina. VV.AA, *Diablas y diosas*, Laertes: Barcelona, 1990, pp.19-23.

³⁸⁸ 45'45'', La Dietrich canta *Get Away*, i relata els perills que ofereix una dona per a un jove, i la recomanació de mantenir-se'n lluny. Utilitza un escot seductor, llavis vermells, cabells ben rossos, un foulard de pell i un ventall a joc, amb el qual juga mentre canta. És una bona mostra del joc seductor de la dona fatal en una de les seves facetes, el cant. *Rancho Notorious*, F. Lang, 1952.

³⁸⁹ Una modernitat que la va convertir plenament en icona i referent fonamental del moviment feminista europeu. Marlene Dietrich va saber jugar a l'ambigüitat sexual tant en la seva vida pública com en la privada. Bisexual confessa, va trencar radicalment algunes normes socials benenteses per les dones del moment, vestint-se com un home, parlant amb una veu ronca i éssent, amb tot això, tan provocativa o més que amb qualsevol vestit escotat.

Greta Garbo, “La Divina” de la Metro, es va estrenar en el cinema sonor amb el famós eslogan “La Garbo parla”³⁹⁰. D’entre la boira de l’East River, Anna apareix en una taverna on l’espera el seu pare; camina cansada i amb roba barata i passa a través del local, es deixa caure en una cadira i diu la històrica primera frase d’aquesta dona fatal: “Gimme a visky. Ginger Ale on the side, and don’t be stingy ba-bee”³⁹¹. La seva veu, qualificada com el més perfecte “basso-profondo” del cinema, era una veu greu que armonitzava a la perfecció amb la seva imatge i que el públic percebia sibil·lina, excitant i amortida, cosa que va fer que l’actriu encara guanyés més popularitat³⁹².

A *Grand Hotel* la podem veure en una de les escenes més eròtiques de la seva carrera: el moment que acarona el receptor del telèfon que substitueix el seu amant absent, i acte seguit l’abraça contra si mateixa. Parlem de la naturalitat amb què tracta un objecte inanimat com si fos humà, l’estri del joc sexual, sensual i amb rastre de possessivitat per part del personatge³⁹³. D’aquesta manera, i com a conseqüència, la Garbo respon a la necessitat que sent el públic de quelcom misteriós i inaccessible a la vida, encara que en realitat fos el públic, tal i com diu Walker, l’artífex del propi misteri. Quan un mite arriba a ser tan indistingible de la realitat, es produeix una fusió en les ments i les emocions dels espectadors, i es crea una estrella. Els espectadors projecten les necessitats de la seva fantasia en l’estrella tant en la pantalla com en la

³⁹⁰ Els productors van saber explotar molt bé el to de veu de l’actriu a través de l’eslogan inicial del seu primer film sonor, *Anna Christie*, l’any 1930.

³⁹¹ “Serveix-me un whisky. Amb Ginger Ale, i no siguis plasta, tio”.

³⁹² Els estudis li van fer rodar sis pel·lícules en dos anys: *Romance* (Brown, C.1930), *Inspiration* (Inspiración, Brown, C.1931), *Susan Lennox* (Leonard, R.Z.1931), *Mata Hari* (Fitzmaurice, G.1931), *Grand Hotel* (Goulding, E.1932) i *As You Desire Me* (Como tu me deseas, Stroheim, E. von 1932), dins del personatge de dona fatal, del qual ella estava cansada però que li resultava tan encaixat en la seva imatge.

³⁹³ La seva reputació de gran artista li ve dels films rodats en la que seria la seva gran etapa com a actriu, des de l’any 1933 al 1941, quan es retira. En aquest temps roda films històrics i de base literària: *Queen Cristina*, *Anna Karenina*, *Margarita Gautier*, *Maria Walenska*, *Ninotchka* i dues produccions que no llueixen al costat de les esmentades: *El velo pintado* i *La mujer de las dos caras*.

vida real. Tal i com assegura Morin³⁹⁴, “*quan la projecció mítica es troba enfocada en la seva doble naturalesa, com actriu i persona, i la unifica, es produeix l’estrella deessa.*”

La utilització del cos com a tret seductor a mitjans dels anys vint va ajudar-la a substituir la veu, que encara no podia mostrar en el cinema de l’època. Greta Garbo desprenia una forta sexualitat però de manera espiritual, és a dir, als espectadors els arribava la idea de dona pecadora – de la qual en disfrutaven plenament a través de la pantalla- però ni passava per les seves ments el pensament que ella també disfrutés³⁹⁵.

La il·luminació també es va transformar en un aliat per a la Garbo, mitjançant l’ús de filtres en la càmera. Juntament amb el maquillatge, la van ajudar a mostrar-se en més d’una vintena de tipus diferents de dona, gamma difícilment igualable.

A *Ninotchka*³⁹⁶, on interpreta la inflexible agent Lena Yakushova, popularment Ninotchka, és una dona fatal en el sentit que mostra una fredor en el tracte amb els homes que la porta a utilitzar-los com a eina de plaer. També se’ns mostra dominant i molt atractiva. Parla dels homes amb menyspreu³⁹⁷ i amb els homes amenaçadorament, mentre diu al seu enamorat, el Comte Leon d’Algout³⁹⁸, que insisteix a besar-la: “*...al lancero polaco también le besé antes de morir*”³⁹⁹. De fet, a l’inici del film, una veu en off fa referència a la figura de la dona a finals dels trenta, cosa que pot significar que la dona –en aquest cas representada per l’estrella cinematogràfica de Greta Garbo- era el trampolí del film, el sex appeal, el glamour que fins llavors s’havia mostrat íntegrament

³⁹⁴ Morin, Edgar. *Las stars. Servidumbres y mitos*. Barcelona: Dopesa, 1972. Pp. 9-163.

³⁹⁵ Vieira, Mark A. *Greta Garbo. A cinematic legacy*. New York: Abrams, 2005.

³⁹⁶ Ernst Lubitsch, Estats Units, 1939.

³⁹⁷ *Op. cit.*, 25’.

³⁹⁸ L’actor Melvyn Douglas.

³⁹⁹ *Op. cit.*, 38’.

com a dona fatal. En aquesta comèdia, en canvi, Lubitsch elabora un minuciós traspàs entre el que era la figura malvada i seriosa de la Garbo cap a una Garbo més dolça i humanitzada, que per fi es desmunta en una llarga rialla, a conseqüència de la mostra pública de la feblesa masculina en l'intent del Comte d'Algout de seduir-la. Tot i així, no pot, l'actriu, desfer-se de la seva faceta fatal, i no és fins al final que s'humanitza plenament. En canvi, a *Margarita Gautier*⁴⁰⁰, la Garbo s'enamora i es debilita, tot i presentar-se inicialment com a dona fatal⁴⁰¹. En aquest punt, és interessant la conversa que tenen Margarita Gautier i el Comte –qui li cobreix les despeses econòmiques a canvi dels seus favors- i com entre ells es dóna benentesa la coneixença del tipus de naturalesa de cadascú d'ells: ella esmenta un home- el Comte- que compra l'amor, i ell parla d'una dona -Margarita- que no estima i que sap mentir molt bé, mentre ella li està dient que se l'estima amb bogeria, cosa que els espectadors sabem que no és veritat i que, tot i que ho intueix, el Comte prefereix no saber del cert, donat que està veritablement hipnotitzat per Margarita. Al final del film, però, la malaltia física i la distància del seu enamorat fan que es debiliti i mori malata, totalment afeblida i humanitzada, als braços del seu enamorat, Armand Duval⁴⁰². Aquest és un cànon que trobem en totes les estrelles que interpreten aquest personatge: a poc a poc, i degut al sobreús del tipus de personatge en l'actriu, el personatge es va deformant, i passa de ser infaliblement dolent a bondadós i sacrificat⁴⁰³.

⁴⁰⁰ Basada en la novel·la de Dumas i realitzada per George Cukor l'any 1936. Vegeu nota 386 per a més detalls sobre la novel·la.

⁴⁰¹ Considerada la més cèlebre interpretació de Margarita Gautier. L'actriu mexicana María Félix, de la qual parlem en l'apartat següent d'aquest treball, també interpretà el personatge l'any 1952, i l'espanyola Sara Montiel, l'any 1962.

⁴⁰² Tot i ser així, el personatge fa una referència final a Armand, en la qual esmenta que, si bé ella està plenament enamorada d'ell i ell d'ella, sempre serà millor que ell visqui del seu record donat que ella, la seva naturalesa, sempre el perjudicaria.

⁴⁰³ És també interessant la influència de les novel·les en les quals apareix el personatge i que, sorprenentment, són pretextos per establir diàlegs i situacions on juga un paper fonamental la presència de

L'època daurada de l'actriu Bette Davis coincideix amb la seva època a la Warner, de la dècada dels trenta fins a finals dels quaranta. Bette Davis⁴⁰⁴, que sempre es va caracteritzar per la seva versatilitat interpretativa i la seva naturalitat, combinades amb la seva manca de tensió a l'hora d'actuar, tenia uns trets físics durs, complexos i despresos de qualsevol registre a l'ús. Tot i així, la podem incloure dins del que podríem anomenar clixé fatal degut a la seva fesomia: llavis carnosos, mirada intensa, cabellera ondulada. Bette Davis equilibrava la manca de magnetisme del seu físic amb el talent en la interpretació. Pel que fa als registres físics de la dona fatal, Davis no respon exhaustivament al model, però que ho va compensar amb el tipus de personalitat: dura, agressiva, dominant i temible; amb una capacitat de canvi i adaptabilitat a l'hora d'interpretar, i amb els personatges que interpretava, gràcies a l'expressivitat del seu rostre. La plenitud en la seva carrera artística i com a dona fatal l'aconsegueix de la mà de William Wyler, en pel·lícules com *Jezabel*⁴⁰⁵, *The Letter*⁴⁰⁶ i *The Little Foxes*⁴⁰⁷, en les quals l'actriu va explotar la seva faceta de dona més cruel, esquartera i de reaccions intenses, amb personatges cruels i sense sentiments. A *Jezabel*, Davis encarna el paper d'una jove molt moderna que desafia les normes socials: beu whisky com els homes, munta cavalls amb molt de geni i es presenta als balls amb roba inadequada. Un personatge femení en un argument que tracta d'un món d'homes de l'any 1852: tot el que fa l'ajuda a perdre el seu promès que, marxant lluny d'ella, retorna al cap d'un

l'actriu –interpretant la dona fatal- i el personatge de la novel·la –també una dona fatal- i la conversa que s'estableix entre la ficció novel·lesca i la ficció fílmica, com és el cas de *Manon Lescaut*, obra de l'Abat Prévost ja comentada en aquest treball.

⁴⁰⁴ . Navarro, Antonio José; Fernández Valentí, Tomás. *Bette Davis, retrato de una loba*. Barcelona: Babel Books Siglo XXI, 2008.

⁴⁰⁵ Basada en l'obra teatral D'Owen Davis i dirigida per William Wyler, amb la qual va guanyar el seu segon Òscar. Estats Units, 1938.

⁴⁰⁶ *La carta*, basada en l'obra teatral de W. Somerset Maugham, també dirigida per William Wyler. Estats Units, 1940.

⁴⁰⁷ *La loba*, basada en l'obra teatral de Lillian Hellman, també dirigida per William Wyler. Estats Units, 1941.

temps casat amb una altra dona molt més convencional i apocada que ella. A partir d'aquest moment, i fruit del destí, entra en joc la personalitat imparable de la dona fatal, que manipularà totes les situacions possibles per arribar a destruir el món que s'ha creat a partir del seu comportament desafiant anterior. Bette Davis, en aquest film, és una dona jove, plena de vida, guapa i sensual, que encarna a la perfecció la tipologia física del que esdevindrà la dona fatal en la qual s'arribarà a convertir. Com a bona exemplificació del personatge, acabarà destruint tot l'equilibri que l'envolta, tot l'entramat social i a ella mateixa. Tot i així, se'ns mostra el personatge d'una joveneta de caràcter fort i impulsiu, inexperta, cosa que la farà vulnerable davant la pressió d'un món que socialment l'exclourà. I, en aquest punt, no podem incloure-la dins de la tipologia de dona fatal que nosaltres treballem, donat que és dèbil i aquesta fuita en el seu caràcter la fa vulnerable, mentre que la dona fatal, i, específicament, l'amant fatal, es caracteritza per la seva fortalesa i determinació, cosa que la fa imparable en els seus propòsits. No obstant això, és remarcable el fet que en alguns moments l'actriu és dona fatal i l'expressivitat del seu rostre la farà, més endavant en la seva carrera, una bona mostra de dona fatal en altres produccions com és el cas de *Whatever Happened to Baby Jane?*⁴⁰⁸.

Joan Crawford, coneguda amb el sobrenom de "La dama", va ser una de les actrius més carismàtiques i amb millor registre dramàtic de l'època. Actriu del cinema mut i en el sonor fins l'any 1970, féu un parèntesi en la seva carrera cinematogràfica per dedicar-se als negocis, però retornà a les pantalles per encarnar dones perverses del tipus fatal. Marca un punt d'inflexió en el període d'entreguerres, un tipus de dona que vol ser independent, viure la seva vida, la dona lliure americana. La producció que va

⁴⁰⁸ *¿Qué fue de Baby Jane?*, basada en la novel·la de Henry Farrell, dirigida per Robert Aldrich. Estats Units, 1962.

llançar-la a l'estrellat va ser *Our dancing Daughters*⁴⁰⁹, on interpreta una dona independent, que governa el seu destí. Amb una fesomia força agressiva sexualment, de grans ulls, espeses celles i una boca prominent, va donar un gir important a la tònica fins llavors sostinguda, i va desbancar la dona amb celles fines i ben marcades, boca petita i llavis fins en forma de cor. A *Mildred Pierce*⁴¹⁰, la Crawford no interpreta una dona fatal sinó que interpreta Mildred, la mare de Vera, una joveneta egoista, que utilitzarà tots els mitjans al seu abast per aconseguir diners, poder i estatus. Ann Blyth va brodar la seva composició del personatge fatal de Vera, des de la joveneta aspirant a membre de la jet set, passant per la dona fatal interessada, la cantant i ballarina en un tuguri de mariners i fins a l'assassina.

Mae West pot ser considerada -en termes cinematogràfics purs- un símbol sexual autofabricat. De constitució grossa i no gaire alta, va saber explotar molt bé les seves qualitats físiques a la pantalla. La seva manera de caminar, marcadament pesada, resultava engrescadorament sensual en la pantalla, semblava que l'acció s'alentís, i d'aquest moviment lent, al cinema, en resulta l'essència de l'erotisme. Als malucs els afegia postissos i revòlvers en els quals recolzava les mans per caminar. Portava els cabells ros platí ondulat, pressionant el rostre rodó, pestanyes postisses i tenia una mirada lenta i escrutadora. La seva veu sonava a metall excepte quan entrava en contacte amb un home d'interès; llavors baixava el seu registre adoptant un to lànguid i perllongat a poca distància de la seva víctima, que s'interpretava com la seva crida d'amor, o d'aparellament, sempre amb una dualitat poc definida. Com a actriu, la West va funcionar molt bé amb l'accent i el to que posava en els diàlegs, insinuants, amb repetides onomatopeies quan s'insinuava a un home, posant l'accent en determinats

⁴⁰⁹ Traduïda per *Verges modernes*, Harry Beaumont, Estats Units, 1928.

⁴¹⁰ “*Alma en suplicio*, basada en la novel·la de James M. Cain i dirigida per Michael Curtiz. Estats Units, 1945.

adverbis per mostrar el seu alt nivell sexual⁴¹¹. Pel que fa al vestuari i complements escènics, potser el fet de provenir del teatre va fer que el conjunt d'objectes i decorats eròtics fos més ric que el de qualsevol altra deessa sexual als anys trenta. A més a més, tenint en compte les tendències dels anys trenta –les pitreres planes i l'estil *garçonne*- la West va arribar al mercat sota títols d'articles de l'època del tipus *Curves ahead*, que significa «mostrar totes les corbes». El seu nom és sinònim d'escàndol i sobrecàrrega: massa joies, massa plomes, massa teles. Per a Mae West, «*la corba és la distància més maca entre un punt i un altre*». Les seves formes plenes i rodones, el seu rostre rodó amb els llavis molsuts i els ulls convidants, en tots els sentits del terme⁴¹², resta llegendària i la fan un personatge dins la seva època, fora del comú. A diferència de la resta d'estrelles del moment, per essència inaccessibles, les proposicions i les actituds confiades del personatge de Mae West deixen entendre que podem esperar d'ella la felicitat que sembla prometre. Amb ella, la dona conjuga la paraula amb l'aparença i el gest amb la paraula.⁴¹³ Contràriament al que acostumava a passar en aquest terreny, els seus vestits es mostren com un reflex d'ella mateixa més que com un testimoni del talent dels seus creadors –o productors. L'actriu sempre va defensar que ella es vestia per damunt de tot per *respondre a les aspiracions dels homes, que no tenen tan bon gust com ens creiem*.⁴¹⁴

⁴¹¹ Al final de *I'm No Angel*, traduïda per “No soy ningún ángel”, 1933, Wesley Ruggles, es veu el jutge, que ha picat l'ullet i ha assentit amb el cap durant el procés per violació de paraula de matrimoni de Mae West contra Cary Grant, sortint de l'apartament d'ella. Evidentment, no hi ha pujat només per sentir-li dir “gràcies”. L'ancià li pren la mà, l'hi besa i l'hi acaricia dissimuladament: “Mire, se ha hecho un lío con su mano, también, juez”, li deixa anar l'actriu, amb la càrrega suggestiva que connota l'adverbi “también”.

⁴¹² Llegendària la seva frase “*Come up and see me sometime*”, joc de paraules per multiinterpretar.

⁴¹³ Impressionada per l'actriu i el personatge que representa, la dissenyadora Elsa Schiaparelli inventa un envàs per perfum que posseeix les seves formes aerodinàmiques. L'anomena “*Shocking*”, argumentant els efectes que produeix l'actriu.

⁴¹⁴ Caron-Lowins, Evelyne, *op.cit.*, pp.39-40.

Va ser contractada –com va passar amb d’altres contemporànies d’ella- als anys trenta⁴¹⁵, després de causar furor amb les seves interpretacions en comèdies picants i, al 1918, amb el llançament del *shimmy*, un ball que va fer furor. *Klondike Annie*⁴¹⁶ va acabar sepultant-la com a imatge seductora degut als corrents crítics periodístics de l’època, que no van suportar tal llibertinatge i exhibicionisme sexual.

Jean Harlow va ser una altra fita sexual i sensual de meitats dels anys trenta. Va ser Howard Hughes qui la va elevar a categoria d’estrella amb *Hell’s Angels*⁴¹⁷ i va marcar una línia d’estil a *Platinum Blonde*⁴¹⁸, imposant la moda dels rossos platí a les dones americanes. La sexualitat de Jean Harlow va ser directa, agressiva i cínica, presumint de no dur mai sostenidors i mostrant uns escots memorables tant davanters com de l’espatlla, habillada amb vestits de seda molt fina⁴¹⁹. Va simbolitzar el sexe a la pantalla a finals dels anys 20 i durant els trenta. Les mitges fines, els tangos i les faldilles curtes explotaven les cames.⁴²⁰

L’erotisme de Harlow va dependre de les seves cames i del seu pit, però també de la resta del seu cos. La seva pell tenia una blancor especial que la feia poderosament sensual: blanca i lluminosa, era alhora freda i semblava encesa. Els seus cabells van donar-li una identitat cinematogràfica inconfusible: es va convertir en la rossa platí que atreïa els homes i creava en les dones una reacció mimètica per tal d’intentar aconseguir l’efecte que produïa en ella. El rostre no era excessivament bell, però si ben explotat i

⁴¹⁵ Per la Paramount l’any 1932, on va interpretar els seus millors papers.

⁴¹⁶ Raoul Walsh, Estats Units, 1936.

⁴¹⁷ Howard Hughes, Estats Units, 1930.

⁴¹⁸ Frank Capra, Estats Units 1931.

⁴¹⁹ Gubern afirma que, en aquest punt, la Harlow marca un clar desplaçament de l’erotisme de la cama al pit, preludeiant la imatge de Marilyn Monroe. Tot i això, mentre que per a Jean Harlow el nu operava com a element voluntarista de provocació, per a Marilyn seria un element d’expressió de caliu i d’espontània naturalitat. *Op. cit.*

⁴²⁰ A *Hell’s Angels*, Howard Hughes ens mostra una Jean Harlow madura i superexplotada físicament.

conseqüentment picant i tenaç.⁴²¹ La mirada sexual cap enrera per damunt de les espatlles és un altre tret seductor i eròtic de la Harlow; molts crítics l'identifiquen com a característic de l'strip-tease. L'esquena nua i blanca marcant l'espina dorsal és el contingut dels escots posteriors de l'actriu, amb un alt atractiu eròtic per al públic.

Les escenes de bany amb el subtil nivell de l'aigua arran d'escot i el joc amb l'aigua, endinsant-s'hi i sortint-ne de sobte, impactaven en la pantalla amb igual força que en el públic. Edgar Morin parla de l'aparició d'un nou tipus d'estrella amb l'arribada de Harlow i Monroe a la gran pantalla. Una barreja de vampiressa i de núvia que s'identificaria com la "good-bad girl", pel fet de posseir la força eròtica i el magnetisme de la vampiressa i, d'altra banda, l'afectuós companyerisme de la núvia. Morin situa l'aparició d'aquest tipus cap al 1940, tot i que Harlow se'n pot considerar una de les primeres representacions. La "good-bad girl", tal i com l'interpretava, proclamava que el sexe era divertit.⁴²²

2. Models de dona fatal al cinema sonor mexicà

El fet d'incloure el cinema mexicà en el marc teòric de la nostra tesi respon al fet que aquest cinema va tenir una influència rellevant en el nostre i algunes pel·lícules van poder-se projectar als cinemes de l'Estat. A més, l'estrella mexicana María Félix va participar en algunes produccions espanyoles dels quaranta⁴²³.

⁴²¹ Es depilava les celles, que afinaven un front massa dur, en forma d'antenes; tenia una mandíbula enfonsada i obstinada i es pintava els llavis per damunt de la línia perfiladora.

⁴²² No podem confondre, tot i que ens pugui portar a certs paral·lelismes, la Harlow i la West. Ambdues, tot i ser dones d'homes, mostren la seva sexualitat de manera molt diferent. Mentre Jean Harlow és subtil i es mostra a estones, a l'igual que pateix a estones, Mae West portava uns vestits per aparentar encara més del que posseïa, i era dura i exigent amb els homes.

⁴²³ Veurem, en el corpus analitzat, l'aparició de l'actriu en dues produccions, on interpreta dues dones fatals, personatge del qual n'era una especialista.

A diferència dels Estats Units, l'evolució del personatge de la dona fatal a Mèxic va ser sobtat. Es va gestar majoritàriament durant la dècada dels trenta i es va consolidar com a personatge durant la dècada dels quaranta. Al llarg dels anys trenta, van debutar en el cinema mexicà diverses actrius joves, que van sobresortir pel seu encant natural i el seu atractiu innat. D'acord amb Agrasánchez⁴²⁴, hi havia actrius que recordaven les grans actrius que triomfaven en aquella mateixa època als Estats Units: "...*El físico de Andrea Palma, por ejemplo, recordaba al de la famosa Marlene Dietrich. En la película La mujer del puerto (1933, Arcady Boytler), su inquietante presencia cautivó a la gran mayoría del público masculino.*" També hi havia el contrapunt de bellesa més serena, representant de l'ideal de dona tradicional del camp, també provocadora per la bellesa però no per la interpretació, donat que feia de noia ingènua per qui es barallen els mascles de la hisenda. Una actriu de renom mexicana va ser Lupe Vélez, que només va participar en dues produccions mexicanes⁴²⁵, donat que féu carrera als Estats Units. Se la coneixia com a dona temperamental⁴²⁶, es deia que "*escupía fuego*"⁴²⁷, es va convertir en el centre de *La zandunga*, i la seva bellesa, juntament amb el seu magnetisme, van saber lluir al llarg de la seva carrera cinematogràfica. Entrada la dècada dels quaranta, i degut a la Segona Guerra Mundial, Mèxic, aliat amb els Estats Units, rep ajuts milionaris i pot desenvolupar folgadamente la seva indústria cinematogràfica. Aquest fet fa que es construeixin nous estudis i augmenti el nombre de sales al país. De fet, moltes de les pel·lícules que avui dia s'anomenen clàssiques a Mèxic són d'aquesta època. Es l'anomenada Època d'Or. D'aquesta manera, podem dir

⁴²⁴ Agrasánchez, Jr., Rogelio. *Bellezas del cine mexicano, Beauties of Mexican cinema*, México DF: Agrasánchez Film Archive, Mexican Cinema, 2001, pp.235-239.

⁴²⁵ *La zandunga*, Fernando de Fuentes, 1938, i *Naná*, Celestino Gorostiza y Roberto Gavaldón, 1944.

⁴²⁶ L'anomenaven "Mexican Spitfire", la dinamita mexicana.

⁴²⁷ *Op.cit.*

que s'assenten unes bases idònies per al sorgiment de l'arquetip en els arguments i d'un plantell d'estrelles per interpretar-lo.

Durant la dècada dels quaranta⁴²⁸, i quan encara no hi havia televisió a les Ilars mexicanes, el cinema era l'entreteniment principal de diverses generacions de cinèfils. Hi ha molts noms que apareixen en les cartelleres de l'època: Elsa Aguirre, Gloria Marín, Libertad Lamarque, Mapy Cortés, Emilia Guiú o Maria Antonieta Pons. Totes posseïen el seu encant especial que les feia singulars. D'entre totes les esmentades, Elsa Aguirre posseïa un *sex appeal* major que la resta, i va captivar el públic amb pel·lícules com *La estatua de carne*⁴²⁹, *La perversa*⁴³⁰ i *La doncella de piedra*⁴³¹. Dins de l'ambient cinematogràfic professional, era considerada una dona escultural pels modistes i dissenyadors, posseïdora d'un cos perfecte i d'una veu molt sensual i una excel·lent aptitud per al cant. De fet, va ser una digna contrincant de María Félix, la dona fatal per excel·lència del cinema mexicà, i, en certa manera, també de Dolores del Río. D'aquestes dues actrius es pot dir que coincideixen en la popularitat internacional. Gabriel Figueroa⁴³² deia de les dues actrius: “...*He tenido frente a mi cámara grandes bellezas. Pero los huesos, el esqueleto de Dolores son incomparables, ya se ha dicho eso muchas veces. Lo que no se ha dicho es que Dolores tenía una piel privilegiada, tersa, de un color moreno preciosos, y un cuerpo, yo diría que perfecto. María era —es otra cosa, es el porte, la arrogancia de una mujer que se sabe supremamente bella y*

⁴²⁸ Carlos Monsiváis va resumir la dècada dels quaranta amb algunes frases descriptives, com ara: “...*los cuarenta es, casi por naturaleza, la década de la creencia compartida en la capital, entidad que la élite define enumerando inauguraciones pictóricas, comidas prolongadas en los restaurantes de moda, estrenos teatrales, cócteles literarios, parties en honor de celebridades extranjeras...*”, citat per Taibo I, Paco Ignacio. *María Félix 47 pasos por el cine*, México: Planeta, col. Genio y Figura, 1986 (1985), pp.131.

⁴²⁹ Mèxic, Chano Urueta, 1951.

⁴³⁰ Mèxic, Chano Urueta, 1953.

⁴³¹ Mèxic, Miguel M. Delgado, 1955.

⁴³² Isaac, Alberto. *Conversaciones con Gabriel Figueroa*. México: Universidad de Guadalajara (CIEC) y Universidad de Colima, Colección Testimonios del Cine Mexicano 2, 1993, pp.73.

que lo asume. Pisa como mujer bonita. Ésa es su personalidad, que curiosamente se transmitió a sus papeles. Lamentablemente (...) se convirtió en la marimacho devoradora de hombres...”.

María Félix sobresortia per damunt de qualsevol paràmetre preestablert fins llavors. Només va poder competir amb ella Dolores del Río que, a diferència d'ella, va marxar als Estats Units i va entrar en el sistema d'estrelles i *majors* durant els anys quaranta. D'entre les produccions mexicanes destaquen *Las abandonadas*⁴³³, *La otra*⁴³⁴, *Doña Perfecta*⁴³⁵ i *Historia de una mala mujer*⁴³⁶. Excepte la darrera, que és una producció argentina basada en una obra d'Oscar Wilde⁴³⁷, les altres tres produccions ens presenten dones fatals víctimes del seu destí i havent de ser dolentes per sobreviure, i, en el cas de Doña Perfecta, la típica tia manipuladora, que traça un pla i farà el que calgui per tal que s'acompleixin els seus objectius.

María Félix era una dona bella, morena, esvelta i de forta presència. També lluïa pel seu fort caràcter i impetuositat, que la van dirigir cap a papers de dones passionals i resoltes. El melodrama mexicà, molt masclista tradicionalment, va topar-se amb una actriu que va entrar per revolucionar-ho tot, interpretant personatges que sotmetien i feien sofrir els homes. Coneguda amb el sobrenom de “La Doña” i “María Bonita”⁴³⁸,

⁴³³ Mèxic, 1944, Emilio Fernández.

⁴³⁴ Mèxic, Roberto Gavaldón, 1946.

⁴³⁵ Mèxic, Alejandro Galindo, 1950.

⁴³⁶ Argentina, Luis Saslavsky, 1947.

⁴³⁷ *Lady Windermere's Fan*, Oscar Wilde, 1892 ; adaptada al cinema per Ernst Lubitsch l'any 1925 amb el mateix títol i interpretada per Mary Mc Avoy.

⁴³⁸ També és el nom d'una cançó que li va dedicar Agustín Lara, el seu segon marit, i que diu: “Acuérdate de Acapulco, de aquellas noches, María Bonita, María del alma. Acuérdate que en la playa, con tus manitas, las estrellitas las enjuagabas. Tu cuerpo del mar juguete, nave al garette, venían las olas, lo columpiaban, y mientras yo te miraba, lo digo con sentimiento, mi pensamiento me tricionaba. Amores habrás tenido, muchos amores, María Bonita, María del alma...”.

era sofisticada, en un moment en què el personatge de la dona fatal estava en plena ebullició. La seva fesomia del tipus hispà s'acosta molt al que el cinema espanyol es veurà capaç d'oferir durant els anys quaranta. De fet, la pròpia actriu va participar en algunes produccions espanyoles on interpretava dones fatals⁴³⁹.

Debuta l'any 1942⁴⁴⁰, i al cap d'un any, amb "Doña Bárbara"⁴⁴¹, interpreta la propietària d'unes terres, molt masculina, governanta i cacic, un personatge amb el qual presenta una bellesa del tot transgressora. En la seva autobiografia⁴⁴², explica com es va originar el mite de María Félix: "...En *"La devoradora"*⁴⁴³ mi personaje era una soltera que vivía en un departamento de lujo con su sirvienta, algo escandaloso para la época. "¿Cómo puede ser que una joven viva sola?" protestaban los mojigatos. *"La devoradora"* me consagró como destructora de hogares y enemiga número uno de la moral familiar. De algún modo seduje a la gente, incluso a la que reprobaba la conducta de mis personajes. En el cine y en la vida, seducir es más importante que agradar. Empezaba a forjarme mi leyenda sin que yo moviera un dedo. La imaginación del público hizo todo por mí". En aquest film, Diana, "la devoradora", és al llit, amb els ulls clucs, i té al costat la seva serventa fidel, que agafa un gra de raïm amb la forquilla i acaricia els llavis de Diana. Diana no es mou i a poc a poc va obrint la boca; la serventa li posa el gra a dins i Diana el mastega suaument, amb els ulls clucs tota l'estona. Podem dir que és la representació fidel de la vampiressa, amb el seu procés de càstig i tortures, en aquest cas degut a l'argument de wèstern del film més que no pas pel destí del personatge fatal.

⁴³⁹ Tot això queda palès en el punt d'aquest estudi titulat "La dona fatal en el cinema espanyol".

⁴⁴⁰ Amb *El peñón de las ánimas*, Miguel Zacarías, 1944, México.

⁴⁴¹ Adaptació de la novel·la de Rómulo Gallegos, dirigida per Fernando de Fuentes. México, 1943.

⁴⁴² Félix, María. *Todas mis guerras*, México: Clío, 1993, T2, pp. 27.

⁴⁴³ Fernando de Fuentes, México, 1946.

María Félix construeix el personatge de la dona fatal a través de diversos films que la van modelar com a dona manipuladora i fatal. Un d'aquests films va ser "Doña Bárbara"⁴⁴⁴, on un advocat tot just llicenciat torna a la zona rural venezolana governada per doña Bárbara. La dona té sotmesos els camperols de la regió gràcies a una barreja d'astúcia, mà dura i bruixeria. La trobada d'ambdós provoca en doña Bárbara un enamorament ferotge i intenta fer-lo seu passi el que passi.

Un altre film on María Félix va caracteritzar una dona fatal és "La diosa arrodillada"⁴⁴⁵. En aquest film, un milionari obsequia la seva esposa amb una estàtua d'una dona nua com a regal del seu aniversari de noces. La model que va posar per a l'estàtua és Raquel, l'amant del marit. Raquel li exigeix que es divorciï de la seva dona i poc temps després aquesta mor en circumstàncies misterioses. El marit ha d'acceptar casar-se amb Raquel per tal que no es descobreixi que la seva dona no va morir per causes naturals.

Però el cinema mexicà no només té representat l'arquetip de la dona fatal en el nom de María Félix. Hi ha d'altres actrius que, gràcies a realitzadors com Luis Buñuel en la seva etapa mexicana, van encarnar personatges d'aquesta tipologia durant la dècada dels quaranta i els cinquanta. Buñuel disfrutava creant tipus de personatges femenins oposats. D'una banda, la bellesa passivo-reprimida, com és el cas de Silvia Pinal a *Viridiana*⁴⁴⁶, que, tot i representar la puresa gens passional però alhora temperadora, és finalment decebuda pels valors tradicionals amb els quals s'ha format i recolzat per ser com és, i cedeix als desitjos humans de la carn. També trobem l'actriu a

⁴⁴⁴ Fernando de Fuentes, 1943.

⁴⁴⁵ México, Roberto Gavaldón, México, 1947.

⁴⁴⁶ Coproducció hispano-mexicana, Luis Buñuel, 1961. L'actriu volia que el seu personatge en el film fos menys hermètic i menys virginal i tal i com cita Agrasánchez Jr.: "...la actriz quería que su personaje de eterna virgen fuera más libre, más sensual; le rogó al director: "por favor, déjele conocer el amor, una vez aunque sea, una sola escena", op. Cit, pp.242.

*Simón del desierto*⁴⁴⁷, on encarna el paper de dimoni. I, d'altra banda, trobem l'arquetip de dona fatal, encarnat a *Susana*⁴⁴⁸ per Rosita Quintana, una dona aparentment innocent però manipuladora i devoradora d'homes. En aquest film veiem la protagonista fent ús dels seus recursos femenins i de la seva maldat per tal d'enamorar tres homes al mateix temps, la qual cosa fa de la trama un melodrama força divertit i interessant. Altres actrius, com ara Lilian Prado, que va participar en tres films de Buñuel⁴⁴⁹, va representar la dona eròtica i provocativa per excel·lència, amb un atractiu sexual desbordant.

A *Abismos de pasión*⁴⁵⁰, Lilian Prado és una actriu sexi i un personatge apassionat, però no actua com a dona fatal. A *La ilusión viaja en tranvía*⁴⁵¹, Lilian Prado fa de noia de barri, seductora, coquetejant i sexi; planteja la trama en trio, el pretendent afavorit inicialment i un segon pretendent que ella utilitza per donar-se més força com a dona desitjada⁴⁵². També interpreta a la Creació el personatge d'Eva, i és curiós veure el punt de vista de Buñuel pel que fa a les seductores com Eva. La caracteritza sensual i amb una llarga cabellera morena i ondulada, amb poca roba i amb talons per tal que les llargues cames nues tinguin més presència⁴⁵³.

Pel que fa a l'equivalent de la *flapper girl* nordamericana, a Mèxic apareixen les rumberes i ballarines exòtiques de la talla de Ninón Sevilla, pura explosió eròtica i dels

⁴⁴⁷ Mèxico, Luis Buñuel, 1971.

⁴⁴⁸ Luis Buñuel, Mèxic, 1950.

⁴⁴⁹ *Subida al cielo, La ilusión viaja en tranvía, Abismos de pasión.*

⁴⁵⁰ Luis Buñuel, Mèxic, 1954. Basada en la novel·la romàntica de Emily Brontë, *Wuthering Heights*, 1847.

⁴⁵¹ Luis Buñuel, Mèxic, 1953.

⁴⁵² Minut 8' 20'' a 8' 43'' del film.

⁴⁵³ Minut 14 50'' a 16' 50'' del film.

moviments de maluc, amb unes cames llargues i una mirada desafiant. Agrasánchez⁴⁵⁴ assegura que “...tuvo también fama de mujer fatal y, debido en gran medida a sus filmes⁴⁵⁵, se le considera hoy un símbolo sexual de los cincuenta”. Si bé els films que interpretava estaven prohibits a Espanya, a Mèxic la censura va permetre exhibir-los, però amb certes retallades que la pròpia actriu destaca de la manera següent: “...Soy una mujer muy temperamental, totalmente desde niña, pero en mi época era todo censurado; hasta los bailables, solamente se enseñaban las piernas, jamás pude enseñar el ombligo, jamás habíamos dicho ni decíamos groserías; la censura era muy dura. De un bailable se tenía que tomar bastante (película) para protegerse, para la hora que llegara la censura, porque yo no sé qué le pasaba a la censura en aquella época, pues tenían un complejo de tijeras porque era corte y corte y corte y corte. Entonces les hacíamos los bailables muy largos, para que a la hora que cortaran (lo más erótico) quedara algo. Hoy en día enseñan hasta la conciencia y en mi época no...”⁴⁵⁶.

Així doncs, podem establir que a Mèxic va sorgir la imatge de la dona fatal amb molta força, amb l’adveniment de la bonança econòmica al país i la col.laboració de molts professionals espanyols emigrats degut a la dictadura franquista. Aquests fets, i la voluntat de la indústria nacional de fer un cinema de qualitat que la societat pogués tenir com a referent propi, van fer que les tendències nordamericanes pel que fa a la figura de la dona fatal també fossin patents en el cinema mexicà dels anys quaranta.

⁴⁵⁴ *Op.cit.*, pp.241.

⁴⁵⁵ *Señora tentación*, José Díaz Morales, 1948; *Aventurera*, Alberto Gout, 1949; *Sensualidad*, Alberto Gout, 1950; *Pecadora*, José Díaz Morales i Carlos Schlieper, 1947; *Perdida*, F. A. Rivero, 1950, ; *Coqueta*, Fernando A. Rivero, 1959, totes produccions Mexicanes.

⁴⁵⁶ Ramón, David, *Sensualidad: las películas de Ninón Sevilla*, México: UNAM, Colección Filmografía Nacional, 1989, pp.133.

3. Models de dona fatal al cinema sonor europeu

Durant els primers anys de guerra, la producció italiana i l'alemanya són majors que anys anteriors, mentre que el cinema francès de Vichy segueix en plena activitat. No obstant el conflicte bèl·lic, la producció britànica i la soviètica són considerables. El cinema feixista a Itàlia i el nazi a Alemanya arranquen molt abans de l'any 1939. En el cas d'Alemanya, l'any 1933, i des dels començaments del sonor en el cas italià, excepte en l'àrea del noticiari, donat que el LUCE comença als anys vint. Així, el cinema de propaganda és una part d'aquesta producció, i la resta és el cinema de ficció. L'any 1939 es signa el "pacte d'acer" entre Itàlia i Alemanya, que estableix l'aliança político-militar entre ambdues potències. Pius XII celebra la victòria franquista a Espanya⁴⁵⁷, Itàlia envaeix Albània, i italians i alemanys signen l'acord sobre l'Alto Adigio i comencen la invasió polonesa. Al mateix temps, Anglaterra i França declaren la guerra a Alemanya. Tot aquest clima político-militar a Itàlia fa sorgir un tipus de cinema en concordança, cinema bèl·lic amb traces moralistes mussolinianes i amb poques dives en el repartiment. No obstant això, inicialment, els personatges femenins seran molt secundaris⁴⁵⁸, però a mesura que la guerra avanci i el règim es debiliti, les dives del moment resorgiran amb més força⁴⁵⁹.

A França, Pétain es veu obligat a signar un armistici, deixant el nord i l'oest de França sota control alemany, cosa que fa que l'Estat quedi dividit en dos: la França ocupada, amb capital a París, i la França de Vichy⁴⁶⁰. A nivell de producció, durant

⁴⁵⁷ Saluda per ràdio la victòria franquista i la defensa com al "baluard inexpugnable de la fe catòlica", AA.VV., *Historia general del cine*, vol. VII, *Europa y Asia (1929-1945)*, Madrid: Cátedra, 1997, pp.130.

⁴⁵⁸ Parlem d'Assia Noris en el paper d'una diva del cine a *Dora Nelson*, basada en l'obra de teatre de Louis Verneuil, dirigida per Mario Soldati l'any 1940.

⁴⁵⁹ L'any 1941, tal i com apunta Guido Aristarco, "*Mario Mattoli abre el camino a la serie de los "films que le hablan a vuestro corazón"*", con la diva del momento *Allida Valli*", *Op.cit.*, pp.137.

⁴⁶⁰ Jean Pierre Jancolas apunta que el règim de Vichy presentava un rostre poc honorable, amb una censura obtusa, d'un catolicisme beat exercit pels serveis francesos al qual es va sumar l'establerta a París

l'estiu de 1940, la producció es resitua sense ser pròspera, però al llarg dels 4 anys d'ocupació, i degut a la resposta del públic francès- en contra del cinema propagandístic d'arrels nazis-, sorgeix un nou cinema francès: dues-centes vint pel·lícules gal·les van ser estrenades en només quatre anys, de la mà de cineastes clàssics com Marcel L'Herbier, Marcel Carné i Jacques Prévert –rellevant guionista- i una nova generació de cineastes que es convertiran en els nous pilars del cinema francès: Claude Autant-Lara, Robert Bresson, Henry–Georges Clouzot i Pierre Véry –un altre rellevant guionista- entre d'altres. En aquest context, el gènere policíac i el melodrama juguen un paper important, i és també en aquest context que el personatge de la dona fatal recomença el seu camí en la cinematografia francesa.

La indústria alemanya, amb l'adveniment del cinema sonor, intenta acomodar-se a la nova situació: mitjançant la companyia Tobis, a partir de l'any 1930, es va preocupar de servir el territori germànic i competir amb les patents nordamericanes, oferint versions per a molts països europeus⁴⁶¹. El nacionalsocialisme va generar tres talents adoctrinadors del règim⁴⁶², i la resta va ser comèdia de situació, melodrama⁴⁶³ i l'anomenada oposició estètica⁴⁶⁴. Va haver-hi d'altres cineastes de renom, entre aquests podem anomenar Hans Steinhoff, Walter Ruttmann, Gustav Ucicky i Josef von Baky, entre molts d'altres. La prohibició de films de Hollywood no es va produir fins l'any 1941, i l'alternativa a les stars que actuaven de fatals a nordamèrica van trobar unes

per l'oficina de propaganda alemanya amb jurisdicció a la zona ocupada fins l'any 1942, i, a partir d'aquest moment, a tot el territori. Consistia en un atisemitisme d'extrema dreta francesa i les ordres definitives de l'ocupant nazi, *Op. Cit.*, pp.96-100.

⁴⁶¹ La Tobis preparava 29 films per al mercat francès, 8 per a l'anglès, 2 per al suec, 1 per als mercats italià, espanyol, polonès, hongarès i txec, i 14 versions internacionals musicals, AA.VV., *Historia general del cine*, vol. VI, *La transició del mudo al sonor*, Madrid: Cátedra, 1995, pp. 161-164.

⁴⁶² Fritz Hippler, Veit Harlan i Leni Riefenstahl, *Op.cit.*, pp.197.

⁴⁶³ Detlef Sierck, Gustav Ucicky i Viktor Tourjansky, *Íbid.*

⁴⁶⁴ Werner Hochbaum, Helmut Käutner i Peter Pewas, *Íbid.*

actrius substituïdes al país⁴⁶⁵. Els espectadors seguien comparant-les amb les actrius americanes, donat que el relat on es desenvolupaven oferia més llibertat i autonomia en un clima de menys repressió política. I aquest conjunt de personatge i context sempre va afeblir el posicionament de les estrelles alemanyes, tot i ser autèntics ídols per al seu públic⁴⁶⁶.

A partir de l'any 1945, coincidint amb l'acabament de la guerra, un nou públic es consolida a les sales de cinema. És el jovent de menys de vint anys, que comença a freqüentar les sales fosques per tal de veure films de guerra o sobre la resistència i, sobretot, pel·lícules americanes de les quals havien estat privats durant quatre anys degut a l'ocupació i a la pròpia guerra, tant a França i Itàlia com a Alemanya i el Regne Unit. Així doncs, uns nous temps requerien noves cares per tal de reemplaçar les antigues, i les deesses vingudes del nou món tenien uns poders de seducció que les actrius europees no atinaven a igualar.

Els alemanys no tenen la reputació de ser tan apassionats com els francesos o bé els italians, però també van tenir les seves pròpies vampiresses de renom⁴⁶⁷. Una de les primeres va ser la hieràtica Brigitte Helm, que es va donar a conèixer a *Metropolis*, de Fritz Lang⁴⁶⁸, on l'actriu interpreta Maria, nom eloqüent pel que fa al personatge que representa. Zarah Leander va ser una altra de les dones fatals de l'època, en aquest cas seduïnt majoritàriament degut a la seva veu ronca i plena d'encant seductor.⁴⁶⁹ Brigitte

⁴⁶⁵ Explica Karsten Witte que Marianne Hoppe emulava Barbara Stanwick, Zara Leander imitava Marlene Dietrich, Brigitte Horney intentava d'assemblar-se a Joan Crawford i Marika Röck al seu model claquetista, Ginger Rogers. *Ibid*, pp.205.

⁴⁶⁶ Schulte-Sasse, Linda. *Entertaining the Third Reich: illusions of wholeness in Nazi cinema*, Duke University Press, 1996.

⁴⁶⁷ Ascheid, Antje. *Hitler's heroines. Stardom and womanhood in Nazi cinema*, Temple University Press, 2003.

⁴⁶⁸ Basada en la novel·la de Thea von Harbou i dirigida per Fritz Lang, Alemanya, 1927.

⁴⁶⁹ Un dels films on actua de dona fatal és *Die grosse liebe*, una adaptació de la novel·la de Hans Flemming dirigida per Rolf Hansen, Alemanya, 1942.

Horney es pot descriure com a una intèrpret intensa. Va ser l'estrella de Viktor Tourjansky a molts melodrames. Un d'ells és *Verklungene Melodie*⁴⁷⁰, on interpreta una dona amb experiència a l'Àfrica, que en principi es mostra molt superior al seu marit.

Les dones fatals europees havien de ser lluitadores per tal d'intentar competir amb les seves iguals als Estats Units⁴⁷¹, però els directors i productors europeus no van tenir l'empenta i la imaginació dels nordamericans, i les dones fatals que en sorgiren foren senyorettes de poca entitat, semimundanes, noies sensuais que encenien el desig masculí, vamps de ciutat, cabareteres, noies de companyia i mestresses de bar. Així doncs, i segons la tesi d'Azzopardi⁴⁷², aquestes actrius que van interpretar personatges fatals a Europa van aconseguir èxit a nivell local en el seu país d'origen, i multitud d'admiradors apassionats que les van reafirmar en el seu rol. De vegades van participar en coproduccions amb d'altres països europeus, com és el cas de França amb d'altres territoris.

A Itàlia, els estudis Cinès-Pittaluga, inaugurats l'any 1930, es van preocupar de la producció per al consum intern del país i del rodatge de versions múltiples, en italià, francès i alemany. L'adveniment del sonor a Itàlia no va apagar el culte pel divisme que tenien tan present els espectadors italians. L'any 1934, Max Ophuls va rodar a Itàlia *La signora di tutti*⁴⁷³, que li va permetre presentar una nova actriu que va incorporar alguns

⁴⁷⁰ Víctor Tourjansky, Alemanya, 1938.

⁴⁷¹ Koepnick, Lutz. *The Dark mirror. German cinema between Hitler and Hollywood*, Berkeley, University of California Press, 2002.

⁴⁷² Azzopardi, Michel, *Le temps des vamps 1915-1965 (cinquante ans de sex appeal)*, Paris : L'Harmattan, 1997, pp. 321.

⁴⁷³ Traduïda per "La senyora de tothom", adaptació de la novel·la de Salvatore Gottaï dirigida per Max Ophuls, Itàlia, 1934.

personatges de dona fatal: Isa Miranda⁴⁷⁴, molt sol·licitada arreu del món a partir de llavors i de qui els productors americans volien fer-ne un succedani de Marlene Dietrich⁴⁷⁵. Aquest culte al divisme ha estat present a Itàlia des dels inicis del cinema, i dives, com és el cas de Clara Calamai i la seva inoblidable interpretació a *Osessione*⁴⁷⁶ de Luchino Visconti, l'any 1942, han anat marcant el camí i l'evolució de l'arquetip en el cinema Italià. En aquest film, Clara Calamai interpreta Giovanna, la jove esposa de Giuseppe Bardana, que, de manera casual, coneix Gino Costa, un jove des preocupat, i de seguida s'enamoren i es converteixen en amants. A amagades del marit, Gino intenta organitzar una fugida amb Giovanna, però aquesta, plena de dubtes, inicialment s'hi nega. Llavors Gino marxa, però el destí els fa retrobar i torna a sorgir la passió entre els dos amants, que decideixen matar el marit per poder estar junts. Entre tots dos organitzen un accident per tal d'assassinar el marit. Fet això, i fruit de la culpa, la parella acaba separant-se. Gino abandona Giovanna per una jove ballarina de poca volada i Giovanna, embarassada de Gino, fa que aquest torni amb ella. La policia els descobreix, i els dos còmplices intenten una fugida desesperada, però Giovanna mor en un accident i Gino cau a mans de la justícia.

Als anys quaranta, les dives italianes que van representar el paper de dona fatal van ser actrius de renom. Silvana Pampanini ho va fer en produccions com *Koenigsmark*⁴⁷⁷ i *La torre de Nesle*⁴⁷⁸. Franca Marzi va resultar condemnada a

⁴⁷⁴ La famosa actriu interpreta a una famosa estrella de cinema que es anestesiada després d'un tràgic intent de suïcidi. Mentre dorm, va recordant el seu passat, en el qual no va ser feliç, un passat sense vida pròpia i a disposició de tothom.

⁴⁷⁵ Azzopardi, M. *Op.cit.*, pp.17.

⁴⁷⁶ Inspirat en la novel·la de James M. Cain, «El carter sempre truca dues vegades», aquest film està considerat un dels precursors del neorealisme. Luchino Visconti, Itàlia, 1943.

⁴⁷⁷ Basada en la novel·la de Pierre Benoit i dirigida per Solange Térac, França, 1953.

representar noies dolentes en produccions com *Tombolo, paraíso negro*⁴⁷⁹ i , ja als anys cinquanta, *Las noches de Cabiria*⁴⁸⁰. També Elli Parvo es va especialitzar en dones fatals de ciutat, d'una semblança extraordinària amb l'actriu francesa Ginette Leclerc. Va participar, en una de les seves primeres aparicions, a la *Carmen* de Christian-Jaque, on es barallava amb Viviane Romance. Però l'actriu que s'especialitzà en papers de vamp sensual i agressiva en l'època feixista va ser Doris Durante, dins del període del cinema feixista, exaltador de la família i d'un concepte del fet femení molt propers a l'espanyol del primer període feixista, tal i com veurem en l'apartat de cinema espanyol dels anys quaranta d'aquesta tesi. Un dels seus films, *Carmela*⁴⁸¹, va tenir problemes amb la censura estricta de Mussolini donat que l'actriu descobria un pit nu.

A diferència del règim alemany, el règim feixista italià no va voler convertir el cinema en un espectacle nacionalista⁴⁸². El govern va marcar-se l'objectiu d'impulsar una indústria cinematogràfica autosuficient i es va iniciar en la construcció de grans estudis. Les comèdies i els melodrames van ser especialment populars entre el públic. Posteriorment, amb la caiguda del feixisme a Itàlia i l'arribada del neorealisme amb el seu erotisme, trobem dones fatals a *Roma, città aperta*⁴⁸³, amb Ana Magnani al capdavant i Maria Michi interpretant l'examant d'un enginyer a qui porta la fatalitat.

⁴⁷⁸ Basada en la novel·la d'Alexandre Dumas pare i dirigida per Abel Gance, França, 1954.

⁴⁷⁹ Giorgio Ferroni, Itàlia, 1947.

⁴⁸⁰ Federico Fellini, Itàlia, 1956.

⁴⁸¹ Favio Calzavara, Itàlia, 1943.

⁴⁸² Tannenbaum R. R. *La experiencia fascista: sociedad y cultura en Italia 1922 – 1945*. Madrid, Alianza, 1975.

⁴⁸³ *Roma, ciudad abierta*, R. Rossellini, 1945.

També trobem una dona fatal a *Caccia trágica*⁴⁸⁴, amb Carla del Poggio interpretant la nòvia d'un treballador que és segrestada.

A França, les actrius de renom que van destacar per ser fatals van ser primordialment Viviane Romance i Ginette Leclerc. Véra Korène, però, va elaborar els antecedents del personatge. Tot i haver nascut a Rússia, va créixer professionalment a França, interpretant espies, dones de món en arguments entorn de l'adulteri, i esclaves desitjades per homes poderosos. Tot això entre 1933 i 1939, el període d'abans de la guerra. Va ser un precedent clar de l'actriu Jeanne Moreau, que apareixeria deu anys més tard. Renoir ens ofereix dues dones fatals en dues produccions rellevants del cinema francès de l'època. L'una és Simone Simon a *La bête humaine*⁴⁸⁵, on sedueix un home per tal que assassini el seu marit. La segona és Janie Marèse, una dona fatal a *La chienne*⁴⁸⁶, on el personatge anomenat Lulú (del tot revelador) coneix Maurice i se n'aprofita econòmicament per passar-ho bé amb el seu amic Dédé. Curiosament, ambdues produccions seran versionades per Lang als Estats Units sota els títols de *Perversidad* i *Deseos humanos*.

No obstant això, hi ha d'altres actrius que van representar alguns papers de vedette femenina. Una d'elles va ser Mila Parély a *Tornavara* i *Les Roquevillard*, l'any 1943; a *Rêves d'amour*, de Christian Stengel, l'any 1946, i a *Destins*, de Richard Pottier, l'any 1946. Dora Doll va fer sempre papers secundaris, sota l'aspecte de prostituta. Magali Noël, d'altra banda, va començar a interpretar alguns papers de dona fatal en produccions com *Du rififi chez les hommes*, de Jules Dassin, l'any 1954, on va poder demostrar la seva formació en dansa i art dramàtic, però les seves interpretacions

⁴⁸⁴ Caza trágica, G. De Santis, 1947.

⁴⁸⁵ La bestia humana, J. Renoir, 1938.

⁴⁸⁶ La golfa, J. Renoir, 1931.

sempre van ser en films mediocres, cosa que no li va permetre esdevenir una de les vamps del cinema francès.

Simone Signoret és una de les actrius més populars del cinema francès de l'època, tot i estar sovint declinada cap a papers de prostituta. És destacable la seva interpretació d'una dona fatal de cinema negre a *Manèges*⁴⁸⁷, un film dirigit pel seu marit i en el qual l'actriu és la muller d'un home modest que intenta fins el darrer moment alimentar les ànsies de poder i de possessions d'ella, mentre ella li fa el salt amb altres homes, sempre auspicada per la seva mare, que li fa de "madam". És un rol que li escau molt bé a la Signoret, una gèlida i molt presentable dama que manipula i calcula com i quan exprimir la seva víctima⁴⁸⁸. És en aquest contrast on l'actriu fa lluir els seus atractius fatals de manera més acurada.

Viviane Romance és considerada "la vamp per excel·lència del cinema francès"⁴⁸⁹. Té una intensa etapa on interpreta dones manipuladores i seductores entre l'any 1936 i l'any 1939. Més endavant al llarg de la seva carrera tornarà a fer de dona fatal a *Carmen. A Naples au baiser de feu*⁴⁹⁰, l'actriu interpreta Lolita, una gitana que desperta una passió imparable en el protagonista, Mario, que l'endemà de conèixer Lolita ha de casar-se amb la seva promesa, i que, degut la fascinació que li causa el personatge fatal, s'embarca cap a Nàpols i no es casa amb la seva estimada. L'any 1936 és una de les intèrprets a *Mademoiselle Docteur*, dirigida pe Georg-Wilhelm Pabst, que llavors residia a França. El film pertany al gènere negre, tracta l'espionatge alemany, i explica la vida d'una espia alemanya, "Mademoiselle Docteur", que va lliurar molts i

⁴⁸⁷ Yves Allégret, França, 1950.

⁴⁸⁸ De manera similar a *Les diaboliques*, Henri-Georges Clouzot, 1955, en un paper on la imatge de la dona és molt correcta però descobreix una malícia planificada sorprenent.

⁴⁸⁹ <http://garzanda.club.fr/artistes1940/vivianeromance.htm>.

⁴⁹⁰ Augusto Genina, França, 1927.

bons serveis a Alemanya durant la Primera Guerra Mundial però que va desaparèixer sobtadament i de manera misteriosa. En el film, on Romance té un paper secundari, llueix ja des de l'inici, interpretant una cantant de cabaret i jugant amb la càmera i eclipsant l'actriu alemanya Dita Parlo, que encarnava l'espia protagonista. En el film *Le club des aristocrates*⁴⁹¹, interpreta un personatge de nom més adient amb el personatge de la dona fatal: "Lolita", que viatja clandestinament en un vaixell mercant i va seduïnt els homes amb qui es topa per sobreviure i més endavant per tal de viure millor. El personatge de Lolita és una noia coqueta, frívola, que només viu per al plaer del moment; no és dolenta, però és inconscient, donat que mai reflexiona pel que fa a les conseqüències dels seus actes i, sobretot, perquè és perillosa degut a la seducció irresistible que provoca en els homes. A *Naples au baiser de feu*⁴⁹², passa el mateix que amb Dita Parlo. Viviane Romance fa de personatge pervers enfront d'una dona ingènua i compromesa, interpretada per Mireille Balin i eclipsada completament per la Romance⁴⁹³.

Pel que fa a Ginette Leclerc, tot i començar la seva carrera cinematogràfica amb l'adveniment del sonor, com és el cas de Viviane Romance, no serà fins la dècada dels quaranta que iniciarà un clar recorregut a través del personatge de la dona fatal. Als trenta, podem destacar dues produccions on s'anuncia la vampiressa: *Métropolitain* i, en certa mesura, *La femme du boulanger*. Tot i haver actuat de vampiressa en un parell de produccions als trenta, i haver-se de topat amb la censura del Govern de Vichy⁴⁹⁴, es reincorpora al cinema de la França ocupada l'any 1941, de la mà de Jaques-Daniel

⁴⁹¹ Pierre Colombier, França, 1937.

⁴⁹² Vegeu nota 215 per detalls sobre el film.

⁴⁹³ Moltes altres produccions són testimoni de la interpretació de dones fatals per part de Viviane Romance, com és el cas de *Puritain* de Jeff Musso, l'any 1937, o *Prison de femmes*, de Roger Richebé, 1937. Azzopardi, *op.cit.*, pp.88.

⁴⁹⁴ Que inclinava les actrius d'abans de la guerra a fer un gir cap a interpretacions de personatges més "decents".

Norman a *Mamouret*. En aquest film, interpreta Graziella, una joveneta que sedueix el fill d'un viatjant i que només pensa a casar-s'hi per poder progressar, un dels arguments acceptats com a finalitat femenina a l'època. Dos anys més tard, Ginette Leclerc va ser escollida per Clouzot per tal d'interpretar Denise Saillens a *Le corbeau*⁴⁹⁵, una cinta molt agosarada pel seu temps, on el director va posar de manifest temes com l'adulteri i les drogues, fet que li va portar molts problemes –a l'igual que el retrat que fa de la societat francesa sota l'ocupació nazi: el col.laboracionisme i la delació- en l'època d'estrena del film.⁴⁹⁶

Sis anys abans, l'actriu Mireille Balin ja anuncia la gestació del personatge de la dona fatal a *Gueule d'amour*⁴⁹⁷, on interpreta una noia de classe acomodada que utilitza els homes com a instruments de distracció, però sense finalitats fatals. Jeanne Moreau també s'establirà, ja als anys cinquanta, com a vampiressa a *L'Étrange Monsieur Steve*⁴⁹⁸, on interpreta una dona fatal encarregada de seduir un empleat de banca. Jany Holt és fatal a *Les anges du peché*⁴⁹⁹, una assassina que no es penedeix i porta la fatalitat a un convent dins del primer film de Robert Bresson. De la mà de H.G. Clouzot, rebem *Manon*, un film versionat de l'obra de Prévost, on Cécile Aubry interpreta Manon Lescaut, inicialment un personatge tendre i amb traces físiques infantils, però que l'ambició portarà a ser una dona fatal temible.

Com hem pogut veure, la França ocupada i la censura del govern de Vichy s'havien encarregat de depurar el cinema de dones fatals o noies dolentes i aventureres.

⁴⁹⁵ França, Henri-Georges Clouzot, 1943.

⁴⁹⁶ Altres films on Leclerc fa de dona fatal són *Fièvres*, Jean Delannoy, França, 1942, i *Une belle garce*, Jacques Daroy, França, 1948.

⁴⁹⁷ Jean Grémillon, França, 1937.

⁴⁹⁸ França, Raymond Bailly, 1957.

⁴⁹⁹ Los ángeles del pescado, R. Bresson, 1943.

Les tres grans vampiresses franceses de l'època d'estudi es van haver de convertir en actrius depurades que interpretaren altres tipus de personatges. Després de l'alliberament de França, en acabar la Segona Guerra Mundial, el personatge de la dona fatal ja estava passat de moda pel que fa a la seva concepció clàssica i, mancat del seu context natural, el personatge hauria tendit a extingir-se si no hagués estat pel cinema negre nordamericà, que el va revitalitzar i del qual van sorgir algunes imitacions europees. No obstant això, el cinema negre va permetre al personatge una resurrecció tot i tenir un regust arcaic. A principis dels anys cinquanta, el cinema francès fa un gir en el personatge que passa a ser la ingènua moderna que, a diferència de la vamp tradicional, no té la imatge de dona perversa, sinó que és una jove moderna amb intel·ligència suficient per poder-se permetre ser perversa, cínica o ambigua sense endur-se l'etiqueta de vamp. Una actriu representativa de l'època serà François Arnoul⁵⁰⁰.

El cinema britànic sempre va haver d'enfrontar-se al problema de la limitació del mercat domèstic. Només podia aconseguir beneficis en el mercat nordamericà, i els americans, preveient-ho, van limitar molt les importacions britàniques, argumentant que el cinema britànic era localista, poc seductor, amb manca d'atractiu en l'accent, la tècnica i els personatges. No obstant això, el públic britànic preferia el cinema americà, amb l'argument que l'acció era espectacular i els actors eren més propers i reals. El sistema d'estrelles britànic va consistir a reclutar, al llarg dels anys trenta, estrelles provinents del teatre, les sales de festa i les comèdies musicals; només algunes s'havien format en el cinema⁵⁰¹. D'entre les estrelles femenines fomes al cinema, podem destacar Madeleine Carroll, Merle Oberon i Anna Neagle. Durant la

⁵⁰⁰ DuVillars, Pierre. *Pin-up, femmes fatales et ingénues libertines*, Paris : Editions du XX siècle, 1951, pp.57, citat per Azzopardi, *Op.cit.*, a l'annex de Bibliografia se'n troba la referència.

⁵⁰¹ Tot el contrari del que passava a Hollywood, que ja tenia en un exèrcit. El lema propi de la Metro Goldwyn Mayer deia així: "Més estrelles que aquí només n'hi ha al firmament", *op.cit.*, pp.157-192.

dècada dels trenta, el cineasta més conegut va ser Alfred Hitchcock, que, entre 1929 i 1938, va realitzar set films molt aplaudits i celebrats pel públic britànic⁵⁰². El cinema, al Regne Unit, era un dels mitjans per tal d'arribar al públic⁵⁰³, i era el Ministeri d'Informació el que controlava el repartiment de l'estoc de cinema, suggeria idees i dirigia el Comité de Coordinació amb la indústria, que controlava tots els projectes cinematogràfics. D'altra banda, la contribució de les dones a la guerra va ser de gran importància, i el cinema britànic va reflectir-ho mostrant un canvi dramàtic dels seus papers socials i de les seves expectatives. En aquest context, quan el públic va haver-se saturat de films de guerra, va triar el melodrama escapist, en particular els melodrames que relataven diverses històries d'amor de època, localitzades a l'Anglaterra dels segles XVII i XVIII: films com ara *The Man in Grey*, de Leslie Howards; *Madonna of the Seven Moons*, d'Arthur Crabtree, de l'any 1944, i *The Wicked Lady*, de Leslie Arliss, de l'any 1946. Aquestes pel·lícules permetien escapar dels rigors i les privacions de la guerra al públic britànic, i coincidien argumentalment amb el tipus de melodrames que s'estructuraven arreu del món. Jeffrey Richards argumenta que van ser aquests films els primers exemples britànics "...de *“películas para mujeres”*, *películas pensadas para atraer al gran ejército de mujeres trabajadoras y chicas empleadas en fábricas cuyos maridos estaban sirviendo en las fuerzas armadas*".⁵⁰⁴ En aquest context sorgeixen les primeres estrelles femenines britàniques del cinema: Margaret Lockwood, Phyllis Calver, Jean Kent, Patricia Roe, Vivian Leigh i Flora Robson.

⁵⁰² *Blackmail*, 1929; *The Man Who Knew Too Much*, 1934; *The Thirty-Nine Steps*, 1935; *The Secret Agent*, 1936; *Sabotage*, 1936; *Young and Innocent*, 1937; *The Lady Vanishes*, 1938; *ibid.*

⁵⁰³ Fet que el conflicte bèl·lic va fer descobrir a tot país amb un mínim d'infraestructura cinematogràfica i que van utilitzar tots els països per tal d'alliçonar, guiar, paucar, publicitar i fins i tot determinar el que el govern dictés en l'època.

⁵⁰⁴ Duvillars, P. *Op. Cit.*

Phyllis Calvert, a *The Man in Grey*, interpreta una gitana apassionada que viu una vida salvatge, fruit d'un trastorn psicològic. Aquesta és la justificació per a tal comportament del personatge, que passa de ser una dona i mare apocada i responsable a ser una dona de món, la vívida imatge de la dona fatal. A *Madonna of the Seven Moons*, Margaret Lockwood interpreta Hesther, una dona fatal dins del melodrama. A *The Wicked Lady*, de nou Margaret Lockwood interpreta una dona que viu al marge de la llei assetjant i robant tot el que desitja sense tenir en compte les conseqüències.

E.3. DONA FATAL I GÈNERES

Hi ha gèneres on la dona fatal sempre troba un espai per existir. Parlem del cinema negre i del cinema de gàngsters –subgèneres del cinema anomenat criminal- i del melodrama social –subgènere del melodrama. A d'altres gèneres, com el musical i la comèdia, la seva aparició depèn de l'estructura del text fílmic i de la necessitat d'un personatge com aquest que serveixi per ajudar a desenvolupar el conflicte i el progrés de l'acció.

En el cas del cinema negre, basat en la novel·la políciaca angloamericana d'atmosfera criminal⁵⁰⁵, que neix a principis dels anys quaranta, Azzopardi argumenta que va permetre a la dona fatal resorgir en una posició més activa i participativa en la trama psicològica de la història: cínica, sàdica, eròtica, amb un poder de seducció indiscutible i invariablement pervers⁵⁰⁶. Heredero i Santamarina⁵⁰⁷ argumenten que la caracterització gestual, mímica i del vestuari dels personatges no responen només al requeriment de la trama i del relat, sinó que creen la seva pròpia autonomia: “*Esta*

⁵⁰⁵ Ens referim a novel·la negra d'autors com Dashiell Hammett, Raymond Chandler i James Cain com a base d'aquest cinema. Referència extreta d'Azzopardi, *op.cit.*, pp. 312.

⁵⁰⁶ *Ibid.*

⁵⁰⁷ Heredero, C.F.; Santamarina, A. *Op. Cit.*, pp. 261.

independencia confiere a tales figuras un hálito de narcisismo y de autocomplacencia en sus movimientos, una pátina de exhibicionismo en sus maneras y, con ellas, una sugerencia de conflictividad psicológica o de ambigüedad psíquica no derivadas ni necesariamente extraídas de la naturaleza de la historia". Belluscio apunta que la *femme fatale* del cinema negre clàssic dels anys quaranta és, però, en tot moment una presència elusiva i espectral⁵⁰⁸. D'acord amb les teories feministes estàndards, la dona fatal del cinema negre d'aquesta època és castigada a nivell de la línia narrativa, perquè s'autoafirma i qüestiona els patrons patriarcals marcats per l'època, i per representar una amenaça per aquesta dominació⁵⁰⁹. Janey Place⁵¹⁰ argumenta que:

"les actituds cap a les dones en el cinema negre, per exemple la por a la pèrdua d'estabilitat, identitat i seguretat, són el reflex dels sentiments dominants del moment"; el poder sexual i el seu perill envers el personatge masculí s'expressa visualment tant en la iconografia de la imatge com en l'estil visual. La iconografia és explícitament sexual, i sovint explícitament violenta: cabells llargs (clars o foscos), maquillatge i joies, el fum de les cigarretes...i la iconografia de violència (bàsicament pistoles) és un símbol específic (a l'igual que pot ser la cigarreta) del seu poder fàlic "desnaturalitzat". La dona fatal es caracteritza per les seves encantadores cames llargues;...la força d'aquestes dones s'expressa en l'estil visual per la seva dominància en la composició, l'angle, el moviment de càmera i la luminotècnia;...elles controlen el moviment de la càmera, com si dirigissin la càmera irresistiblement amb elles mentre es mouen"; però, finalment "...la dona fatal perd moviment físic, influència en

⁵⁰⁸ Belluscio, M. *op.cit.*, pp.258, afirma que *"La fatal...seduce a través del reclamo corporal, con aparente indiferencia ...el atractivo sexual femenino se afirma en el juego del deseo. Cuerpo, posturas, acciones, palabras, armonizan al máximo con esa realidad del deseo..."*.

⁵⁰⁹ Zizeck, Slavoj, *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Barcelona:Debate, 2006, pp.143-174.

⁵¹⁰ Place, Janey, "Women in film noir", a *Women in film noir* Kaplan, Ann (ed.), Londres: BFI, 1980, pp.37-45.

el moviment de la càmera, i és sovint empresonada simbòlicament per la composició, com si el control sobre ella fos exercit i expressat visualment”.

Aquest control del personatge, en el cinema negre i a nivell visual, es realitza a través del relat, mostrant-la empresonada, protegida per l'amant, impotent o morta.

Pel que fa referència a les actrius, l'actriu Mary Astor serà la primera a interpretar una dona fatal en aquest tipus de cinema, en una adaptació de l'obra de Dashiell Hammet *The Maltese Falcon*⁵¹¹. Astor, que havia debutat al cinema mut, passava dels quaranta anys quan va interpretar la dona fatal que sedueix el detectiu interpretat per Humphrey Bogart. Representant també del cinema negre és l'obra de Billy Wilder *Double Indemnity*⁵¹². En aquest cas, és Barbara Stanwyck qui, amb trenta-set anys, interpreta una dona fatal, Phyllis Dietrichson, paper pel qual es va fer tenyir la cabellera rossa. Característica és la frase amb la qual es va llançar la publicitat del film: “*Ella el besa perquè ell mati*”. Pierre Duvillars apunta que “...*ella només ha d'aparèixer per tal que l'home subjugat perdi tota esclatxa de voluntat, tot tipus de personalitat*”⁵¹³. Rita Hayworth, Lauren Bacall i Gene Tierney seran actrius que interpretaran personatges fatals a l'època, seguint l'estela marcada per Stanwyck.⁵¹⁴ Els films que aquestes actrius interpreten són importants perquè seran considerats films de culte del cinema negre nordamericà, tot i estar carregats de misogínia. El blanc i negre, els diversos grisos i els ambients ombrejats i boirosos, climes de capvespre i corrupció, fan d'aquest tipus de cinema un gènere amb continguts altament productius de dones fatals als anys quaranta.

⁵¹¹ *El halcón maltés*, J. Huston, 1941.

⁵¹² *Perdición*, B. Wilder, 1944.

⁵¹³ Duvillars, Pierre, *op.cit.*, pp.69.

⁵¹⁴ Barbara Stanwyck encara podrà interpretar moltes d'altres dones fatals a films que comentem a la pàgina 42-43 d'aquest capítol.

El melodrama, d'altra banda, imperant en un altre to als anys quaranta, apel·la a sentiments bàsics, fomentant d'aquesta manera la mecànica pròpia i la seva eficàcia popular més enllà de la qualitat de cada pel·lícula en concret. Nosaltres entenem com a melodrama allò que consisteix en la introducció de l'univers sentimental, és a dir, l'afloració de sentiments en una narració fílmica, de manera continuada i tractada en el relat no només de manera puntual. En aquest cas, parlariem d'un moment, una situació, un personatge, un diàleg o un ambient melodramàtics, sense que per això el lloc en què apareguin sigui necessàriament un melodrama integral, amb tots els seus atributs. D'aquesta manera entem que el melodrama vindrà donat per aspectes com la mecànica narrativa, però també dependrà del tipus de sentiments evocats i les formes que adquireixin aquests sentiments.

Podem establir una doble tipologia del melodramàtic: una primera on distingir apartats⁵¹⁵, i una segona menys exhaustiva, amb la presència d'antinòmies⁵¹⁶. De fet, l'estructura del melodrama es fonamenta en la dualitat, l'antítesi, el conflicte. Aquest dualisme connectaria molt directament amb les arrels judeo-cristianes del que podríem anomenar "el sentiment tràgic de la vida". En aquest punt, la dona fatal ja hi té un espai per interactuar: un tipus de personatge dins d'una variant bàsica de dona existent en el gènere: la prostituta. Aquest personatge, com apunta Monterde⁵¹⁷, *"tiene variantes que van desde la mujer de mundo que acabará redimiéndose o sacrificándose por un ser querido imposible, hasta la mujer fatal, devoradora de hombres, y muy cercana a la figura del traidor, hasta el punto de ser muchas veces su compañera/complemento. Otro asunto será cuando esta fatalidad resulte inconsciente o involuntaria."* Hi ha

⁵¹⁵ Situacions, ambients, personatges, gestos, actituds i tons.

⁵¹⁶ Bé-mal, deure-passió, felicitat-desgràcia, grandesa-solidesa, luxe-misèria, camp-ciutat, triomf-fracàs, impuls sexual-continència puritana, transgressió-conformisme, sadisme-masoquisme, pecat-virtut, culpa-innocència, amor-odi, necessitat-opulència, fatalisme-esperança, abnegació-traïció, altruisme-egoisme, entre d'altres.

⁵¹⁷ Robert Altman. *El melodrama (2)* "Dirigido por", nº 224.

d'altres paràmetres que defineixen el gènere en relació al personatge de la dona fatal. És el cas del masclisme, o el tractament menspreador de la figura femenina, és a dir, la misogínia. Des del paternalisme extrem, el context patriarcal, fins al tractament objectual de la dona. Les actrius que marquen el gènere per resultar fatals en el cinema sonor són Marlene Dietrich, Greta Garbo, Bette Davis i, amb menys càrrega cinematogràfica, Joan Crawford i Carole Lombard, aquesta darrera interpretant de manera més puntual i dins del gènere còmic el personatge de la dona fatal. Mae West marca la variant de dona fatal i es converteix en un personatge de caire còmic, alhora seductor i manipulador però lluny del melodrama, i actuarà en produccions més fresques i lleugeres.

Altres actrius rellevants del cinema nordamericà que van interpretar la dona fatal van ser Jane Greer, Lizabeth Scott i Lana Turner. La primera, en el film *Out of the Past* (Retorno al pasado, J. Tourneur, 1947), on fa de dona fatal interpretant el personatge de Kathie Moffati, paper pel qual és principalment recordada. Lizabeth Scott interpreta la dona fatal Coral Chandler, la núvia d'una víctima d'assassinat a *Dead Reckoning* (Callejón sin salida, J. Cromwell, 1947). Lana Turner interpreta la dona fatal Cora a *The Postman Always Rings Twice* (El cartero siempre llama dos veces, T. Garnett, 1946), dins d'un film d'intriga englobat en el cinema negre del moment. Totes aquestes actrius són una representació de l'encarnació del personatge dins dels films esmentats.

En aquest punt, podríem unir els dos gèneres dominants a l'època d'estudi, a través de la noció de "melodrama criminal", tan important als anys quaranta, amb títols tan rellevants com *Rebecca* (Rebeca, A. Hitchcock, 1940), *Leave Her to Heaven* (Que el

cielo la juzgue, J.M.Stahl, 1945) o *Mildred Pierce* (Alma en suplicio, J. Cromwell, 1947), entre molts d'altres melodrames criminals⁵¹⁸, on trobem la figura de la dona fatal com a eix central de la trama.

El gènere del western també presenta algunes dones fatals mitjançant els arguments, situacions quotidianes dins d'un entorn específic de l'oest americà. Entre d'altres, trobem *Rancho Notorious*⁵¹⁹ i *Johnny Guitar*⁵²⁰. La primera amb Marlene Dietrich, i la segona amb Mercedes McCambridge com a dona fatal i Joan Crawford com a antagonista.

Per acabar, volem fer esment del gènere fantàstic com a contenidor d'una altra versió de dones fatals, les vampiresses. Gubern explica que Carl Dreyer es va inspirar en la novel·la *Carmilla* (J. Sheridan, 1872) per rodar a França *Vampyr* (La bruja vampiro, C. Dreyer, 1931), i diu textualment: “...*aunque despojó de toda connotación erótica la relación vampírica entre dos mujeres –que nunca aparecen juntas-*,

⁵¹⁸ D'altres melodrames criminals on trobem el personatge i que van representar molt bé la noció de “melodrama criminal” són els següents:

Rage in Heaven (Alma en la sombra; W.S. Van Dyke, 1941)
Gaslight (Luz que agoniza; G. Cukor, 1944)
Phantom Lady (La dama desconocida; R. Siodmark, 1944)
Fallen Angel (Ángel o diablo; O. Preminger, 1945)
Scarlet Street (Perversidad; F. Lang, 1945)
Conflict (Retorno al abismo; C. Bernhardt, 1945)
Possessed (Muro de tinieblas; C. Bernhardt, 1947)
Sleep My Love (Pacto tenebroso; D. Sirk, 1948)
A Double Life (Doble vida; G. Cukor, 1948)
The Night Has a Thousand Eyes (Mil ojos tiene la noche; J. Farrow, 1948)
Secret Beyond the Door (Secreto detrás de la puerta; F. Lang, 1949)
Sorry Wrong Number (Voces de muerte; A. Litvak, 1949)
House of Strangers (Odio entre hermanos; J.L. Mankiewicz, 1950)
Sunset Boulevard (El crepúsculo de los dioses; B. Wilder, 1950)
He Ran All the Way (Yo amé a un asesino; J. Berry, 1950)
The Thirteenth Letter (Cartas envenenadas; O. Preminger, 1951)
Angel Face (Cara de ángel; O. Preminger, 1952)
Niagara (Niágara; H. Hathaway, 1953)
Human Desire (Deseos humanos, F. Lang, 1954)

⁵¹⁹ F.Lang, 1952.

⁵²⁰ N. Ray, 1954.

*subrayando en cambio su aspecto demoníaco...recreó magistralmente un clima de pesadilla, presentando unas figuras fugaces y misteriosas...Al margen de toda lógica y convención de género, Dreyer mostró el vampirismo, como escribió Carlos Clarens, "como una enfermedad del alma".*⁵²¹

⁵²¹ Gubern, Roman. *Máscaras de la ficción*, Barcelona: Anagrama, 2002, pp. 336-338.

F. LA DONA FATAL EN EL CINEMA ESPANYOL:

ANTECEDENTS

F.1. EL CINEMA MUT

Quan el cinema arriba a Espanya, la societat del moment no arriba als vint milions d'habitants. És una població pobre, majoritàriament camperola i gairebé la meitat és analfabeta. Aquest fet justifica sobradament la figura de 'l'explicador', una persona que, amb sentit de l'humor i dots d'enginy, facilita l'enteniment del relat fílmic als espectadors⁵²². Al nostre país, i a diferència d'altres països veïns, la indústria es troba marcada als seus inicis per una forta improvisació⁵²³, cosa que genera dificultats a l'hora d'assentar la indústria⁵²⁴. Tot això es reflecteix en el tipus de produccions i la traçabilitat genèrica, pràcticament inexistent en el període mut⁵²⁵. Durant la dècada dels deu, la indústria s'incorpora a la moda dels serials, com és el cas de *Barcelona y sus misterios*⁵²⁶, un serial de vuit capítols. Les pel·lícules aborden temes de moda per tal d'assegurar la supervivència comercial, i aquest fet fa que s'obviïn temes socials més propers al públic i a la realitat del moment⁵²⁷.

⁵²² Ruiz, Luis Enrique. *El cine mudo en sus películas*, Bilbao: Mensajero, 2004, pp. 16.

⁵²³ Larraz, Emmanuel: *Le Cinéma espagnol des origines à nos jours*, París: Mason et Cíe, 1973.

⁵²⁴ Borau, José Luis (dir.). *Diccionario del cine español*, Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / Alianza ed., 1998.

⁵²⁵ Minguet, Joan M. *Paisaje(s) del cine mudo en España*, Valencia: Ediciones de la Fimoteca (IVAC), 2008. (col. Textos, nº 41).

⁵²⁶ Alberto Marro i Juan María Codina, 1916. *Op. Cit.*, pp. 171.

⁵²⁷ Castro de Paz, J.L.; Pérez Perucha, J.; Zunzunegui, S. *La nueva memoria: historias(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña: Vía Láctea, 2005.

Palmira González⁵²⁸ explica que les firmes italianes disposen de sucursals a Barcelona. I continua dient: “*La influència del melodrama italià en el cinema a Barcelona és molt evident poc abans i al llarg de la Primera Guerra Mundial...El melodrama ha esdevingut un gènere molt conreat en totes les èpoques de la història del cinema. La major part de les vegades es combina amb d’altres gèneres molt propers, com el d’aventures, el musical o el drama social. Ja era així en les seves primeres manifestacions.*”⁵²⁹

A través de l’ús del populisme com a temàtica i l’adaptació de temes folklòrics, el cinema espanyol mut obté alguns èxits⁵³⁰. Ruiz és de l’opinió que el problema fonamental del cinema del període mut és la incapacitat per aprofitar l’aturada obligada degut a la Primera Guerra Mundial. Espanya no ho aprofita i els països bel·ligerants es recuperen econòmicament i socialment. Així les coses, el cinema troba un punt d’inflexió amb la producció de José Buchs *La verbena de la Paloma*⁵³¹, una adaptació d’una sarsuela, i és aquest tipus de cinema, el “cine de zarzuela”, el que es converteix en el gènere estrella del nostre cinema⁵³². Buchs i Rey treballen entre les adaptacions líriques i el gènere històric, sempre amb èxit. Pel que fa referència als directors, la majoria no superen els dos títols estrenats, amb temes folklòrics⁵³³, d’ideologia

⁵²⁸ González López, Palmira. *Història del cinema a Catalunya. L’època del cinema mut (1896-1931)*, Barcelona, Els llibres de la Frontera, 1986.

⁵²⁹ González, Palmira. *El cinema mut*, Barcelona: UOC, 2006, pp. 36.

⁵³⁰ Rimbau, E. *El paisatge abans de la batalla. El cinema a Catalunya 1896-1939*, Barcelona: Llibres de l’índex, 1994.

⁵³¹ José Buchs, 1921, *Op. Cit.*, pp. 216.

⁵³² Seran José Buchs i Florián Rey els realitzadors més representatius de la dècada dels vint. Sánchez Noriega, José Luis. *Fábricas de la memoria*, Madrid: San Pablo, 1996, pp. 79-80.

⁵³³ Alejandro Pérez Lugín, escriptor, que realitza dues de les seves obres de més transcendència, aconseguint un èxit aclaparador: *La casa de la Troya (1925) i Currito de la Cruz (1926)*. *Op. Cit.*, pp. 278, 308.

anarquista⁵³⁴ i melodrames amb la participació de grans personalitats de l'època⁵³⁵. Tot i així, trobem realitzadors excel·lents, entre d'altres Benito Perojo, Fernando Delgado i Manuel Noriega. D'altra banda, la comèdia té un espai propi entre la resta de les produccions: Juan de Orduña, Emilio Bautista i Carlos Fernández Cuenca, entre d'altres, porten a la pantalla divertides comèdies⁵³⁶. Amb menys importància numèrica, també hi ha d'altres nuclis de producció com ara Barcelona, Bilbao i València, que ofereixen arguments més localistes però no menys interessants⁵³⁷. D'altra banda, a finals dels vint ja comença a evidenciar-se la capacitat del cinema per despertar inquietuds en determinats cercles intel·lectuals⁵³⁸, cosa que esdevé en l'aparició dels primers cineclubs⁵³⁹.

F.1.1. Antecedents de dona fatal

D'entre el plantell d'actrius del cinema mut espanyol que representen els antecedents del personatge de la dona fatal, podem destacar-ne tres que, a l'igual que va passar en el cinema d'arreu, van viure vides dramàtiques i van oferir una imatge desafiant dins del context social de l'època. Parlem de Rosario Pino, Raquel Meller i Margarita Xirgu.

⁵³⁴ Armand Guerra filma *Luis candelas, el bandido de Madrid* (1926), *Íbid.*

⁵³⁵ Com per exemple el periodista Francisco Gómez Hidalgo, sense ànim de generalitzar la participació de grans personatges de l'època, que filma *La malcasada* (1927), *Op. Cit.*, pp. 347-349.

⁵³⁶ Cabero, Juan Antonio. *Historia de la cinematografía española (1896-1948)*, Madrid: Gráficas Cinema, 1949.

⁵³⁷ Romero, V.-Martínez, J.-Amor, M. *Cine mudo español, un primer acercamiento de investigación*, Madrid: Universidad Complutense, 1991.

⁵³⁸ Alguns experiments d'avantguarda de la mà de Sabino A. Micón, Luis Buñuel, Ernesto Jiménez Caballero i Nemesio Sobreviva, entre d'altres. *Íbid.*

⁵³⁹ Pérez Perucha, Julio. (ed.) *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española (Serie Mayor), 1997.

Rosario Pino va començar en el teatre i s'hi va dedicar majoritàriament, però va interpretar alguns personatges en el cinema, majoritàriament dramàtics. Entre d'altres, l'any 1928 la va dirigir Benito Perojo⁵⁴⁰ a *La Condesa María*⁵⁴¹, una història amb una dona fatal, que en aquesta versió sembla ser la neboda de la Condesa, que pretén obtenir amb tota premura la fortuna de la seva tia⁵⁴².

Raquel Meller⁵⁴³ és coneguda arreu com la diva cupletista del paral·lel dels anys vint. En un recull de “El Correo Catalán”⁵⁴⁴, podem llegir sobre l'actriu i cupletista: “...*En sus actuaciones (la artista) combinaba perfectamente lo que eran los elementos básicos del cuplé: su belleza, la insinuación y sus evidentes cualidades interpretativas*”. La importància d'aquesta actriu per a la nostra tesi rau en el fet que representa el tipus de dona misteriosa i seductora, tant en l'ofici de cupletista que té inicialment com en el d'actriu que assoleix més endavant, convertint-se en una estrella i un mite del món artístic. La primera pel·lícula que interpreta és *Los arlequines de seda y oro*, també anomenada “La gitana blanca”. També és la primera actriu espanyola que interpreta la Carmen⁵⁴⁵ de Mérimée, i en la seva filmografia trobem títols que ens fan intuir el tipus

⁵⁴⁰ Gubern, Román. *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid: Filmoteca Española, 1994.

⁵⁴¹ González López, Palmira; Cánovas Belchi, Joaquín T. *Catálogo del cine español. Películas de ficción. 1921-1930. Volumen F2*, Madrid: Filmoteca Española, 1993, pp. 45-46.

⁵⁴² Parlem de “versió”, en tant que hem pogut accedir a d'altres versions, i hem vist una posada en escena diferent, on l'argument varia i es crea un traspàs de dona fatal, d'un personatge a un altre. En el cas de la versió sonora que incloem en el corpus analitzat de la nostra tesi, parlem de la versió del film de l'any 1942, on la dona fatal resulta ser Rosario, l'amant del fill de la Condesa, i, de manera molt puntual – només en una escena- podem veure la neboda maquinant amb el nebot de la Condesa.

⁵⁴³ De nom Francisca Marqués López i aragonesa d'origen. Barreiro, Javier. *Raquel Meller y su tiempo*; Zaragoza, D.G.A., 1992.

⁵⁴⁴ Dins d'un especial del diumenge d'*El Correo Catalán*, titulat: “Un siglo de Catalunya. En los 100 años de EL CORREO CATALÁN. 22. Diversiones populares y espectáculos. Nace el cine”, pp. 10 i 11. Contingut dins d'un recull de premsa del realitzador Fructuós Gelabert, a la Biblioteca de Cinema de la Generalitat de Catalunya.

⁵⁴⁵ França, Jacques Feyder, 1928.

de personatges que interpreta al llarg de la seva carrera cinematogràfica: *La venenosa*⁵⁴⁶ i *La gitana blanca*⁵⁴⁷, entre d'altres. Sobre l'obra de Mérimée, trobem, almenys, tres adaptacions cinematogràfiques espanyoles en els primers temps⁵⁴⁸: *Carmen, la hija del bandido* (R. de Baños/A. Marro, 1909), *Carmen* (A. Turchi, 1913) i *La otra Carmen* (J. de Torges, 1915).

D'entre les tres actrius esmentades anteriorment, la que va tenir una carrera cinematogràfica més extensa va ser Margarita Xirgu. D'entre els seus papers més destacats on podem trobar traces del personatge de la dona fatal, esmentem *El nocturno de Chopin*⁵⁴⁹, on la muller d'un ric marquès és malentesa per aquest en pensar que té un amant, per la qual cosa la repudia i li prohibeix veure la seva filla de per vida. Dins d'un argument força masculista i amb poca base dramàtica, les vivències de la marquesa, ara la mundana Violeta, la converteixen en dona fatal, donat que es converteix en l'amant – coqueta i de mala vida- d'un aristòcrata. Només l'amor per la seva filla la fa retornar a la llar familiar on, en veure la filla malalta, plena de culpabilitat, intenta suïcidar-se⁵⁵⁰. Tot i ser de gran èxit entre el públic, la Xirgu només interpretarà per al cinema tres títols més, dins d'una sèrie de cinc pactats amb la productora Bacinógrafo⁵⁵¹: *Alma torturada/Almas torturadas*⁵⁵², *La reina joven* i *El beso de la muerte*⁵⁵³. En el primer,

⁵⁴⁶ França, Roger Lion, 1928, a partir de la novel·la de José María Carretero i on interpreta Miss Liana.

⁵⁴⁷ Espanya, Ricardo de Baños, 1919, on interpreta la gitanilla blanca.

⁵⁴⁸ Ruiz Alvarez, Luis Enrique. *Obras pioneras del cine mudo. Orígenes y primeros pasos (1895-1917)*, Bilbao:Mensajero, 2000.

⁵⁴⁹ De Magí Murià i Fructuós Gelabert, de l'any 1915. Ref. extreta de Aguilar, Carlos; Genover, Jaume. *Las estrellas de nuestro cine*, Madrid: Alianza, 1996, pp. 663.

⁵⁵⁰ Argument extret de Ruiz, L.E. *Op. Cit.*, pp. 157-159.

⁵⁵¹ Ruiz, Luis Enrique. *El cine mudo en sus películas*, Bilbao: Mensajero, 2004.

⁵⁵² Magí Murià, 1916. Ruiz, L.E. *Op. Cit.*, pp. 173-176.

⁵⁵³ Ambdues produccions de Magí Murià, la primera de l'any 1915 i la segona del 1916. Ref. extreta d' Aguilar i Genover, *Op. Cit.*, 1996, pp. 663.

trobem de nou un argument on l'equivocació d'un marit gelós porta la muller a passar per una sèrie d'incidents desagradables. Aquesta vegada, però, el marit és el culpable del drama. Aquest se suïcida i deixa que la muller refaci la seva vida amb un home honest. L'equívoc, però, situa el personatge en una situació de "falsa dona fatal", de pretesa dona fatal, tot i no ser-ho dins de la veritat argumental. L'actriu només reemprèn l'activitat en el cinema l'any 1938, de la mà d'Edmundo Guilbourg, a *Bodas de sangre*⁵⁵⁴, en el paper protagonista de l'obra de Gabriel García Lorca⁵⁵⁵.

D'altra banda, podem començar a parlar de la interpretació del personatge per part d'altres estrelles del cinema mut espanyol. Ja l'any 1910, Ricardo de Baños i Alberto Marro mostren un personatge femení que es comença a acostar al personatge que serà la dona fatal en el cinema. És el cas de la mora Aldara a *Locura de amor*⁵⁵⁶. En el film, la jove Aldara és presentada com l'amant del capità Álvaro de Estúñiga, que retorna d'Itàlia malferit. Aldara serà motiu desencadenant de les passions del rei Felip i, com a conseqüència, causa de les distorsions en la relació entre aquest i la reina Isabel la Catòlica. De fet, en aquest cas, no podem parlar de la plasmació de la dona fatal, donat que el personatge d'Aldara no planeja ni manipula ni té una finalitat concreta. No obstant això, se'ns mostra com a amant i seductora, unes característiques pròpies del personatge de la dona fatal i que ens serveixen com a antecedent del tipus. Alhora, Aldara és una mora infidel, cosa que fa que es potenciïn les característiques negatives que tot just hem esmentat. L'actriu que interpreta el personatge és Emilia de la Mata.

⁵⁵⁴ Argentina, 1938. *Íbid.*

⁵⁵⁵ Sánchez Salas, Daniel. *Historias de luz y papel. El cine español de los años veinte a través de sus adaptaciones de narrativa literaria española*, Murcia: Filmoteca Regional, 2007.

⁵⁵⁶ R. Baños i A. Marro, 1910, fruit de l'adaptació lliure de l'original teatral *La locura de amor*, 1855, de Manuel Tamayo i Baus. Ruiz, L.E. *Op. Cit.*, pp.94.

L'any 1911⁵⁵⁷, Juan María Codina realitza *Amor que mata*⁵⁵⁸, un drama passional. En aquest cas hi ha una dona fatal com a personatge secundari. En el film, una jove de bona posició escriu una carta a Jacob de Larn, amb motiu del matrimoni que aquest es disposa a contraure. La missiva diu com segueix: “...*Un caballero no se puede casar con la hija de una pecadora*”. Aquesta carta, i d'altres que ens relaten el passat llibertí de la mare de Marta, portarà l' enamorada de Jacob a perdre la salut, i requerirà per part de la mare d'aquesta un reconeixement de la veritat. La senyora Vélez, la mare, al final del film, reconeix: “...*Es verdad, perdóneme. Es el castigo por mi pecado*”. Aquestes paraules fan que la poca vida que li queda a la filla es perdi. Mentrestant, el personatge que ha planificat tot això és també a la casa. Es tracta de la jove autora dels anònims que no ha volgut perdre's el desenllaç dels esdeveniments per, d'aquesta manera, disfrutar més de la seva venjança.

La gelosia de l'amor de Marta i Jacob fan que la jove rebutjada planifiqui i manipuli els sentiments per tal d'aconseguir el seu propòsit, que no és altre que trencar el compromís de la parella. D'altra banda, el director del film realitza un canvi d'ubicació del melodrama, que passa de desenvolupar-se del medi rural a la ciutat, en refinats ambients burgesos, amb una posada en escena moderna i cosmopolita, que ens permet descobrir els interiors de les cases catalanes de la burgesia de l'època. L'argument, tot i tenir la força en l'incident desencadenant, que és la carta que rep l'aristòcrata, focalitza el seu esforç en la realització d'un fulletí passional de temàtica social, on els preceptes morals determinen la trama, fortament carregada d'emotivitat.

⁵⁵⁷ Palmira González data la producció del mes de gener del 1909. González López, Palmira. *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, Barcelona: Institut del Teatre, 1987, pp. 411.

⁵⁵⁸ J.M. Codina, 1911, basat en el drama passional *Amor que mata*, de José Vives. *Íbid*, pp.106.

El mateix any, Segundo de Chomón realitza *La hija del guardacostas*⁵⁵⁹, on María Moreno interpreta la filla del guardacostes, una jove que viu amb el seu pare en un petit poble de la costa. La filla té un promès pescador que feineja amb el seu pare. Aprofitant la partida dels pescadors, el marquès, que està prendat de la bellesa de la jove, la convida aquella nit a casa seva i aprofita per fer-li la cort. Després de força insistència, el marquès convenç la jove que marxi amb ell, amb la promesa d'una vida plena de benestar econòmic i estatus social. El pare i l'enamorat van a buscar la noia a casa del marquès i la troben vestida elegantment i enmig d'una festa. Els dos homes discuteixen amb la jove que, penedida, demana perdó al seu pare, que la rebutja. Al final, la jove es suïcida llançant-se al mar.

Juan María Codina, l'any 1913, realitza *La barrera número 13/ La barrera del 13*⁵⁶⁰, on Carmela, una bella noia, conscient del seu poder seductor, es disposa a utilitzar els seus encants per tal d'aconseguir els seus propòsits: seduir un *diestro* casat d'edat madura, i inicia amb ell una relació adúltera. Paral·lelament, es fa acompanyar d'un altre pretendent més jove. En una *corrida*, el *diestro* és malferit, i quan Carmela entra a l'estança on és per tal de veure com està, ell la repudia per la seva conducta indigna, i el jove amant, coneixedor ara de la seva relació amb el *diestro*, també la rebutja. Aquest és un exemple argumental del destí de la dona fatal en les produccions espanyoles, que moralitzen els personatges femenins i obvien els masculins, que resten com a víctimes innocents del poder seductor de la dona fatal. L'autor, a més a més, comença a abandonar la ingenuïtat temàtica que mostra amb anterioritat, i mostra un cert grau de sofisticació dramàtica. Dins del gènere del melodrama, té també certes característiques del folklore anadalús.

⁵⁵⁹ Segundo de Chomón, 1911, basada en un conte català del segle XVIII. *Íbid.*, pp.108-109.

⁵⁶⁰ J.M. codina, 1913. *íbid.*, pp.126-129.

Ricardo de Baños i Alberto Marro novament ofereixen un melodrama amb un tipus femení que s'acosta molt al que descrivim com a dona fatal. L'any 1914 realitzen *Sacrificio/ Ente ruinas*⁵⁶¹, en el qual un industrial treballador i intel·ligent s'enriqueix gràcies al seu esperit lluitador i es casa amb Carmen, una dona superficial i acostumada al luxe, que es diverteix mentre l'empresa del seu marit passa per un delicat moment econòmic. Roberto cau malalt, i mentrestant Carmen continua amb una vida llibertina, fent-se amant del metge i només pensant de passar-s'ho bé. Però el destí fa que tot es compliqui i entri en joc la segona generació, el fill del metge i la filla de Carmen i Roberto, que s'enamoren. Quan sembla que tot es descobreix, Carmen se suïcidia per salvar l'honor de la filla i el futur del marit. D'aquesta manera, la dona fatal s'autocastiga, però amb conseqüències fatals: el marit, en assabentar-se'n, mor d'un atac de cor. La tragèdia, amb una estructura shakesperiana, finalitza amb l'esperança que les generacions emergents sabran dur la calma i restablir l'estabilitat perduda. L'actriu que fa de Carmen és Elvira Fremont.

De nou, l'any 1915, Juan María Codina dirigeix *El signo de la tribu*, una cinta de caire folklòric, on una gitana molt ambiciosa farà el que calgui per tenir una vida luxosa. Curiosament, la protagonista - de nom Azucena- té una antagonista clara, que encara la realça més. És la germana, Dora, de caràcter molt bondadós i generosa fins al punt d'obsessionar-se per tal que Azucena no deixi el camí del bé. Aquest antagonisme és també present en la mostra de dos móns totalment oposats, com són el món del luxe i el món popular.

La dona fatal fins i tot es canvia el nom per sofisticar-se més, i es fa membre d'una societat sinistra on hi ha membres de l'aristocràcia, tot homes. Finalment, Azucena –que ara es fa dir Vina- porta la societat a la ruïna i la policia hi pren partit. En

⁵⁶¹ R. Baños i A. Marro, 1914, basada en l'obra *Entre ruinas* de Ramón Campmany i Ayné. *Íbid.*, pp. 142-145.

la trifulca, Azucena mor sota les runes de les instal·lacions. Un destí fatal per a una dona també fatal. El film conté un epíleg on Dora es casa feliçment i és mare d'unes angelicals criatures, bons auguris per després d'una tragedia. Vina de Velásquez interpreta la protagonista fatal, tot i que en un principi el director comptava amb Tórtola Valencia, però la diva es retira del cinema en aquella època, al·legant estrès.

Ricardo de Baños, Vicente Blasco Ibáñez i Max André roden *Sangre y arena* l'any 1917⁵⁶². En aquest cas, la dona fatal se'ns presenta poderosa econòmicament. És Doña Sol, una rica, vídua i sofisticada marquesa, que s'interposa en el matrimoni de Carmencita i Juan Gallardo, una clàssica parella que han crescut junts i s'han acabat casant. Doña Sol és una dona capritxosa i fa del torero una eina per a la seva distracció, absorbint-lo fins a tal punt que l'home s'oblida que té una muller. En una corrida rep una cornada i, al llit de mort, es reconcilia amb la seva dona. El film també s'estrena a París, i obté un ressò força important, fins al punt de fer-se'n tres adaptacions els anys 1922, 1941 i 1989, coincidint curiosament amb unes actrius que ja interpreten el personatge en altres produccions en la seva carrera cinematogràfica. Parlem d'actrius del talent de Nita Naldi, Rita Hayworth i Sharon Stone⁵⁶³, respectivament.

Trobem si més no interessant posar de relleu la plasmació del personatge en l'obra de José Buchs titulada *La inaccesible*, interpretada per Elisa Ruiz Romero. El personatge d'Elvira, el femení principal, no és un personatge fatal, tot i dur el nom artístic de "la inaccesible". Elvira Montes, una artista famosa, capta l'atenció del públic mostrant menyspreu per tots els homes que la pretenen. Aquest és l'únic rastre de dona

⁵⁶² Basat en la novel·la homònima de Vicente Blasco Ibáñez de l'any 1908. *Íbid*, pp. 182.

⁵⁶³ Nita Naldi interpreta Doña Sol en la pel·lícula dirigida per Fred Niblo l'any 1922; Rita Hayworth interpreta Doña Sol en el film dirigit per Rouben Mamoulian; Sharon Stone fa el paper de Doña Sol a la producció dirigida per Javier Elorreta l'any 1989.

fatal que té el personatge d'Elvira, que és una dona sensible i mostrada a la pantalla de manera molt humanitzada⁵⁶⁴.

Com a personatge de dona fatal, però éssent-ho degut al fet que és víctima del context i situació social en què viu, ens trobem amb diverses produccions que ens podem ajudar a definir el tipus. L'any 1908, Enrique Giménez i Fructuós Gelabert estrenen *La Dolores*⁵⁶⁵, un film que té com a eix central la figura femenina de Dolores. La noia, enamorada de Melchor, és sorpresa pel seu pare en actitud qüestionable amb Melchor. El pare la maltracta i, fruit d'això, mor d'un atac de cor. La Dolores va a buscar Melchor per consolar-se i només en rep menyspreu. Ella marxa del poble i treballa en un mesón. Allà també té molts pretendents, i Melchor reapareix en la trama volent recuperar la seva estimada. Ella el desatén i permet que d'altres pretendents li facin la cort. Melchor, dolgut, canta amb els seus amics una copla plena d'insults per a la Dolores. Lázaro surt en defensa de la seva estimada i repta a duel Melchor. En la pugna, Lázaro mata el seu oponent. La Dolores, per defensar el que és ara el seu estimat, i qui li ha demostrat el seu amor veritable i el seu respecte, es declara autora del crim. Però Lázaro confessa i és detingut. L'actriu que interpreta la Dolores és Mercedes Marsal.

L'any 1924, Maximiliano Thous Orts dirigeix una nova versió de *La Dolores*, amb Anita Giner Soler en el paper protagonista. La bellesa de la noia no passa inadvertida i els homes la pretenen, i ella no dubta a flirtejar-hi. L'obsessió de tots els homes és tal que arriben a apostar sobre qui la conquerirà. La Dolores aprofita aquest enamorament comú per enfrontar els homes, cosa que satisfà el seu ego. Però tota aquesta manipulació de sentiments i persones porta a la fatalitat els pretendents, que

⁵⁶⁴ José Buchs, 1921.

⁵⁶⁵ E. Giménez i F. Gelabert, 1908 i estrenada a Madrid el 1911, basada en una adaptació de José Feliú i Codina i el mestre Tomás Bretón, de l'obra *La Dolores*, 1892. Perucha, J.P. (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, pp.25-27.

acaben barallant-se i discuteixen fins que el més enamorat, el jove Melchor, mor en una pugna. En un darrer acte de penediment i generositat, Dolores pretén atribuir-se l'autoria del crim, fet que no li permet Lázaro, que s'entrega a la policia.

Seguint amb aquesta línia de dona fatal, Maruja Retana interpreta Renata de la mà de Manuel Noriega a *Venganza isleña* (1924)⁵⁶⁶. Renata és una jove molt bella i alhora molt intrigant que s'interposa en el matrimoni entre Asunción i Jorge, un enllaç de conveniència. Tot esdevé en un drama, on el pare d'Asunción resulta assassinat i el matrimoni d'Asunción i Jorge és ple d'odi i calamitats. Fins que, un dia, l'acusat d'assassinat resulta estar enamorat d'Asunción en primera instància. Així les coses, denuncia Renata per l'assassinat del pare d'Asunción i la malvada seductora acaba presa.

Fernando Delgado, l'any 1926, dirigeix *Cabrera que tira al monte*⁵⁶⁷, on Gloria, interpretada per Consuelo Reyes, es fa nòvia del pintor Fernando, fins que el món comença a quedar-se-li petit i, àvida de diners, fuig a Madrid amb Luis. Aquest, al cap d'un temps, s'afarta d'ella i trenquen. Gloria torna i embauca de nou Fernando. Aquest li lloga un pis i la té d'amant. Mesos més tard, Gloria embauca el veí de sota i li roba diners, fugint de nou cap a Madrid. Al final, apareix Fernando amb la seva muller, que contempen una escena esfereïdora: Gloria mudada fent de prostituta, parlant amb un client. En aquest cas, la dona fatal és castigada amb un final fatal i la víctima, Fernando, salvat per una vida decent.

L'any 1914, Adrià Gual realitza *Misterio de dolor*⁵⁶⁸, que té lloc als Pirineus catalans, i on una vídua de nom Mariana i la seva filla, Marianeta, coneixen un pastor,

⁵⁶⁶ González López, Palmira; Cánovas Belchi, Joaquín T. *Catálogo del cine español. Películas de ficción. 1921-1930. Volumen F2*, Madrid: Filmoteca Espanyola, 1993.

⁵⁶⁷ Segons la comèdia teatral *Cabrera que tira al monte* de Joaquín i Serafín Álvarez Quintero. *Íbid.*, pp.323-326.

⁵⁶⁸ A. Gual, 1914, a partir de la seva pròpia peça teatral de l'any 1904. Ruiz, *Op. Cit.*, pp. 139-140.

Silvestre, i de seguida comencen les competències entre mare i filla. És curiós com el nom de mare i filla serveix d'antecedent a la trama que seguirà l'ordre jeràrquic pel que fa a la relació amb Silvestre. D'entrada serà Mariana qui tindrà una relació amb Silvestre però, degut a un accident del pastor, aquest coneix Marianeta i esclata entre ells una gran passió. Tot i que Marianeta sap de la relació i dels sentiments de la seva mare, no pot evitar l'atracció que sent per Silvestre. El drama acaba amb el suïcidi de la mare i la culpabilitat del pastor per la resta dels seus dies. Segons argumenta Ruiz⁵⁶⁹:
“...la tragedia que refiere la película cobra mayor dimensión al sustentarse en la incertidumbre de la pareja de amantes de si el drama es consecuencia de que su acción ha sido descubierta. Aunque nunca podrán salir de dudas, el tiempo no borrará jamás la cada vez más certera sospecha del silencioso sacrificio, el acto de contención que ha suspuesto el suicidio de la viuda.” L'actriu que s'interposa entre el pastor i la mare és Emilia Baró.

Sol y sombra, sorprenentment per l'època, va estar dirigida per Musidora⁵⁷⁰- també l'actriu principal-, Jacques Lasseyné i José Sobrado de Onega l'any 1922, éssent una coproducció francoespanyola i estrenada a París i a Madrid. L'actriu interpreta una jove enamorada andalusa, d'aparença gitana i morena, i alhora la seva antagonista, una estrangera d'aparença nòrdica i rossa que pretén seduir el seu estimat. Davant de la impotència que això crea en la protagonista, el film, de manera molt personal i detallista, descriu l'angoixa de l'ànima de la protagonista que, després de veure com el seu estimat és batut per un toro, i fruit de la ràbia que sent per l'estrangera, la mata. El destí de la dona fatal és l'ingrés en un convent, donant a entendre que Juana és fatal degut a les circumstàncies.

⁵⁶⁹ *Íbid.*, pp. 142.

⁵⁷⁰ Nom artístic de Jeanne Roques. González López, Palmira; Cánovas Belchi, Joaquín T. *Op. Cit.*, pp. 140.

L'any 1922, José Buchs dirigeix *Carceleras*⁵⁷¹, on Elisa Ruiz Romero interpreta Soleá, una jove enamorada que, davant la negativa del seu estimat a correspondre-la, finalment el mata. Una vegada més ens trobem davant un film on el personatge resulta fatal degut a les circumstàncies. En aquest cas, un pretendent es declara autor del crim i, d'aquesta manera, Soleá es pot lliurar de la presó. Això sí, amb garanties: el pretendent li fa prometre que es casarà amb ell sortint de la presó.

Un any més tard, Buchs dirigeix *Rosario la Cortijera*, amb l'aparició de nou de Elisa Ruiz Romero en el paper de Rosario. El personatge apareix com una nevoda maca i jove, i és fruit de desitjos amorosos per part de dos amics que acabaran enemics degut als sentiments ambigus de Rosario, que no es defineix. Es compromet amb Rafael, però li és infidel amb Manolo. Finalment s'enfronten, i Rafael mata Manolo i després fuig a la sierra. Rosario, en tot el film força passiva, es queda a casa dels seus tiets.

El llavors actor Florián Rey s'estrena com a realitzador amb *La revoltosa*⁵⁷² l'any 1925. Mari-Pepa és víctima de la gelosia degut a les llicències de Felipe. Degut a això, i per venjar-se'n, coqueteja amb tots els marits del pati. Aquest fet indigna Felipe i el porta a començar enfrontaments amb tots els marits. Darrera dels fets hi ha Gorgonia, que ha planificat una venjança en contra de Mari-Pepa, citant tots els marits a casa de la jove a la mateixa hora. L'enrenou finalment és solventat, i Felipe i Mari-Pepa es reconcilien. Josefina Tapias és "La revoltosa", que, víctima de les circumstàncies, reacciona de manera fatal, sense arribar a ser tràgica. Florián Rey resol el conflicte de manera positiva i restaura la pau perduda.

⁵⁷¹ Film basat en la sarsuela *Carceleras* de Ricardo Rodríguez Flores i la música de Vicente Peydró de l'any 1901. Ruiz, L. E., *Op. Cit.*, pp. 228.

⁵⁷² Film basat en la sarsuela *La revoltosa* de José López Silva, Carlos Fernández Shaw i el mestre Ruperto Chapí de l'any 1897. *Íbid.*, pp.283-285.

Com a personatge de dona fatal, però sense ser jove ni seductora⁵⁷³, ja dins del cinema mut espanyol, trobem alguns títols que fan palesa l'existència d'aquesta imatge arquetípica. Un dels primers casos és *La casa de la Troya*⁵⁷⁴. En el film, Lola Valero interpreta la Maragota, tia política de Carmen, la protagonista. Maragota posa en pràctica un pla pèrfid amb la idea de forçar la seva fillastra a casar-se amb el seu fill Octavio, degut a la recent mort del pare de Carmen, que l'ha deixat com a única i rica hereva. Finalment, i després de molts entrebancs entre la protagonista i Gerardo, el seu estimat, degut a les trames de la seva tia, Carmen descobreix es malèfics plans de Maragota i aconsegueix deslliurar-se de la seva nefasta influència i recuperar la relació amb Gerardo.

Pel que fa a la *fesomia* de les actrius de les quals hem estat parlant fins ara, i tenint en compte que cronològicament s'adscriuen a un període del cinema precís, podem parlar d'unes actrius amb els trets comuns següents: morenes, cabells ondulats i foscos, llavis molsosos i ulls grossos, de pell blanca però discretament maquillades. Molt enjoiades però sense ser opulentes, amb escots discrets però alhora reveladors, presumides i alhora discretes, amb una tendència natural a la contradicció, com el "fer" del personatge que interpreten⁵⁷⁵.

Com a títols que podrien ser reveladors o si més no indicadors de possibles trames amb dones fatals, podríem parlar de *La tempranica; Carmen; La gitanilla; Pasionaria; Miss Ledyá; La bruja; Maruxa; La sinventura; Lolita, la huérfana; Edurne, modista bilbaína; Flor de espino; Carmiña, flor de Galicia; La chica del gato; La malcasada; Frivolinas; Rosa de Madrid; La loca de la casa; Corazones sin rumbo;*

⁵⁷³ Ens referim a la tipologia de dona fatal tipus C, que ni és jove ni seductora, però que és igualment dona fatal.

⁵⁷⁴ Alejandro Pérez Lugín y Manuel Noriega (assessor), 1925. *Íbid.*, pp.278-280.

⁵⁷⁵ En l'Annex 3 d'aquesta Tesi Doctoral, s'inclouen fotocòpies de fotografies d'aquestes actrius, extretes de l'Arxiu Gràfic de la Filmoteca Española de Madrid, gràcies a la col.laboració expressa de Trinidad del Río i Miguel Soria.

Rocío de Albaicín; Esencia de verbena. Podria ser més per motius publicitaris que no pas per les trames⁵⁷⁶, que no mostren signes de contenir una dona fatal. Tot i així, podem parlar dels reclams falsos pel títol, un engany publicitari que no fa cap favor al personatge de la dona fatal inicialment però que, a llarg termini, crea certa ansietat en el públic, que cerca aquesta figura en les trames dels films que va a veure al cinema⁵⁷⁷.

Pel que fa al *cartellisme*, també podem parlar de certa incitació a continguts de dona fatal que després no hi són en les trames d'aquests films, que més aviat mostren dones supèrflues, dèbils i fins i tot sense un rol definit en el film. Algunes d'aquestes pel·lícules són, per exemple, *Pasionaria*, *El sello de oro/Fanatismo de una secta*, *Los arlequines de seda y oro*, *Gloria que mata*, *¡¡Granero!!*, *La sinventura*, *La bejarana*, *El negro que tenía el alma blanca*, *Frivolinas*, *La terrible lección* i *Corazones sin Rumbo*.

F.2. ELS ANYS TRENTA

F.2.1. Problemes de producció

Amb l'adveniment dels anys trenta, mentre els Estats Units i Europa occidental començaven amb les produccions sonores, a Espanya el període mut es va allargar encara fins entrada la dècada. Gubern⁵⁷⁸ situa la implantació del sonor a Espanya amb l'enderrocament del sistema monàrquic i l'establiment de la Segona República⁵⁷⁹. El cinema sonor neix sota unes condicions d'instabilitat tant política com social: « ...un clima de convulsiones, que condujeron a un régimen modernizador y de libertades

⁵⁷⁶ Rey, Antonia del. *El cine español de los años veinte. Una identidad negada*, Valencia: Eutopías / Episteme, 1998.

⁵⁷⁷ Pozo, Santiago. *La industria del cine en España (1896-1970)*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1984.

⁵⁷⁸ Gubern, Roman. *El cine sonoro en la II República 1929-1936*, Barcelona: Lumen, 1977.

⁵⁷⁹ García Escudero, José M^a: *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*, Salamanca: Cine-club del SEU, 1954.

civiles, en buena parte inspirado por la Constitución de la República de Weimar, impulsor de una mejora de la condición social de las clases populares (reducción de la jornada laboral e incrementos salariales), que alentó una gran expansión de las industrias del ocio, aunque en el marco de la severa depresión económica mundial...el cine sonoro abría la tentadora posibilidad de consolidar un mercado hispanohablante... »⁵⁸⁰.

Alhora, s'intenten sincronitzar pel·lícules que havien estat inicialment concebudes com a mudes. Tot això, mitjançant discs, o sistemes de sincronització encara poc perfeccionats. El que es pretenia era incorporar films que d'una altra manera no podrien entrar dins del mercat del cinema sonor⁵⁸¹. Prova d'aquest fet són dues produccions de renom: *La aldea maldita*⁵⁸² i *Prim*⁵⁸³. Però la manca d'efectivitat tècnica es va fer palesa en la rebuda per part del públic, i això va esdevenir en una davallada de la producció que pràcticament va deixar inactiva la professió. Aquest fet el van aprofitar les productores estrangeres, que van veure la manera d'introduir-se en un mercat que semblava idoni per establir-s'hi. D'aquesta manera, el problema de la manca del so fílmic i l'intent de sincronització fallit va agreujar-se amb la incursió oportunista de la cinematografia estrangera.

Així doncs, les produccions estrangeres són, en la seva majoria, nordamericanes, quasi totes a partir del guió original anglès, en versions espanyolitzades. Només es

⁵⁸⁰ VV.AA. *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, 1995, pp. 123-124, dins del capítol titulat "El cine sonoro (1930-1939)", de Román Gubern.

⁵⁸¹ García Fernández, Emilio (ed): *Memoria viva del cine español*, Madrid: Cuadernos de la Academia, 1998.

⁵⁸² Florián Rey, 1930. Va ser l'única cinta, de les que van sofrir un posterior procés de sonorització, que va ser exhibida primerament en la seva corresponent versió muda. García Fernández, Emilio. *Historia ilustrada del cine español*, Madrid: Planeta, 1985, pp.45-46. González- Cánovas expliquen que, de fet, va haver-hi dues versions de la primera, i la segona va ser finalment sonoritzada a França. *Op. Cit.*

⁵⁸³ 1930, José Buchs, adaptada a versió sonora, com l'anterior, a estudis de sincronització parisins.

diferencien les unes de les altres pel que fa referència a la substitució d'intèrprets o realitzadors americans per d'altres que es poguessin adaptar millor a les versions espanyoles, tot i que es mantenien inalterables el guió, les situacions, les localitzacions i els decorats. Inicialment, les productores nordamericanes van intentar les versions amb actors i actrius mexicans, però el públic no acceptava la diferent utilització de l'idioma ni la poca qualitat dels films. Llavors, productores com la MGM i la Paramount⁵⁸⁴ van llançar-se a contractar professionals espanyols per tal que aportessin el segell hispà sense les concessions inicials ni les deficiències idiomàtiques anteriors.

Tot aquest allau de produccions espanyoles a l'estranger va comprendre els primers anys de la dècada dels trenta, i va suposar el trasllat físic dels tècnics, creatius i intèrprets a l'estranger⁵⁸⁵. García Fernández enumera directors com ara Florián Rey, Benito Perojo, Claudio de la Torre, Eusebio Fernández Ardavín, entre d'altres, i actors i actrius de renom de l'època com Miguel Ligeró, Imperio Argentina⁵⁸⁶, Rosita Díaz, Estrellita Castro i Manolo Vico, entre d'altres⁵⁸⁷. Pel que fa referència a la MGM, a Hollywood també s'hi van traslladar nombroses personalitats del cinema espanyol: Edgar Neville, Miguel Mihura, Enrique Jardiel Poncela, entre d'altres; i, entre els i les

⁵⁸⁴ La Paramount va intensificar en gran mesura la seva activitat a la seu francesa de Joinville-Le-Point i la MGM va seguir produint des de Hollywood. *Op. Cit.*, pp.48.

⁵⁸⁵ Cerdán, Jostexo; Fernández Colorado, Luis. *Estudios cinematográficos Orphea Film(I): la química de un sueño*, Madrid: Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, 1999, pp.93-109.

⁵⁸⁶ Luis de Pina i José de Matos-Cruz expliquen que Imperio Argentina apareix i reapareix a les produccions dels anys trenta, dins del gènere folklòric, envoltada d'ambient rural i i costumista i amb un fons de cançons: "...cuyo ejemplo decisivo es "Nobleza Baturra", el año 1935, de Florián Rey...esta artista reaparece en "Morena Clara" el año 1936, de Rey, con un gran éxito comercial del género y confirma el culto a las vedettes tan populares como Estrellita Castro de "Rosario la Cortijera", de León Artola el año 1935, o Carmen Amaya de "María de la O", de Francisco Elías el año 1936." *Panorama do cinema espanhol 1896-1986*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1986, pp. 26-27.

⁵⁸⁷ Aguilar, Carlos; Genover, Jaume. *Las estrellas de nuestro cine*, Madrid: Alianza, 1996.

intèrprets, José Nieto, Julio Crespo, Carmen Guerrero, María Alba, Catalina Bárcena i Conchita Montenegro⁵⁸⁸.

Degut a la manca de producció pròpia, el cinema espanyol va fer molt ús de les produccions estrangeres que, tret d'algunes amb estrelles del moment, no van ser gaire celebrades pel públic del país⁵⁸⁹. Finalment, l'any 1932, es constitueixen els Estudios Orphea, els primers estudis sonors d'aquesta modalitat en el cinema espanyol. García Fernández ho descriu de la manera següent: “...*Francisco Elías, junto al productor Camille Lemoine y el ingeniero José María Guillén García, se propone rodar en Barcelona la producción sonora Pax. Para ello se instalan en el Palacio de la Química de la que fuera Exposición Universal de 1929, donde constituyen los estudios sonoros Orphea.*”⁵⁹⁰

Si l'any 1932 es va crear Orphea, l'any 1933, en una iniciativa de cineastes i escriptors⁵⁹¹, es crea la CEA (Cinematografía Española Americana) a Madrid. Gairebé de manera paral·lela, es funden també a Madrid els Estudios Cinema Español, S.A. (ECESA); també es creen els estudis Ballesteros-Tona-Films l'any 1934. D'acord amb els crítics, es pot establir el període de normalització cinematogràfica espanyola entre el 1932 i el 1934 i l'assentament de les bases per a un cinema esplendorós el bienni següent, del 1934 al 1936. Parlem d'estudis sonors de rodatge, empreses d'edició i doblatge⁵⁹² i empreses dedicades a la producció. Pel que fa a aquestes darreres, CIFESA

⁵⁸⁸ *Íbid.*, pp. 27.

⁵⁸⁹ García Maroto, Eduardo: *Aventuras y desventuras del cine español*, Barcelona: Plaza y Janés, 1988.

⁵⁹⁰ *Íbid.*, pp.49.

⁵⁹¹ Entre els que formaven part del rellevant grup es trobaven, entre d'altres, Jacinto Benavente, Pedro Muñoz Seca, Carlos Arniches, Ignacio Luca de Tena, Luis de Vargas, Francisco Alonso, Jacinto Guerrero, els germans Alvarez Quintero i Luis Fernandez Ardavín. *Íbid.*

⁵⁹² Els de més renom seran Ibérica Films, fundats l'any 1933, que més tard esdevindran Cinearte. *Íbid.*, pp.52.

produeix els seus primers treballs ja en aquestes dates. També posen de relleu l'enorme creixement de la indústria aquells anys Star Films, Exclusivas Diana, Ibérica Films, UCE, Meyler Films i Producciones Cifi, entre d'altres. Tot això esdevé en el progressiu augment de la producció nacional, i l'exhibició arreu del país fa sorgir els primers èxits comercials. Gubern parla d'un cinema republicà pròsper i d'altres cotes productives: "... *En la temporada que precedió al estallido de la Guerra Civil, la temporada 1935-36, el cine español alcanzó la cota de prosperidad industrial más alta de su historia, esa cota que ha permitido acuñar después la expresión "edad de oro del cine español".*"⁵⁹³

Les especials condicions històriques i sociopolítiques al país permeten establir una valoració crítica en el sentit de tenir en compte en quina mesura van influir les expectatives republicanes i què van aportar al cinema espanyol. L'autor fa referència a la diferenciació entre cinema sonor a Espanya i cinema de la República durant els anys trenta. En termes generals, el cinema, durant la Segona República, no exercia una funció ideològica concreta, ni es convertia en testimoni documental de l'època⁵⁹⁴. Amb l'adveniment de la Guerra Civil, l'orientació del cinema promogut per les forces republicanes va canviar radicalment d'orientació, i es va utilitzar a partir de llavors com a arma ideològica i propagandística.

D'altra banda, neixen els cineclubs, amb l'afany d'establir-se com a centre neuràlgic de comunicació ideològica i alternativa mitjançant el cinema. Aquest moviment cineclubista intenta, mitjançant les seves projeccions, cobrir el buit que deixa el cinema comercial, en relació a la voluntat política o social d'alguns àmbits de la societat espanyola. D'altra banda i paral·lelament, sorgeixen un altre tipus de cineclubs

⁵⁹³ Gubern, R. *El cine sonoro en la II República 1929-1936*, Barcelona: Lumen, 1977, pp.221.

⁵⁹⁴ A. Castro parla del cinema espanyol dels anys trenta com a cinema desprotegit: "...no resulta impropedente recordar que, hasta 1935, el cine español había vivido sin ningún tipo de protección oficial, y que ésta se crea en fecha posterior a la aparición de la censura." Castro, A. *El cine español en el banquillo*, Valencia: Fernando Torres, 1974, pp. 11.

que tenen un afany intel·lectual, formats per grups emparats per entitats privades. Tot aquest moviment cineclubista deixa palesa la realitat que impera en aquell moment, i demostra la decisiva rellevància del cinema a nivell social espanyol als anys trenta.

A més a més, a principis dels trenta té lloc el *Congreso Hispanoamericano de Cinematografía*, amb una consigna bàsica: establir les condicions essencials que ajudin a protegir les cinematografies de parla hispana, tot això per protegir-se de la competència nordamericana. En definitiva, el Congreso va servir per deixar constància dels perills que suposava la producció estrangera i de la deficient política de protecció⁵⁹⁵, però en cap cas va aplicar les resolucions que inicialment semblaven tan oportunes.

Després del Congreso, una de les decisions republicanes més celebrades va ser la constitució del Consejo de la Cinematografía, l'any 1933. Va sorgir de la necessitat de tenir una entitat que vetllés per la problemàtica cinematogràfica, tant a nivell legal com a nivell pràctic.

Per acabar, tot i no haver-se erigit cap òrgan de govern en relació a la censura, la pràctica no institucionalitzada ni legislada va ser present en tota la producció cinematogràfica. La censura republicana va actuar de manera ambígua, sense criteris uniformes ni prefixats, i establint una absoluta arbitrietat a l'hora de determinar què es prohibia i què no es prohibia⁵⁹⁶. Aquesta censura, no oficial però present en tota la producció nacional, va generar una forta incoherència amb el que propugnava la República que, a nivell cultural, es va distingir de manera rellevant per l'alt grau de

⁵⁹⁵ Cerdán, Josexo. *Las patentes del cine sonoro en España: un primer paso hacia la conquista del mercado (1926-1932)*, Madrid: Editorial Complutense, 1994, pp.55-70.

⁵⁹⁶ Hernández i Revuelta parlen d'alguna mesura presa per l'Espanya republicana en aquests termes: "...una medida importante tomada en algunas zonas de la España republicana y que recordaba vagamente las experiencias del Soviet de trabajadores de cine de Petrogrado en los meses que siguieron a la Revolución de Octubre: la confiscación y colectivización de los locales de exhibición cinematográfica.", Hernández, Marta; Revuelta, Manolo. *Treinta años de cine al alcance de todos los españoles*, Madrid: Zero, 1976,(Colección "Lee y Discute", serie V- Núm. 65), pp. 9-10.

llibertat que va aplicar als diversos sectors de la vida espanyola i en especial al món de la cultura⁵⁹⁷.

Aquesta època serveix de gestació per l'època daurada del cinema espanyol, que comprèn l'any 1935 i els primers mesos de 1936, durant la qual el cinema nacional obté quotes comercials elevadíssimes. Tal i com apunta García Fernández: “...*Sería algo así como la definitiva confirmación de una época nacida a la luz, bajo el signo de la ambición y la esperanza; y, durante la cual, todos y cada uno de los que en aquellos años hacían cine en España intentaron dar lo mejor de sí mismos, sin concesiones ni miramientos.*”⁵⁹⁸ L'augment de la producció de pel·lícules fa que es creïn nous estudis als ja esmentats anteriorment, i s'estableix un augment en tot allò que intervé en la posada en marxa d'un film: laboratoris, estudis de doblatge, cases editores, estudis de rodatge⁵⁹⁹ i productores⁶⁰⁰. Tot aquest augment configura un excel·lent panorama de la cinematografia nacional que permet entreveure unes possibilitats de producció extraordinàries. En aquesta època, l'activitat de dues empreses del sector destaca per la seva importància en la història del cinema espanyol: Filmófono i Cifesa⁶⁰¹. La primera, de gran carisma ideològic, va ser l'empresa que va contenir en sí mateixa els postulats més progressistes de l'Espanya dels anys trenta. Tot i no tenir una producció prolífica, i ser precària en mitjans, en ser d'una gran riquesa cinematogràfica, va esdevenir la rèplica més clara a Cifesa, que va ser constituïda per les forces més consevadores del

⁵⁹⁷ *Íbid.*, pp.60.

⁵⁹⁸ *Íbid.*, pp.53.

⁵⁹⁹ Lepanto, Trilla-La Riva i Roptence.*Íbid.*, pp.65.

⁶⁰⁰ Ediciones Cinematográficas Españolas, Ulargui Films, Emisora Films i Exclusivas J. Balar, entre les més destacades. Hi ha d'altres productores de menys entitat però l'existència de les quals corrobora l'esplendor cinematogràfic del moment. D'entre les més rellevants: Ediciones Vilamala, Alianza Cinematográfica Española, Gladiator Films, Lapeyra Films de Bilbao, Arturo Carballo, Hércules Films i Juca Films. *Íbid.*, pp.66.

⁶⁰¹ Fernández Colorado, L; Cerdán, J.: *Ricardo Urgoiti*, Cuadernos de la Filmoteca, nº 10, Filmoteca Española, Madrid, 2006.

país, una burgesia emergent que capitalitzava, en la seva majoria, l'economia de la indústria cinematogràfica espanyola. Ricardo Urgoiti crea Filmófono amb la clara intenció d'importar i distribuir films, i posteriorment s'introdueix en l'exhibició, on la seva tasca és clau pel que fa referència a l'exhibició dels títols clau de les produccions europea i nordamericana del moment.⁶⁰² Aleshores, Urgoiti s'estableix en la pràctica de la producció de films, contractant Luis Buñuel com a productor executiu i establint una nova dinàmica de treball en la realització de pel·lícules fins a l'adveniment de la Guerra Civil.

Cifesa, situada a l'altre extrem ideològic, representa els sectors més conservadors de l'Espanya dels trenta⁶⁰³. La seva producció és de clara vocació tradicional, i només cerca l'èxit i la distinció comercial. Als inicis i abans de la Guerra Civil, Cifesa es dedica a la distribució, de la mà del seu fundador, Vicente Casanova, i l'any 1934 comença l'activitat productiva, amb films de gran èxit comercial i documentals excel·lents, que contribueixen en gran mesura a l'existència de l'anomenada època daurada del cinema espanyol.

La Guerra Civil suposa un ràpid i brusc estancament de la producció cinematogràfica durant la confusió inicial⁶⁰⁴. Quan es defineixen clarament els bàndols bèl·lics, s'inicia una nova etapa de producció de ficció amb clara intenció política, alhora que sorgeix el documental com a eina de propaganda bèl·lica. L'exhibició, però, continua inalterable, i aquest fet fa que es mantingui viu en el públic l'interès pel cinema. Aquest interès també queda palès en la rellevant tasca de la premsa

⁶⁰² La idea de l'exhibició, i els excel·lents resultats a nivell de qualitat de les produccions importades, pot ser fruit de la mecànica ja experimentada del Cineclub Proa-Filmófono, constituït pel propi Urgoiti. *Íbid.*, pp. 66.

⁶⁰³ Fanés, Fèlix. *El cas Cifesa: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, València: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

⁶⁰⁴ Fernández Cuenca, Carlos. *La guerra de España y el cine* (2 vols), Madrid: Editora Nacional, 1972.

cinematogràfica del moment. El país queda dividit en dos: d'una banda, la zona republicana, amb les seus de Madrid i Barcelona però amb molt pocs mitjans econòmics; d'altra banda, la zona nacional, sense seus tècniques però amb el recolzament alemany i italià, països on els realitzadors del bàndol nacional van anar a realitzar films que després van ser èxits de taquilla al nostre país. Fèlix Fanés és de l'opinió que, tot i tenir continuïtat productiva, la indústria del cinema va canviar radicalment. L'autor parla d'un "encallament de la indústria de producció" que atribueix a quatre raons: *"...la dràstica reducció del mercat (el país dividit en dues zones); la dispersió dels tècnics i professionals a causa de la seva situació militar; la manca de material (pel·lícula verge, corrent elèctric...); i una situació d'inseguretat política que no afavoria en absolut la iniciativa del capital...les dues grans diferències entre l'un bàndol i l'altre, pel que fa al cinema, van ser: d'un cantó, la major quantitat de films, realitzats pels republicans, una abundància realment notable. I de l'altre, el protagonisme, en el territori feixista, de l'empresa privada enfront del protagonisme en la zona republicana de la iniciativa estatal, dels partits i d'altres institucions"*.⁶⁰⁵

En una situació de dificultat productiva com la que acabem de descriure, el gran moviment cinematogràfic del moment es va traslladar al curtmetratge i específicament al terreny del documental. Per a tal afer, van haver-hi dos factors clau: l'un van ser les relatives facilitats que oferia la pràctica del documental com a tal; i l'altra, l'enorme poder que exercia com a maniobra polític-ideològica. Van sorgir des de curtmetratges de ficció fins al narratiu sense la guerra com a base argumental, tot això, en gran mesura, amb finalitats propagandístiques. Les dues grans productores que constitueixen

⁶⁰⁵ L'autor dedica la introducció del capítol III a clarificar la panoràmica general del cinema en esclatar la Guerra Civil. Fanés, Fèlix. *Op. Cit.*, pp. 115-122.

els pilars del cinema republicà són Cifesa i Filmófono. Ja l'any 1933-34, la primera inclou títols nacionals dins de la seva distribució⁶⁰⁶.

La bipolaritat política es va reflectir en el cinema i, amb l'adveniment de la Guerra Civil, "l'edat d'or" del cinema espanyol va finalitzar. Gubern explica, a propòsit d'això: "...Así se truncó la que ha sido llamada reiteradamente "edad de oro" del cine español, en la que éste entró en sintonía con su público, hasta el punto de preferirlo al cine norteamericano"⁶⁰⁷.

F.2.2. Gèneres, arguments i dona fatal

Els anys trenta del cinema espanyol ofereixen un planter de directors molt variat i extens. Aquest fet fa que la producció sigui alhora rica i diversa. D'una banda, el director Florián Rey va engegar les tasques de producció nacional de la productora Cifesa en aquells anys. Aquest realitzador va sobresortir principalment pel seu atractiu popular, amb títols com ara *La hermana San Sulpicio*, *Nobleza Baturra* i *Morena Clara*⁶⁰⁸, i amb actrius principals de la talla d'Imperio Argentina. Gubern afirma que Cifesa, tot i no tenir estudis propis, va rodar els films republicans en estudis madrilenys i que, tot i així, va seguir l'estratègia nordamericana pel que fa a les estrelles i directors: "...copió de las productoras de Hollywood su estrategia de "acaparamiento de talentos", tanto de directores (Florián Rey, Benito Perojo) como de estrellas (Imperio Argentina, Miguel Liger)".⁶⁰⁹ L'autor també adjudica un perfil ideològic conservador de la productora, arribant de vegades a l'exaltació ruralista i clerical.

⁶⁰⁶ Castro de Paz, José Luis (ed). *Rafael Gil y CIFESA (1940-1947)*, Valencia: Generalitat Valenciana / IVAC, 2006.

⁶⁰⁷ *Íbid.*, pp.163.

⁶⁰⁸ Produïdes els anys 1934,1935 i 1936 respectivament. VVAA. *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, 1995, pp. 134-135.

⁶⁰⁹ *Íbid.*

Pel que fa als directors, a més a més de Florián Rey, destaca de la resta Benito Perojo. Aquest realitzador es diferencia de la totalitat de realitzadors de l'època pel seu sobri modernisme cinematogràfic, amb obres com ara *Rumbo al Cairo*, *Es mi hombre* i *La verbena de la Paloma*⁶¹⁰, i amb actrius femenines de la talla de Raquel Rodrigo en el cas de la darrera, on interpreta Susana, que és motiu de l'enfrontament per l'amor que senten per ella; Fanés descriu el personatge d'aquesta manera: "...vive a impulsos de su sensualidad y toda norma o ley se esfuma ante la posibilidad de diversión."⁶¹¹ Perojo va rodar alguns films on s'intueixen trets de seductores diabòliques de la mà de Rosita Díaz Gimeno. A *Susana tiene un secreto*⁶¹², la jove protagonista és empesa pel somnambulisme a posar-se al llit d'un home el dia abans que aquest es casi. D'aquesta manera, el realitzador es va posicionar com a modernitzador argumental del cinema de l'època, aportant noves formes narratives i tècniques de rodatge imperants a l'Europa del moment. Al mateix temps, va col·laborar de manera rellevant a la formació d'un *star-system* republicà, amb noms com ara Rosita Díaz Giménez i Antoñita Colomé. D'altra banda, Filmófono va significar el contrapunt liberal i cosmopolita, amb figures de la talla de Luis Buñuel, amb produccions melodramàtiques i comèdies que oferien una visió més moderna i contemporània de la cultura espanyola.

El panorama dels realitzadors espanyols dels anys trenta s'inicia amb aquells que s'aventuren a fer el traspàs del mut al sonor, amb Benito Perojo al capdavant, i amb d'altres que, com Ricardo de Baños i José Buchs, van cercar l'efectisme de la comèdia fàcil. També trobem com a realitzadors prolífics dels anys trenta Fernando Roldán,

⁶¹⁰ Produïdes l'any 1935. *Íbid.*

⁶¹¹ Pérez Perucha, Julio. (eds.) *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española (Serie Mayor), 1997, dins del treball redactat de *La verbena de la paloma*, realitzat per Félix Fanés, pp. 100.

⁶¹² *Íbid.*, pp. 140-141, on l'autor inclou una fotografia de l'actriu amb una expressió facial en la línia seductora que ens ocupa.

director republicà amb clares intencions socials, i Eusebio Fernández Ardavín, que, d'altra banda, ja havia tingut activitat en l'etapa muda. A diferència de José Buchs, la seva seriosa preocupació per tal de conèixer la mecànica sonora i la col·laboració amb els estudis que la Paramount té a Joinville li permeten tenir els coneixements suficients per tal d'incorporar-se al cinema sonor espanyol sense problemes.

Edgar Neville i José María Castellví destaquen durant la dècada dels trenta per la seva contínua preocupació per tal de fer un cinema de certa modernitat, amb una voluntat més cosmopolita que no pas costumista. Durant el conflicte bèl·lic, Edgar Neville va destacar com a documentalista al servei dels interessos nacionals. Pel que fa a José María Castellví, de trajectòria europea, s'inicia com a realitzador amb la posada en imatges d'un curtmetratge als estudi Gaumont de França, i continua a Espanya amb un cinema de clara intenció cosmopolita, molt d'acord amb l'aprenentatge professional del director. Un altre grup de realitzadors són aquells que varen destacar per l'escassa producció però amb una relativa continuïtat: Antonio Graciani, provinent de l'exhibició; José Gaspar, destacat operador; Salvador de Alberich, format a Hollywood; i Luis Marquina, Fernando Delgado i Antonio Momplet. Delgado destacarà durant la guerra per la seva extensa labor documental a les ordres de Cifesa. Per la seva part, Momplet realitza pocs films a Espanya i emigra a l'Argentina en acabar la Guerra Civil.

Durant aquesta dècada, podem destacar també l'inici en la professió de dos directors que seran de molta rellevància durant la dècada dels quaranta: Ignacio F. Iquino i José Luis Sáenz de Heredia. Iquino deixa entreveure les seves preferències per un cinema d'acció, policíac i folklórico-històric. Sáenz de Heredia comença amb les primeres produccions, un total de tres films entre 1934 i 1936: *Patricio miró a una estrella* (1934), *La hija de Juan Simón* (1935), i *¿Quién me quiere a mí?* (1936). Però

quan tindrà una etapa realment fructífera serà al llarg dels quaranta i cinquanta⁶¹³. En el mateix moment, apareix en el panorama professional la primera dona realitzadora: Rosario Pi, experimentada guionista.

De les produccions en curs quan va esclatar la Guerra Civil, podem destacar-ne una que, si més no, té relació amb el tema que ens ocupa pel que fa al títol: *Usted tiene ojos de mujer fatal*, de Juan Parellada, que va estrenar-se en acabar el conflicte bèl·lic. Alhora, donat que a Espanya no hi havia unes condicions mínimes per poder rodar films de ficció, Cifesa i Saturnino Ulargui van aprofitar la cobertura comuna de la signatura germanoespanyola Hispano-Film-Produktion, i van produir a Berlín cinc llargmetratges amb un fort color espanyol i actrius que ja havien marcat les **traces** de la tipicitat femenina espanyola que es considerava seductora: Imperio Argentina⁶¹⁴, amb qui es començaria a prefigurar el que seria el cinema espanyol dels anys quaranta, i Estrellita Castro⁶¹⁵.

Gubern explica que el tema de l'honor sexual femení va definir-se de manera molt clara en un film de principis dels trenta, *La aldea maldita*⁶¹⁶, amb un aire soviètic pel que fa al caire èpic de la cinta però amb un argument melodramàtic familiar. Va aportar al cinema espanyol una nova visió cinematogràfica més realista i crítica de l'Espanya rural.

D'altra banda, apareix el melodrama andalús, de la mà de Francisco Elías, a *María de la O*, de l'any 1936. Un pintor fugitiu degut a haver assassinat la seva dona torna enriquit després de quinze anys als Estats Units. Davant d'una situació confusa, on

⁶¹³ Abajo de Pablos, Juan Julio. *Mis charlas con José Luis Sáenz de Heredia*, Valladolid: Quirón, 1997.

⁶¹⁴ *Carmen la de Triana i La canción de Aixa*, les dues de Florián Rey l'any 1938. Gubern, *ibid.*, pp.179.

⁶¹⁵ *El barbero de Sevilla i Suspiros de España*, l'any 1938; *Mariquilla terremoto* l'any 1939, totes de Benito Perojo. Gubern, *Ibid.*, pp.179.

⁶¹⁶ Florián Rey, 1930. *Íbid*, pp. 143.

la filla ha d'escollir entre dos pretendents, l'home decideix tancar-se amb ella en un castell sense confessar-li que és el seu pare, i en una relació casta. El pintor es mostra totalment asexuat, i la filla, que no entén el paper asexuat del pintor, finalment completarà els seus desitjos carnals amb el pretendent pobre i heretarà la fortuna del pare. Carmen Amaya interpreta Maria de la O, una jove – en paraules de Román Gubern- “...abocada a una extraña situación edípica de deseo frustrado hacia su padre”.⁶¹⁷

La comèdia va ser un altre gènere que va despuntar de manera clara als anys trenta. José Luis Sáenz de Heredia va debutar com a promesa del cinema dels anys trenta en una sèrie de comèdies sobre estrelles de cinema. Una temàtica que va saber connectar molt bé amb un altre gènere: la paròdia. Pino i Matos Cruz es refereixen a la comèdia cortijera per descriure l'acció que succeeix als cortijos andalusos de característiques latifundistes i feudalitzants. Un exemple d'això és el cas de *El Genio Alegre*⁶¹⁸, que va rodar-se en dues parts. Una primera part, l'any 1936, de la mà de Fernando Delgado, va ser interrompuda per la guerra. La segona es va rodar l'any 39, de la mà de Pino i Matos- Cruz⁶¹⁹. En el film, la neboda d'una severa senyora madura i la seva minyona arriben al cortijo i transformen la seva vida i la del seu fill.

Rosario Pi, com a primera realitzadora espanyola, és doblement rellevant, primerament per ser la primera dona que va dirigir cinema al nostre país, i, segonament, pel fet de fer-ho en convergència amb una etapa social on el feminisme estava en apogeu. Va fer una adaptació l'any 1935, de caire melodramàtic, de l'òpera de Manuel Penella, *El gato montés*, amb un final tràgic on el protagonista mor al costat del cadàver de la seva

⁶¹⁷ *Ibid.*, pp. 149.

⁶¹⁸ Fernando Delgado, 1939. Pino, Luis de; Matos-Cruz, José de. *Op. Cit.*, pp. 28.

⁶¹⁹ Ref. extreta de Torres, Augusto M. *Diccionario Espasa de Cine Español*, Madrid: Espasa Calpe, 1996 (1994), pp. 18-19.

estimada. María del Pilar Lebrón interpreta la jove que es deixa seduir per un home ja madur i ric i abandona el seu amor de tota la vida⁶²⁰. Podem afirmar que és el cas d'una dona dona fatal del tipus B, víctima de les circumstàncies.

Pel que fa referència als realitzadors estrangers dels trenta, podem destacar, entre d'altres, la producció de Jean Grémillon de l'any 1934, *La Dolorosa*, un melodrama barroc protagonitzat per Rosita Díaz Gimeno. D'altra banda, la carència de professionals guionistes fa que les adaptacions estiguin a l'ordre del dia. En referència a les versions cinematogràfiques de la sarsuela, podem destacar-ne *La Verbena de la Paloma*⁶²¹, una adaptació de l'obra de Ricardo de la Vega.

Un altre gènere en ascensió és el cinema religiós o clerical, recolzat per les forces conservadores. Del 1934 són *El agua en el suelo*⁶²², *La Dolorosa*⁶²³, *Sor Angélica*⁶²⁴ i *La Hermana San Sulpicio*⁶²⁵. Del 1935, *Madre alegría* i *El Niño de las Monjas*⁶²⁶. Del 1936, *El cura de la Aldea*⁶²⁷. Aquest és un primer intent del cinema espanyol dels trenta per definir gèneres que agradin al seu públic, cosa que es fa difícil davant l'imminent afer bèl·lic i la inundació explícita del cinema comercial nordamericà. Tot i així, i dins d'aquests gèneres, podem començar a entreveure el tipus de personatges i la possibilitat de cabuda de la dona fatal. Exemple d'aquest fet és *Nobleza Baturra*, de Florián Rey, del 1935, on Imperio Argentina, tot i no ser una

⁶²⁰ Argument extret de Comas, Àngel. *Diccionari de llargmetratges. El cinema a Catalunya durant la segona República, la Guerra Civil i el franquisme (1930-1975)*, Valls: Cossetània, 2005, pp. 121-122.

⁶²¹ Benito Perojo, 1935.

⁶²² De Eusebio Fernández Ardavín.

⁶²³ De Jean Grémillon.

⁶²⁴ De Francisco Gargallo.

⁶²⁵ De Florián Rey.

⁶²⁶ Les dues de José Buchs.

⁶²⁷ De José Camacho.

seductora diabòlica, sedueix d'igual manera amb la seva presència, i la mirada dels músics i dels intèrprets masculins del film, en duel perenne per causa d'ella. Balla sota una mirada observadora i plena de desig. Hi ha un enfrontament entre Marco i Sebastián per María del Pilar, també anomenada "la maña". Per aquest fet podríem dir que és una dona fatal tipus B que, víctima de les circumstàncies, es converteix en detonant de la fatalitat del film. D'altra banda, el realitzador León Artola, l'any 1936, dirigeix *Rinconcito Madrileño*, on un noi aficionat a les dones és víctima d'una dona manipuladora que vol robar-li els diners. Al final del film, quan Mario es penedeix públicament dels seus errors, fa palesa l'existència del personatge: "...*acosado por una mala mujer, de la cual me había enamorado...*"⁶²⁸.

⁶²⁸ 1h. 1' 30''-1h. 3' 00'', del film.

G. LA DONA FATAL EN EL CINEMA ESPANYOL DELS ANYS QUARANTA

G.1. FUNCIONS IDEOLÒGIQUES

Com hem anat veient, els poders públics d'abans de la Guerra Civil no van definir una política cinematogràfica exhaustiva i seriosa, així que el nou règim va aprofitar per instaurar-ne una de molt clara. Tal i com apunta Monterde: "...*siempre al servicio del sistema de intereses que estructuraba al nuevo régimen, sometiendo las actividades cinematográficas sobretudo a dos formas de control: la represión y la protección*"⁶²⁹. Per a tal missió, es va crear un complex entramat d'organismes estatals, que es van anar modificant al mateix temps que ho va anar fent la política general: enmig de la Guerra, l'any 1937, es va crear la *Delegación de Prensa y Propaganda*, i dins d'aquesta va néixer el *Departamento Nacional de Cinematografía*, l'any 1938. D'altra banda, va aparèixer la *Subcomisión Reguladora de Cinematografía* l'any 1939, integrada per productors, intel·lectuals i directors. L'any 1941 es van traspasar les competències cinematogràfiques a la *Vicesecretaría de Educación Popular de FETE y de las JONS*, dins de la qual va néixer la *Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro*. L'any 1942 es va crear el *Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE)*, que va substituir la *Subcomisión Reguladora*. Va ser un poder de curta durada, donat que l'any 1945 es van transferir les competències cinematogràfiques a la nova *Subsecretaría de Educación Popular*, corresponent al *Ministerio de Educación Nacional*, que va mostrar de manera clara el predomini dels sectors catòlics sobre els falangistes pel que fa al comandament de la propaganda i el cinema, tot això propiciat per la derrota de les potències de l'Eix el mateix any. D'aquesta manera, podem afirmar que el cinema, entre el 1939 i el 1951, va estar sota la influència de quatre departaments estatals:

⁶²⁹ *Íbid.*, pp.188.

*Gobernación, Comercio e Industria, Secretaría General del Movimiento y Educación Nacional*⁶³⁰.

Pel que fa a la política de control, la primera dècada de la dictadura franquista va oferir tres mecanismes de control clars: la censura, la supervisió (censura) prèvia dels guions cinematogràfics i el NO-DO. La censura va ser el més evident, tot i que el doblatge obligatori va ser determinant. La censura va aparèixer poc després de la declaració de guerra per part del bàndol nacional⁶³¹. Gubern defineix la censura de la manera següent: “...*La censura es, en principio, una restricción de la libertad de información y/o expresión. Desde este punto de vista, el objeto de la censura son los mensajes que circulan entre emisores y receptores de la información...*”, continguda dins del debat que l'autor estableix a propòsit de la censura durant el franquisme⁶³².

Aleshores, es va instaurar la *Junta Superior de Censura Cinematográfica* l'any 1938, amb seu a Salamanca i amb la “...*fiscalización moral del cine en su aspecto político, religioso, pedagógico y castrense*” como objetivo⁶³³. A més a més, també va existir la censura prèvia dels guions cinematogràfics. Primer, per part del *Servicio Nacional de Propaganda*, i, més tard, amb motiu de la creació del *Departamento de Cinematografía* en el si de la *Dirección General de Propaganda*, es van acabar de definir les atribucions de la *Junta Superior y la Comisión de Censura Cinematográfica*, que va ser la que s'encarregava de les tasques quotidianes: la supervisió dels guions dels films nacionals per rodar, la concessió de permisos de rodatge, les llicències d'exhibició

⁶³⁰ Monterde hi afegeix els *Sindicatos verticales*, *Ibid.*, pp.189.

⁶³¹ Un article de la revista *Primer Plano* explica de manera molt evident la censura cinematogràfica exercida a nivell moral l'any 1940. En un passatge de l'article, es diu: “...*La heroína deberá ser favorecida por un azar de la fortuna, para que María se crea que tiene todavía toda la vida por delante...*”. “El film perfecto”, *Primer Plano* n° 6, 24 Noviembre, 1940.

⁶³² Gubern, R. *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona: Península (Historia/Ciencia/sociedad 166), 1981, pp. 8.

⁶³³ Segons cita de Monterde, *Ibid.*

de films espanyols i estrangers que es projectessin en territori nacional, i la qualificació dels films en relació a les diverses edats del públic. No obstant això, les bases del seu funcionament no estaven escrites en cap document, cosa que feia que la tasca dels guionistes i directors fos difícil a l'hora d'oferir continguts que no fossin després malmesos per un censor⁶³⁴.

El tercer mecanisme de control va ser la creació del noticiari NO-DO. Seguint el model italià LUCE⁶³⁵, a partir de l'any 1943 es va prohibir editar al país cap noticiari cinematogràfic ni documental d'aquest tipus que no fos el NO-DO⁶³⁶. A més a més, cap operador cinematogràfic que no pertanyés a NO-DO podia obtenir reportatges i, per culminar aquest monopoli informatiu, es va dictar el següent: “...se proyectará, con carácter obligatorio, en todos los locales cinematográficos de España y sus posesiones durante las sesiones de los mismos”⁶³⁷.

La filosofia d'aquesta censura i els mecanismes es configuraven de manera diferent per al cinema produït a Espanya, una discriminació que Gubern explica així: “...las fases y mecanismos de tal aparato censor se configuraban como diversos para el cine producido en España y para el cine producido en el extranjero, discriminación censora desfavorable para el cine español e inherente a la propia normativa legal (lo que constituiría un tema permanente de queja en los medios profesionales)...”, fet que va perjudicar en gran mesura la producció nacional. L'autor ens parla de 6 mecanismes

⁶³⁴ No va ser fins l'any 1962 que es varen fer públiques les bases del seu funcionament. Monterde, *Íbid.*, pp.191.

⁶³⁵ Segons argumenta Ávila, “...Mussolini había aprobado la Ley de Defensa del Idioma, lo que sirvió al franquismo para inspirarse en la adaptación de disposiciones legales que le permitieran, no sólo consolidar el castellano en España sino, además, controlar sus contenidos”. Ávila, Alejandro, *La censura del doblaje cinematográfico en España*, Barcelona: CIMS, 1997, pp. 56-57.

⁶³⁶ D'acord amb l'article 1º de la “Disposición de la Vicesecretaría de Educación Popular de F.E.T. y de las J.O.N.S.”. Tranche, Rafael R.; Sánchez-Biosca, Vicente. *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española (serie mayor), 2000, a l'apartat “Selección de textos legales”, pp.594.

⁶³⁷ D'acord amb l'article 4º, *Íbid.*.

identificables de l'aparell censor: "...1. *Censura previa del gui3n*; 2. *Censura posterior de la pel3cula concluida*; 3. *Censura idiom3tica en las nacionalidades del Estado (obligatoriedad del castellano)*; 4. *Censura ejercida por la selectividad de la protecci3n econ3mica estatal*; 5. *Prohibici3n de la producci3n, distribuci3n y exhibici3n de noticiarios (monopolio del NO-DO)*; 6. *Censura del material publicitario de las pel3culas...*" , mentre que la censura exercida sobre el cinema estranger importat a Espanya nom3s contenia els punts que resumeix Gubern: "...1. *Prohibici3n de las versiones originales (obligatoriedad del doblaje)*; 2. *Censura de cada pel3cula*; 3. *Prohibici3n de distribuir y exhibir noticiarios extranjeros*; 4. *Censura del material publicitario de las pel3culas*"⁶³⁸.

A m3s a m3s de tots aquest tipus de censura, es va establir un criteri de censura moral per al cinema. La revista *Primer Plano*, l'any 1946, va reproduir-ne un resum de dues planes, a partir d'una confer3ncia de Francisco Ortiz Mu3noz. Pel que fa als criteris i normes de censura moral, llegim: "...*Al cine pueden llevarse los problemas humanos duros y crudos, las infidelidades, los dramas y tragedias de la vida,...siempre que se den estas tres condiciones: que la intenci3n sea recta, noble y digna; que el desarrollo de la an3cdota y su realizaci3n pl3stica sean decorosos y pulcros, sin pornograf3a ni concesiones al instinto lascivo, y que el desenlace sea ejemplar o aleccionador.*"⁶³⁹

Tamb3 es va incentivar la producci3 espanyola de manera enganyosa. Tal i com explica Monterde: "...*cu3ntas m3s producciones se realizasen, mayor n3mero de films extranjeros se importaban, de forma que disminu3an las posibilidades del propio cine espa3ol en su mercado natural y se propulsaba la actitud especulativa por encima de la*

⁶³⁸ Gubern, R. *Op. Cit.*, 1981, pp. 81.

⁶³⁹ "Apostillas a una interesante conferencia. Criterios y normas morales de censura cinematogr3fica por Francisco Narbona", *Primer Plano* n3 298, 30 de juny, 1946.

profesionalidad en la producción, convirtiendo al productor en un mero intermediario”⁶⁴⁰.

L’entramat proteccionista va ampliar-se en l’àmbit de l’exhibició, establint una quota de pantalla, que va anar variant des de l’any 1941 – una setmana de cinema espanyol per cada sis setmanes de cinema estranger-, a l’any 1944, en què el nombre de setmanes de cinema estranger va ser reduït a cinc: “...*Pero además se tomaba la aberrante postura de que cualquier film español que superase la semana inicial de exhibición no se viese recompensado con la acumulación de los días excedentes a favor de una posterior película extranjera, de tal manera que lo que en un principio suponía un apoyo al cine español se convertía en su limitación...*”⁶⁴¹. Per acabar, es va concedir una altra via de gratificació consistent en premis, els més rellevants els concedits pel *Sindicato Nacional del Espectáculo*, sota l’epígraf “Premios Nacionales de Cinematografía”. A partir del 1945, també van aparèixer uns premis de caràcter artístic emulant els Oscars de Hollywood, amb l’entrega d’un diploma i un objecte artístic.

Totes les mesures fins ara exposades incidien en el producte acabat i preniën com a punt de partida les pel·lícules nacionals acabades. El recolzament necessari per tal que aquests films poguessin dur-se a terme va ser l’instrument creat per a tal finalitat, l’anomenat *crédito sindical*. Els requisits eren l’entrega del guió, el pressupost del film, el pla de finançament i el planter artístic i tècnic. Llavors, s’efectuava un crèdit de fins al 40 per cent del pressupost, que es retornava mensualment a partir de l’explotació del film. Porter Moix⁶⁴² parla d’uns temps difícils i de desaprofitement industrial: “...*resulta particularment trist i angoixant que no s’hagués pogut aprofitar, per*

⁶⁴⁰ Monterde, J.E. *Op.Cit.*, 1995, pp. 197-198, on l’autor fa referència de manera detallada a la fórmula de concessió de llicències.

⁶⁴¹ Monterde, *Íbid.*, pp. 200.

⁶⁴² Porter Moix, Miquel. *Història del cinema a Catalunya*, Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1992, pp. 223.

circumstàncies polítiques i culturals, la relativa llibertat del períodes 1931-1939...la dècada (de 1941-1950) resulta més normal, no pas perquè fes alguna cosa realment notable, sinó precisament perquè tenim l'excusa que només es va fer allò que es podia".

Per acabar, Domènech Font ens parla sobre el tipus de cinema d'aquesta etapa, com els anys de l'autarquia: "*...la autarquía -y el intervencionismo estatal que la legitima- marcan la pauta de una política de desarrollo del capital financiero mediante la concentración del sector bancario convertido en la principal fuente financiadora del proceso de industrialización gracias al sistema de créditos y avales y ante la dificultad para la entrada de capitales extranjeros.*"⁶⁴³

G.2. LA INDÚSTRIA CINEMATOGRÀFICA

Tots els fets esmentats fins ara van revertir en una clara pobresa industrial, tal i com explica Monterde: "*...cerca de medio millar de films fueron producidos por unas ciento cincuenta y cinco empresas, lo cual revela que el minifundismo fue una de las más deficientes características de ese momento, aunque de hecho extensible a toda la historia del cine español*"⁶⁴⁴. A més a més, l'autor, a partir de la data clau de 1939, estableix tres grups delimitats dels cineastes de relleu artístic o professional: els veterans procedents del cinema mut, els membres de la generació nascuda amb la República, i la d'aquells que van debutar en acabar la Guerra Civil. Del primer grup, en destaquem Benito Perojo i Florián Rey. Del segon grup, José Buchs, Fernando Delgado, Francisco Elías, José Gaspar, Eusebio Fernández Ardavín, José Luis Sáenz de Heredia,

⁶⁴³ Font, Domenech. *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Barcelona: Avance, 1976, pp. 75.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, pp. 204.

Edgar Neville, Luis Marquina, Eduardo García Maroto, Ignacio F. Iquino, Luis Buñuel i Carlos Velo. Aquests dos darrers es van decantar clarament per un cinema comercial⁶⁴⁵. Del tercer grup, amb l'absència de Luis Buñuel i Carlos Velo, trobem una promoció que s'incorpora a la direcció durant els primers anys de la posguerra: Rafael Gil⁶⁴⁶, Antonio del Amo⁶⁴⁷, Antonio Román, Carlos Serrano de Osma⁶⁴⁸, Juan de Orduña i Luis Lucía.

José Luis Guarner, en un article a la revista *Fotogramas*, fa referència a les prioritats dels realitzadors de l'època: “...Durante esta época, en su legítimo deseo de ser morales, lo único que nuestros cineastas consiguieron fue ser moralizantes: cuanto más se empeñaban en ser ejemplares, más se alejaban de la realidad, de la vida, es decir, del amor”.⁶⁴⁹

Pel que fa referència a la producció espanyola, entre 1939 i 1950 conté, segons dades oficials⁶⁵⁰, 442 títols. No obstant això, destaca el nivell productiu d'algunes productores com ara Cifesa, amb 41 films; Suevia Films, amb 38; Emisora Films, amb 25; Faro i Pecsá, amb 9; Manuel del Castillo, Penninsular Films, Sagitario Films i Ufisa, amb set, d'entre les més rellevants. Tal i com afirma l'autor, excepte el cas de Cifesa, Suevia i Emisora per a la producció va resultar complicat establir plans de producció,

⁶⁴⁵ Explica Monterde que de vegades fins i tot oportunista: “...Iquino batió todos los récords al dirigir 27 películas entre 1939 i 1949, siendo el más significado representante de la producción barcelonesa, mientras que la obra de Maroto nunca respondió a las expectativas de sus primeros films, alternándose sus realizaciones con diversos trabajos documentales y de postproducción en España y Portugal...la obra de Iquino recorre, siempre con oportunismo, prácticamente casi todos los géneros vigentes en el cine español del periodo...”, *Íbid.*, pp.218.

⁶⁴⁶ Castro de Paz, José Luis (ed). *Rafael Gil y CIFESA (1940-1947)*, Valencia: Generalitat Valenciana / IVAC, 2006.

⁶⁴⁷ Abajo de Pablos, Juan Julio de. *Mis charlas con Antonio del Amo*, Valladolid: Fancy, 1996.

⁶⁴⁸ Aranzubía Cob, Asier. *Carlos Serrano de Osma, historia de una obsesión*, Madrid: Filmoteca Española, 2007.

⁶⁴⁹ “Amor y erotismo en el cine español”, *Fotogramas* n° 1019, 26 d'abril, 1968.

⁶⁵⁰ VV.AA. *Op. Cit.*, pp.204.

constituir infraestructures empresarials i organitzar acords de distribució. I pel que fa al finançament, en paraules de l'autor: *“la financiación del cine español dependió mucho más –como alguien dijo- de la cosecha de la naranja o de las aspiraciones de alguna vicetiple amante de cualquier ricachón estraperlista que no de la banca pública o privada.”*⁶⁵¹

Durant la dècada dels quaranta, Cifesa, al contrari que la majoria, va tenir el seu màxim esplendor. Havia estat creada per Casanova als anys trenta, i es va dedicar a la producció i la distribució, éssent les seves produccions de clar color franquista⁶⁵². L'objectiu de Cifesa va ser el de constituir un gran estudi del tipus hollywoodenc, fomentant la contractació a llarg termini d'artistes i tècnics, realitzant films que s'adcrivessin a gèneres ben delimitats, i buscant un estil que els permetés destacar-se de la resta de la producció nacional i els donés la possibilitat d'endinsar-se en el mercat hispanoamericà. No obstant això, Suevia Films, de la mà de Cesáreo González, va consolidar-se com la competència sobre el predomini de Cifesa a partir de meitats de la dècada. Dirigida per Cesáreo Gonzalez, Suevia Films s'erigeix com la productora i distribuïdora més rellevant a partir de la segona meitat de la dècada. Va començar per Nova York, on va obrir una seu de distribució, però el seu gran objectiu era l'Amèrica Llatina. En paraules de Castro de Paz i Cerdán: *“...la gran operación empresarial que Suevia Films Distribuciones Cinematográficas preparaba está sin duda en América latina –esas” veinte naciones de habla española” cuya necesidad de conquista cinematográfica González repetía una y otra vez*⁶⁵³. D'aquesta manera, el productor i distribuïdor va establir relacions comercials amb els Estats Units, Mèxic i l'Argentina.

⁶⁵¹ *Íbid*

⁶⁵² Vegeu el treball de Fanés, un monogràfic sobre la productora: Fanés, Fèlix. *El cas Cifesa: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, València: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

⁶⁵³ Castro de Paz, Jose Luis; Cerdán, Josexo (coords.). *Suevia Films-Cesáreo Gonzáles: treinta años de cine español*. A Coruña: Xunta de Galicia y Filmoteca Española, 2005, pp.70.

Per la seva banda, la productora barcelonina Emisora Films es va constituir l'any 1943 i va ser dirigida per Ignacio F. Iquino fins el 1949, quan va muntar la seva pròpia empresa. Les produccions d'Emisora van ser controlades a nivell d'inversions i objectius, tot i que van aconseguir dinamitzar els estudis barcelonins⁶⁵⁴. No obstant, cal remarcar que parlem d'uns nivells de producció força modestos, amb Cifesa produint entre vuit i deu produccions anuals, - a partir de l'any 1944 no va passar de les 4; Suevia Films amb una quota màxima de sis títols i Emisora Films amb una mitjana d'entre dos i tres films per any.

D'altra banda, les condicions d'aïllament del país van frustrar la possibilitat de coproduccions. No va ser fins el 1950 que va començar a notar-se una certa normalització, que aniria augmentant durant la dècada dels cinquanta. Únicament es van notar algunes coproduccions amb Itàlia i Portugal. Encara que inhàbil amb l'exterior, la indústria va mantenir una forta dependència exterior per a la seva existència pel que fa a la provisió de la matèria primera, el cel.luloide, i l'equipament tècnic inherent a la producció. Totes aquestes dificultats industrials van veure's paleses en la crisi de mitjans de la dècada. La premsa especialitzada de l'època se'n fa ressò, alhora que és a partir de l'any 1944 que es nota un brusc descens de les produccions en comparació amb les quotes dels anys tot just anteriors, el 42 i el 43. Algun article deixa entreveure la crisi emergent del cinema espanyol, tot i l'afany de tapar-la amb articles exhaltadors. En un editorial de la revista *Primer Plano*, es pot llegir: "...*Ha nacido el espectador de cine español con sexto sentido, que es el sentido de comprensión para nuestras propias cosas. Sobre todo, en contraste con las foráneas*"⁶⁵⁵. A més a més, i en un to menys triomfalista, Sáenz Guerrero entrevista Sidney Horen, supervisor de la 20th Century Fox

⁶⁵⁴ Entre 1939 i 1949 es van rodar 152 pel·lícules a Barcelona -245 a Madrid- tot i patir un descens considerable com a segon focus de producció nacional a partir de 1943. *Íbid*

⁶⁵⁵ *Resumen crítico de 1947*. "Primer Plano", nº 377, 4 Abril 1948.

a Espanya, Portugal i el Nord d'Àfrica, l'any 1947. En l'entrevista, comenten l'estat del cinema espanyol i els gustos del públic: “...*Sidney Horen se anticipa a nuestra intención para hablarnos de la producción española, interrogándose a sí mismo – y a nosotros- sobre las causas que condicionan el disfavor de parte de los españoles hacia sus realizaciones cinematográficas...unos me han dicho qe hubo una racha de películas deficientes, y que eso puede haber influido en el ánimo del público...*”⁶⁵⁶.

No obstant la crisi del sector, les mesures que es van prendre van ser força lleus: es va alterar la proporció de llicències de doblatge per a cada film espanyol produït, es van prohibir els programes dobles per així solventar la capacitat de les pel·lícules i arribar a cobrir les necessitats de distribució, entre d'altres.

G.3. GÈNERES I ARGUMENTS

El cinema espanyol de la dècada dels quaranta es va estructurar industrialment en gèneres acceptats i adaptats a la mentalitat espanyola i a les necessitats del règim. Àngel Comas és de l'opinió que és difícil establir-ne una classificació rigorosa, donat que les delimitacions són poc clares i solen barrejar-se. L'autor ens ofereix una classificació basada en gèneres i tendències dins de cadascun dels gèneres⁶⁵⁷.

Tal i com afirma Monterde, dins d'una situació cinematogràfica com la dels anys quaranta a Espanya, per tal d'exposar uns models genèricotemàtics, hem de focalitzar-nos en el cinema des de la figura de l'autor cap als aspectes més generals, com puguin ser les tendències temàtiques, els gèneres i fins i tot l'*star-system*. D'entrada, ens trobem amb una sèrie de gèneres coincidents amb els que es produïen a nivell internacional, però també en trobem d'altres de caire exclusivament autòcton. A més a

⁶⁵⁶ Sáenz Guerrero. *Si lo dice, lo publico*. “Fotogramas”, nº 8, 1 Marzo 1947.

⁶⁵⁷ Com a gèneres: històrico-político-militar, d'època, costumista i comèdia. Comas, A. *El star system del cine español de posguerra (1939-1945)*, Madrid: T&B EDITORES, 2004, pp. 62-63.

més, també ens trobem amb certes tendències temàtiques a partir d'alguns gèneres, com és el cas del cinema històric, el literari o el religiós, molt més rellevants a nivell de producció que d'altres gèneres que funcionaven molt bé a nivell internacional⁶⁵⁸. Tot i no existir una voluntat explícita d'exclusió genèrica, sí que hi va haver la voluntat d'orientar la producció cap a la comèdia, fruit de la necessitat escapista, molt extesa durant la primera meitat de la dècada. Tot i això, l'actitud recurrent cap als gèneres clàssics va ser, en paraules de Monterde, "...un obvio seguidismo industrial carente de cualquier reflexión sobre su instauración en el marco de una cinematografía como la española, resultando con ello extraños híbridos derivados del intento de españolizar esos géneros"⁶⁵⁹. D'altra banda, Pérez Rubio, en el seu estudi sobre el melodrama cinematogràfic, explica que, per tal d'utilitzar els gèneres com a eines d'anàlisi, seria bo "...acudir a la noción de "efecto de corpus" de la que hablan algunos autores...y por tanto, en la relación que establece un texto (como individuo integrante de una colectividad: un filme en el conjunto de los filmes) con su espectador y con su consideración de verosímil narrativo."⁶⁶⁰

Pel que fa referència al gènere còmic – especialment les comèdies edulcorades-, i la novel·la rosa de la postguerra civil, van conèixer un inesperat esplendor. Tal i com reflecteix Quesada: "...La novela rosa se mantendrá vigente, de la misma manera que seguirán llegando a las pantallas de cine esas comedias edulcoradas, felicitarias, sentimentaloides, de banal patetismo o de plebeyo humor...el "boom" rosa de los años cuarenta (es debido) al seguir el cine la moda del momento y los gustos de un público deseoso de escapar de la mediocridad de la vida de entonces, dominada por el

⁶⁵⁸ Monterde anomena l'època "*paleofranquismo cinematográfico*". *Op.cit.*, pp.230.

⁶⁵⁹ *Íbid.*

⁶⁶⁰ Pérez Rubio, Pablo. *El cine melodramático*, Barcelona: Paidós (Sesión Continua, 17), 2004, pp. 33.

racionamiento de los artículos de primera necesidad, el mercado negro, la pobreza generalizada de las clases media y baja, la cerrazón ideológica, etc.”⁶⁶¹

Castro de Paz argumenta que el gènere de la comèdia dels primers anys quaranta triomfa degut a la seva aposta per la tradicional comèdia americana: “... *la comedia de los primeros años cuarenta triunfa porque juega a la baza de la tradición de la comedia americana insuflándole un cierto tipismo castizo de los registros interpretativos u otras formas de espectáculo popular de honda raigambre hispana*”⁶⁶². L'autor segueix argumentant que si el cinema clàssic nordamericà es caracteriza pel seu model narratiu i deixa en segon terme la tasca tècnica i, a més a més, té com a eix central l'espectador, en el cas espanyol “...*dicha primacía de la historia viene a chocar frontalmente, no pocas veces, con una muy peculiar estilización de nuestras formas interpretativas más características, produciendo jugosas rugosidades y productivos cruces incluso en aquellas comedias que, casi siempre al amparo de una CIFESA en fase de máximo esplendor y organizada al modo norteamericano, se quieren directamente vinculadas al modelo sofisticado hollywoodiense*”⁶⁶³. L'autor és de l'opinió que molts d'aquests films còmics dels anys quaranta tenen un transfons molt més dramàtic del que inicialment plantegen argumentalment, derivat del trauma bèl·lic recent i de la situació política imperant. D'altres autors, com ara Monterde, plantegen la comèdia dels anys quaranta com a “escapisme” per a una societat trencada i desorientada. L'estudiós afirma que difícilment es pot plantejar una comèdia “a l'espanyola”. L'autor ens parla de diferents tipus de comèdia: la comèdia de l'estil de “telèfons blancs”, que se centra en l'ascens

⁶⁶¹ Quesada, L. *La novela española y el cine*, Madrid: Ediciones JC, 1986, pp. 298.

⁶⁶² Castro de Paz, J.L. *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Bcelona: Paidós, 2002 (Sesión contínua, 02), pp. 86.

⁶⁶³ *Íbid.*

social i l'equívoc de personalitat⁶⁶⁴; el traspass d'alguns models escènics com l'absurd de Jardiel Poncela⁶⁶⁵; el *sainete* en les seves vessants andalusa i madrilenya; la novel·la humorística de Wenceslao Fernández Florez⁶⁶⁶; alguns vehicles localistes per procurar l'èxit d'intèrprets específics⁶⁶⁷, i exemples de la "comèdia rosa"⁶⁶⁸. També varen existir algunes comèdies juvenils, com és el cas de *Botón de ancla*, *Alas de juventud* i *Facultad de letras*⁶⁶⁹, que van anticipar unes formes postneorealistes que van obrir al llarg de la dècada dels cinquanta una veritable comèdia espanyola.

Ortiz ens parla d'alta comèdia, comèdia sentimental, d'embolic, d'humor absurd, comèdies de l'estil de Frank Capra i Howard Hawks, screwball comedies i comèdies musicals. L'autora afirma que el gènere entès d'aquesta manera deixa d'existir l'any 1947, quan ja és difícil trobar comèdies d'aquest tipus. Aquesta abundància de comèdia sofisticada i urbana s'allunya del tòpic espanyol que s'exalta a principis del franquisme: en la producció es troben de manera escassa vestits de farbalans, nens prodigi, bandolers i cançó espanyola. A més a més, Aurea Ortiz és de l'opinió que la imatge de la dona "...parece trasplantada de un decorado de Hollywood que no de la España católica y represiva de los años cuarenta...Mujeres, eso sí, ricas y ociosas, pero independientes,

⁶⁶⁴ Produccions com ara *Viaje sin destino*, Rafael Gil, 1942; *Un marido a precio fijo*, 1942, Gonzalo Pardo Delgrás; *Deliciosamente tontos*, 1943, Juan de Orduña; *Ella, él y sus millones*, 1944, Juan de Orduña. Referències extretes de Hueso, A.L. *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*, Madrid: Cátedra, 1998, pp. 409-410; pp. 253; pp. 118-119; pp. 142.

⁶⁶⁵ Produccions com ara *Los ladrones somos gente honrada*, Ignacio F. Iquino, 1942; *Eloísa está debajo de un almendro*, Rafael Gil, 1943; *Los habitantes de la casa deshabitada*, Gonzalo Pardo Delgrás, 1946. *Op. Cit.*, pp. 226; pp.141; pp. 189-190.

⁶⁶⁶ Adaptada al cinema, entre d'altres, per Rafael Gil a *El hombre que se quiso matar*, 1941 i *Huella de luz* l'any 1942; per Antonio Roman a *Intriga*, 1942; per José Luis Sáenz de Heredia a *El destino se disculpa* l'any 1945. *Op. Cit.*, pp. 202-203; pp. 207-208; pp. 218-219; pp.121-122.

⁶⁶⁷ Monterde fa referència a Miguel Ligeró a *Pepe Conde*, de José Lopez Rubio, l'any 1941, i a *El crimen de Pepe Conde*, de José Lopez Rubio, 1946. *Op. Cit.*, pp.231.

⁶⁶⁸ Monterde fa referència a *Cristina Guzmán* i a *Altar Mayor*, les dues de Gonzalo Pardo Delgrás, 1943. *Íbid.*

⁶⁶⁹ Ramón Torrado, 1947; Antonio del Amo, 1949; Pío Ballesteros, 1949. Hueso, A.L. *op. Cit.*, pp. 61, pp. 29 i pp.163 respectivament.

desenvueltas y rebeldes, que eligen su destino y deciden sobre sus vidas. Fuman, beben, conducen coches y viajan solas...no parecen ir a misa, pero sí a los cabarets y salas de fiestas.”⁶⁷⁰ Evidentment, molt lluny de la dona que proposava el franquisme, en paraules d’Ortiz: “...*muy lejos del modelo de la mujer que el franquismo proponía: católica, sufrida esposa y madre, ama de casa, mansa y complaciente, descanso del guerrero; muy lejos de las sumisas hermana y novia de José Churruga, el héroe de Raza*”⁶⁷¹. Però l’autora, d’altra banda, apunta a la presència constant de personatges que s’aprofiten dels més dèbils, al tema del doble, la suplantació de la personalitat, les vides frustrades o equivocades, els secrets mai revelats, que relaciona amb la misèria i l’angoixa que vivia la societat espanyola, on la mentida és fonamental per ensortir-se’n en un món on l’estraperlo, les influències i l’endoll eren la realitat quotidiana. D’aquesta manera, podem parlar de temes o motius que constitueixen algunes de les bases del gènere de la comèdia: la suplantació de la personalitat, els embolics sentimentals, la mentida i l’engany, l’excentricitat, un univers luxós on tothom es manté ociós i feliç. Així doncs, l’abundància del gènere als anys quaranta és fàcilment justificable si tenim en compte que es va tractar d’un gènere escapista, per a un públic que vivia sota un règim molt estricte, i amb una pobresa moral i material notable, i que va utilitzar el cinema per evadir-se de la crua realitat imperant.

Al mateix temps, podem entreveure un terreny –cinematogràficament parlant– adequat per a l’aparició del personatge de la dona fatal. Parlem de títols com ara *La boda de Quinita Flores*⁶⁷², *Campeones*⁶⁷³, *La conquista difícil*⁶⁷⁴, *Cristina Guzmán*⁶⁷⁵ o *Pepe Conde*⁶⁷⁶, entre d’altres.

⁶⁷⁰ Fernández Colorado, Luis; Couto Cantero, Pilar (Coords.). *La herida de las sombras. El cine español en los años cuarenta*, Madrid: AEHC, 2001, en un estudi d’Àurea Ortiz, titulat “La comedia española de los años cuarenta: Una producción diferenciada”, pp.121-122.

⁶⁷¹ *Íbid.*

⁶⁷² Gonzalo Pardo Delgrás, 1943. Ref. extreta de Hueso, A.L. *Op. Cit.*, pp. 58.

Pel que fa al melodrama, Monterde el presenta sota unes línies d'influència diverses: *la psicològica, la caligràfica i el drama rural*. A la línia psicològica, hi van tenir cabuda personatges femenins com la dona fatal. En el context dels anys quaranta, el melodrama també era anomenat *pel·lícules d'angoixa psicològica*. En paraules d'Antonio Valencia: “...*las películas de angustia psicológica se hacen a base de un loco, alguna manía criminosa, de pariencia externa absolutamente normal. Luego se le pone en medio del ambiente más apacible posible, y el juego está en que su locura vaya siendo revelada al público, sucesivamente, un punto antes que a los personajes de la película, hasta que se produce el clímax final. Un personaje, el máximo angustiado, tiene que ir por delante de los demás, aunque a la zaga del público, en el descubrimiento paulatino. Del choque de esta situación, absolutamente melodramática, con el medio ambiente placidísimo,... se consigue todo*”⁶⁷⁷. D'altra banda, Pérez Rubio explica l'objectiu del relat melodramàtic d'aquesta manera: “...*El melodrama dilatará al máximo la obtención del objeto de deseo...y ésta será más bien una merecida recompensa por ese sacrificio o por la superación de un camino de pruebas: el personaje debe ser acreedor moral de ese premio, sobre todo por la renuncia consciente al cumplimiento de su deseo, aunque no haya sido responsable de su caída.*”

678

⁶⁷³ Ramón Torrado, 1942. *Íbid.*

⁶⁷⁴ Pedro Puche, 1941. *Íbid.*

⁶⁷⁵ Gonzalo Pardo Delgrás, 1943. *Íbid.*

⁶⁷⁶ José López Rubio, 1941. *Íbid.*

⁶⁷⁷ En l'article de Valencia se citen majoritàriament films que contenen dona fatal, com ara *Sospecha, Rebeca, La loba*, entre d'altres.” “Melodrama, mucho melodrama” por Antonio Valencia”, *Primer Plano* n° 240, 20 maig, 1945.

⁶⁷⁸ Pérez Rubio, P. *Op. Cit.*, pp.68.

Per la seva part, la línia dramàtica rural, considerada més racialment hispana, va ser present al llarg de la dècada, amb títols com ara *Un alto en el camino*⁶⁷⁹, amb Lola Flores al capdavant, que és una producció de principis dels quaranta. Només a finals de la dècada van aparèixer les primeres traces de drama i melodrama urbà. En aquesta línia, van ser vàlids títols més cosmopolites, entre ells *Mare Nostrum*⁶⁸⁰ i *La corona negra*⁶⁸¹, amb María Félix al capdavant; *Pequeñeces*⁶⁸², amb Lina Yegros, un melodrama més autòcton; o *La fe*⁶⁸³, amb Amparo Rivelles, melodrama de caire religiós⁶⁸⁴.

Pel que fa a la resta de gèneres de la dècada, podem anomenar el cinema

d' aventures colonials, potenciat per un règim molt aficionat al *Beau geste* i, el cicle de cinema religiós, que s'inicia quasi al mateix temps⁶⁸⁵, i on es recalca l'heroisme missioner, amb títols Com *Afán Evu*, que succeeix a Guinea; *Misión blanca*, que també succeeix a Guinea i que té un argument en base al Padre Mauricio, que és enviat allà en una missió espanyola, i al padre Javier –la tasca del qual s'explica en forma de flashback-; *La manigua sin Dios*, on una expedició de jesuïtes i colons arriba a Chiquitos, en plena selva del Paraguai; i *La mies es mucha*, on el padre Santiago

⁶⁷⁹ Julián Torremocha, 1941. Hueso, A.L. *Op. Cit.*, pp.38.

⁶⁸⁰ Rafael Gil, 1948. Hueso, A.L. *Op. Cit.*, pp. 249.

⁶⁸¹ Luis Saslavski, 1950. Pérez Perucha, J. *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española (serie mayor), 1997, pp. 282.

⁶⁸² Juan de Orduña, 1950. Hueso, A.L. *Op. Cit.*, pp. 311.

⁶⁸³ Rafael Gil, 1947. Hueso, A.L. *op. Cit.*, pp. 167.

⁶⁸⁴ Paralel·lament al cicle de cinema religiós, que va ser d'escassa quantitat al llarg dels anys quaranta, es van efectuar algunes produccions que, sense ser religioses, s'acostaven a la temàtica. Parlem de *dramas de problemàtica religiosa* com ara *La fe*, una producció que va ser considerada de les més conflictives de l'època i de la qual en parlarem a fons en l'apartat d'anàlisi de la nostra tesi.

⁶⁸⁵ D'aquesta manera van filmar-se pel·lícules com *Harka*, Carlos Arévalo, 1941; *Legión de héroes*, Juan Fortuny, 1941; *¡A mi la legión!*, Juan de Orduña, 1942; *Bambú*, i *Los últimos de Filipinas*, de Raúl Alonso, l'any 1945; i *Alhucemas*, de López Rubio, l'any 1947, entre d'altres. Ref. extreptes de Hueso, *op.cit.*, pp.191, pp.228, pp.18, pp.54, pp.402 i pp.33.

Hernández és destinat a Kattinga, un poblat hindú, amb la missió d'ajudar el padre Daniel en la seva missió evangelitzadora. En aquest tipus d'arguments, el personatge de la dona fatal no hi té cabuda, ja que estem parlant de narracions cinematogràfiques on s'emfasitza el fet religiós, la supremacia de l'imperi espanyol i, en tot cas, la intencionalitat franquista.

A mig camí entre el cinema bèl·lic i el cinema de propaganda política o de reconstrucció històrica, tal i com diu Monterde, trobem el *cine de cruzada*. Parlem de films com ara *Balarrasa*, de José Antonio Nieves Conde, de l'any 1950⁶⁸⁶, on un missioner recorda la seva vida a l'exèrcit i com va passar de ser un frívol a ordenar-se sacerdot. En aquest cas, i mostrant la frivolitat denunciada en el film, trobem un personatge femení, Lina, que s'acosta al que podria ser una dona fatal. En aquest cas, és dona fatal perquè el film ens mostra com fuig amb el seu amant, mancada dels valors tradicionals que propugna el règim. Tot i això, degut que no és l'objectiu principal del film, no és un personatge desenvolupat al llarg de la narració. Un altre film semblant és *Escuadrilla*, d'Antonio Román, de l'any 1941⁶⁸⁷. En el film, dos combatents en ple alçament nacional s'enamoren de la mateixa noia, espanyola que ha estudiat a l'estranger i reàcia a les idees del nou règim. Poc a poc s'anirà convenent de la magnificència franquista i es convertirà en una gran defensora del nou règim. A *El crucero baleares*, d'Enrique del Campo, del 1941⁶⁸⁸, es relaten els dies anteriors al 18 de juliol del 36 i les contingències bèl·liques durant els primers temps de Guerra Civil. Els personatges femenins, en el film, són un pretext per refrescar la trama, purament bèl·lica i d'ensalçament nacional. El film acaba amb la tripulació del vaixell cantant el

⁶⁸⁶ Hueso, A.L. *op.cit.*, pp.53.

⁶⁸⁷ Hueso, A.L. *op.cit.*, pp. 155.

⁶⁸⁸ Hueso, A.L. *op.cit.*, pp. 425, no exhibida comercialment.

Cara al Sol. En el cas d'*El santuario no se rinde*, d'Arturo Ruiz Castillo, de l'any 1949⁶⁸⁹, es relaten les aventures del capità Cortés i els fets ocorreguts al Santuari de la Virgen de la Cabeza, a Jaén, tot just esclatada la Guerra Civil. A *Vida en sombras*, de Llorenç Llobet Gracia, de l'any 1948⁶⁹⁰, un drama bèl·lic, un jove, aficionat al cinema des de ben petit, es casa just abans de l'inici de la guerra. El mateix 18 de juliol, surt amb la càmera a filmar els aldarulls i, en tornar a casa, troba la seva esposa morta. S'inscriu com a operador d'aviació i, a poc a poc, supera el trauma de la mort de la seva esposa.

Curiosament, Monterde fa referència a l'existència d'un cicle de cinema històric: “...no se podrían entender las características de ese cine histórico sin abordar la propia concepción de la historia adoptada por el franquismo y que en sí misma acabó por constituir un cierto modelo fílmico.”⁶⁹¹ En resum, el cicle de cinema històric de l'època té unes característiques específiques, que podem dividir en cinc blocs de producció. El primer bloc fa referència al cicle de dones il·lustres i heroïnes: reines, mares, santes, entre d'altres, que fan referència immediata a la “mare” pàtria i a llur responsabilitat com a defensores de la família i de la llar en perill, sempre per la via de l'abnegació i la renúncia a l'amor, sigui real o sobrenatural⁶⁹². És precisament en dues produccions d'aquesta temàtica que trobem dues dones fatals: *Doña María la Brava*, de Luis Marquina, de l'any 1948; i *Locura de amor*, de Juan de Orduña, del 1948⁶⁹³.

⁶⁸⁹ Hueso, A.L. *op.cit.*, pp. 347.

⁶⁹⁰ Hueso, A. L. *op.cit.*, pp. 412-413.

⁶⁹¹ AA.VV., *op. Cit.*, 1995, pp. 234-235.

⁶⁹² Monterde en fa un recull exemplificador: “...Recordemos títulos como *Eugenia de Montijo* (1944), de López Rubio; *Inés de Castro* (1944, del portugués Leitao de Barros; *Reina Santa* (1946), de Rafael Gil; *Doña María la Brava* (1948), de Luis Marquina; *La princesa de los Ursinos* (1947), de Luis Lucía; *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950) y *La leona de Castilla* (1951, de Juan de Orduña, o *Catalina de Inglaterra* (1951, de Ruiz Castillo.” *Íbid.*

⁶⁹³ De les quals en parlem a fons en l'apartat de l'Anàlisi fílmica ampliada de la nostra Tesi.

El segon bloc fa referència al cicle dels orígens de l'Estat espanyol, a la reconquesta contra els àrabs. Segons argumenta Monterde, la *Reconquista*, entesa com a forma hispànica de croada, va permetre una fàcil assimilació dels propis orígens del franquisme amb la unificació pels Reis Catòlics. Films com *El abanderado*, de Eusebio Fenandez Ardavín, de l'any 1943, que relata la guerra d'independència, en contra dels francesos. En aquest film, la figura femenina comença inicialment com a mig espanyola i espia, però acaba tot sent un malentès i resulta ser de sang purament espanyola i es casa amb el protagonista, que, tiromfant, allibera el poble espanyol dels francesos⁶⁹⁴. A *El tambor del Bruch*, d'Ignacio F. Iquino, de l'any 1948, s'explica al detall la història del timbaler del Bruc, per clarificar els enfrontaments entre francesos i espanyols⁶⁹⁵. *El verdugo*, d'Enrique Gómez Bascuas, de l'any 1947, relata la vida de l'avantpassat de la protagonista, un heroi que va enfrontar-se als francesos. És l'any 1940, i la protagonista, Eugenia, davant de tal heroisme, decideix quedar-se a Espanya mentre les seves amigues marxen a Amèrica⁶⁹⁶. D'altres films rellevants d'aquest segon bloc són, per exemple, *Agustina de Aragón*, de Juan de Orduña, de l'any 1950⁶⁹⁷.

Un tercer cicle és sobre la missió colonitzadora d'Espanya a Amèrica, com a manifestació d'una vocació imperial indestructible des del punt de vista franquista, com és el cas d'*Alba de América*, de Juan de Orduña, de l'any 1951⁶⁹⁸, sobre la missió missionera i colonitzadora d'Espanya a Amèrica des de la perspectiva franquista.

⁶⁹⁴ Hueso, A.L. *op.cit.*, pp.21-22.

⁶⁹⁵ *Íbid.*, pp.375.

⁶⁹⁶ *Íbid.*, pp.406-407.

⁶⁹⁷ *Íbid.*, pp.26-27.

⁶⁹⁸ Heredero, Carlos F. *Las huellas del tiempo.Cine español 1951-1961*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 1993, pp. 391.

Un quart cicle és el de caire literari, que aprofita qualsevol ocasió per atacar les idees lliberals i antitradicionalistes, mitjançant cròniques de costums de base literària, o bé biografies exemplars, de personatges il·lustres. Produccions del tipus *Sarasate*, de José Buchs, de l'any 1941, a partir de la vida del violinista navarrès Pablo Sarasate, on es relata el seu afer amb una cantant italiana, que va renunciar a la seva relació amb el violinista per tal que aquest pogués triomfar professionalment⁶⁹⁹; *Serenata española*, de Juan de Orduña, de l'any 1947, basada en la vida del compositor espanyol Isaac Albéniz i la seva font d'inspiració, la gitana Angustias⁷⁰⁰; *Espronceda*, de Luis Marquina, de l'any 1944, on es narra la vida del poeta Espronceda i la seva relació amb Teresa, amb qui no s'acabarà casant però el pas de la qual per la vida del protagonista quedarà palès en la seva obra⁷⁰¹; *El huesped de las tinieblas*, d'Antonio del Amo, de l'any 1948, que narra la vida del poeta Bécquer i la seva relació amb Dora⁷⁰²; *El marqués de Salamanca*, d'Edgar Neville, de l'any 1948, que recull els aspectes més notoris de la vida d'aquest financer, fent èmfasi en les seves relacions amb María Buschental⁷⁰³.

I el darrer bloc ve donat per la connexió del cinema històric amb el cinema d'aventures mitjançant un altre cicle, el cicle del *bandilisme*. Aquest cicle és quasi l'únic que arranca en aquesta dècada i continua als cinquanta. Segons José Enrique Monterde, “...se pretendía como el punto de partida de un género propio capaz de españolizar el modelo del wéstern y que conectaba de una forma muy directa con la idea de la “españolada” entendida al modo de los románticos franceses.”⁷⁰⁴ La majoria

⁶⁹⁹ Hueso, A.L. *op.cit.*, pp.348-349.

⁷⁰⁰ Interpretada per Juanita Reina. *Íbid.*, pp.356-357.

⁷⁰¹ Interpretada per Amparo Rivelles. *Íbid.*, pp. 157-158.

⁷⁰² Interpretada per Pastora Peña. *Íbid.*, pp. 209-210.

⁷⁰³ Interpretada per Conchita Montes. *Íbid.*, pp.257-258.

⁷⁰⁴ Monterde, J.E. *op.cit.*, pp. 238.a.

de films arranquen des de la guerra contra el francès i al llarg del segle XIX. Entre d'altres, *Luis Candelas, el ladrón de Madrid*, de José Buchs, de l'any 1946, on Luis Candelas, un seductor nat, té moltes pretendentes i finalment es casa, tot i que Lola intenta impedir el casori⁷⁰⁵; *Aventuras de Don Juan de Mairena*, de José Buchs, de l'any 1947, on Don Juan és un emmascarat que vol derrocar l'absolutisme de Fernando VII fent de contrabandista, i en el qual s'entreveu en la trama una possible dona fatal que després no es desenvolupa narrativament: la tia d'Isabel, que li roba a aquesta el títol nobiliari i la fortuna, tot i que se'n penedeix i li torna tot⁷⁰⁶; *Aventuras de Juan Lucas*, de Rafael Gil, de l'any 1949, on Juan abandona les tasques del camp per convertir-se en contrabandista⁷⁰⁷; *La Duquesa de Benamejí*, de Luis Lucía, de l'any 1949, on una partida de bandolers assalta una diligència per segrestar la Duquesa⁷⁰⁸.

Per acabar, el gènere que més va marcar l'època que ens ocupa va ser el gènere folklòric, situat de manera molt definida en ambients andalusos, estructurat en funció del cant i el ball de fórmula a flamencada, i en base a les grans tonadilleres del moment⁷⁰⁹, com ara Lola Flores, Estrellita Castro⁷¹⁰ o Concha Piquer. Van ser films orientats a un públic poc cultivat i amb un fort component rural. Juntament amb els gèneres, es va edificar un *star-system* que, tot i estar restringit a la seva pròpia dimensió local, va ser eficaç a l'hora de vendre el producte cinematogràfic.

⁷⁰⁵ Lola és interpretada per Mary Delgado. Hueso, A. L. *op.cit.*, pp. 237-238.

⁷⁰⁶ Hueso, A.L. *op.cit.*, pp.49-50.

⁷⁰⁷ *Íbid.*, pp. 50-51.

⁷⁰⁸ D'aquest film en parlem en l'apartat Mètode de la nostra Tesi. Ref. extretes de Hueso, A.L. *op.cit.*, pp. 139-140.

⁷⁰⁹ Aprofitant la tirada comercial. *Íbid.*, pp.238.

⁷¹⁰ Castro, Estrellita. *Mi vida*, Madrid: Astros, 1943.

G.4. TIPUS FEMENINS I EVOLUCIÓ DE LA DONA FATAL

Al llarg dels anys quaranta, la vigilància sexual va ser una de les més grans obsessions del règim⁷¹¹. Eslava Galán argumenta que la campanya de moralitat va focalitzar-se principalment en les arts: “...la campaña de moralidad incidió principalmente en la moda, el baile y el cine, que eran los tres portillos por donde se colaba el Maligno. La moda fue declarada instrumento judío de perversión. A la sazón se estilaba escote pronunciado, manga corta y falda por las rodillas, a veces ceñida y con pequeña abertura...”⁷¹². L'autor explica que el cos femení es va convertir en l'esquer sexual per als homes i la coqueteria va esdevenir l'ham: “...La instrumentación con fines sociales de los instintos sexuales es un comportamiento poco ecológico y, como la naturaleza no tolera engaños y acaba siempre pasando la factura, este ejercicio monstruoso, combinado con los prejuicios de la honestidad, desvirtuó aberrantemente la sexualidad de muchas mujeres hasta el punto de sustituir la satisfacción del deseo por la de sentirse deseada”⁷¹³. Eslava Galán, dins del context de la coqueteria femenina espanyola, apunta que les dones espanyoles dels quaranta no sortien de casa sense maquillatge, per bé dels homes que les haguessin de veure. I afegeix: “...los ojos recibían atención preferente...cuando estuvo de moda que la mujer agrandara sus ojos con carboncillo y alargara sus pestañas con rimmel, los ojos de España se hicieron internacionalmente famosos,...una española era capaz de transformar dos ojos pequeños y legñosos...en unos ojazos negros y rasgados...con

⁷¹¹ A propòsit d'això, diu Rafael Torres: “...la vida amorosa y sexual de los españoles sufrió, pues, un descalabro severo, lo que unido al miedo, al frío y a la mala alimentación, les convertía en sombras ávidas de todo, cuando menos, de lo indispensable. Y el sexo lo era, lo era de un modo urgente y enloquecido por cuanto su solo atisbo, su sola mención, provocaba cataclismos...y mientras el clero lanzaba sus venablos contra la concupiscencia que no se veía por ninguna parte...”, Torres, Rafael. *La vida amorosa en tiempos de Franco*, Madrid: Temas de Hoy, 1996, pp. 22.

⁷¹² Eslava Galán, Juan. *Coitus interruptus. La represión sexual y sus heroicos alivios en la España franquista*, Barcelona: Planeta, 1997, pp. 45.

⁷¹³ *Íbid.*, pp. 155.

sedosas y largas pestañas...El acompañamiento...era la larga melena. El pelo suelto continuaba arrastrando una connotación erótica, pecaminosa, quizá relacionada con el hecho de que las mujeres se deshacen el moño...para ir a la cama y la cama funciona en el subconsciente del español como poderoso símbolo erótico. Soltarse el pelo como expresión definidora de la disponibilidad de una mujer”⁷¹⁴.

Martín Gaité fa la reconstrucció de la història domèstica d'aquella etapa i, mitjançant personatges de ficció, ens explica que la dona, educada per aparentar i no per viure la seva vida, havia de ser la serventa de la pròpia llar, i que va focalitzar el matrimoni com a objectiu exclouent. Segons els seus mestres, no tenia altra missió que enamorar-se, cosir la roba del marit i donar-li els fills que ell volgués. Amb això, l'home, que també era una víctima del sistema, es debatia entre la decència i el pecaminós, cosa que condicionava greument la seva relació de parella⁷¹⁵.

El tipus de dona dels anys quaranta⁷¹⁶ era una dona que dedicava molt de temps a estar correctament vestida, pintada i pentinada: “...la estética al uso valoraba las potrancas de abultados pechos y prominente trasero...de ampulosas caderas, fuesen suyas o ajenas. Luego estaba la forma de moverlas, es decir, el contoneo”.⁷¹⁷ Dins d'aquests paràmetres femenins, les estrelles espanyoles dels anys quaranta, segons Robert Mamoulian –evidentment pseudònim de l'articulista de la revista-, havien de tenir glamour, personalitat, “físic cinematogràfic”, és a dir “...el actor no cuenta con

⁷¹⁴ *Íbid.*, pp. 155-156.

⁷¹⁵ Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona : Anagrama, 1987.

⁷¹⁶ Abella, Rafael. *Anécdotas para después de una guerra: España, 1939-1957*, Barcelona: Planeta, 2002.

⁷¹⁷ Eslava Galán, *Op. Cit.*, pp.157-160.

otros instrumentos para ejercer su arte que su misma persona”⁷¹⁸, i saber actuar en darrer terme.

El cinema, que mitjançant les estratègies comercials ofereix al públic elements eròtics, va ser un dels objectius de la censura i d’una producció dirigida a assentar els criteris de moralitat sexual. Gubern explica que aquests criteris assumien que la passió carnal era nefanda. I posa com a exemple, entre d’altres, les pel·lícules *La pródiga* i *Obsesión*. I diu així: “...En 1946 **La Pródiga**, en donde Rafael Gil volvía a adaptar una novela de Alarcón, no presentaba únicamente la pasión sexual de una mujer de turbulento pasado (Paola Bárbara)...su protagonista masculino (Rafael Durán) era un representante político del decadentismo parlamentario y demoliberal. Pero entre ambos males –el amor sexual y la carrera política-, la película contemplaba al primero como de peor rango, pues al final de la obra ella se daba cuenta de que era un obstáculo en la carrera del hombre amado y, para devolverle la felicidad, hacía el sacrificio de su propia existencia. Análoga perspectiva moral presidía a **Obsesión** (1947), película de Arturo Ruiz-Castillo en la que Alfredo Mayo, desgarrado entre el amor espiritual hacia su esposa (Mary Paz Molinero) y el amor carnal (Alicia Romay), acababa arrojándose a un pantano.”⁷¹⁹ Així doncs, podem veure com l’actitud repressiva envers el sexe va ser visible en el cinema de tota la dècada i fent èmfasi especial cap a les figures femenines que no eren els estereotips marcats per les autoritats de l’Espanya del nacionalcatolicisme.

D’altra banda, i parlant dels films realitzats a finals dels quaranta, José Luis Castro de Paz és de l’opinió que són treballs fets en base a uns cineastes conscients de la seva tasca i afegeix a propòsit d’aquestes realitzacions: “...construyen un nudo

⁷¹⁸ “¿Quiere Ud. ser “Estrella”? Entonces, eche sus cuentas”, por Robert Mamoulian”, *Primer Plano* n° 8, 8 Desembre, 1940.

⁷¹⁹ Gubern, R. *op.cit.*, 1981, pp.102-103.

semántico y formal que ...atraviesa, como dolorosa herida, la carne diegética de todos ellos...La pérdida irremediable del objeto amoroso (que toma forma en una mujer asesinada, prohibida, desaparecida...o traidora) y la soledad y la melancolía resultantes pueden leerse como metáfora de un país desolado, angustiado, poblado de agobiantes y sombríos recuerdos, soportando un complejo de culpa que brota incontrolable.”⁷²⁰

En aquest entorn, negat de llibertat creativa, va resultar el fet d’escollir estereotips, i d’aquesta manera, i com a conseqüència, es va crear un *star system* autòcton. Normalment, els personatges problemàtics o ambigus no hi són presents. Els personatges acostumen a presentar-se d’una sola peça, previsibles, i adequats a les normes franquistes. La resolució dels films deixa palès el fet que res podrà trencar l’ordre establert. Comas fa una divisió molt clarificadora dels personatges femenins dins dels relats cinematogràfics. Ens ofereix cinc tipus femenins diferenciats: *La dona de l’alta societat, la noia del pis del costat, la graciosa, les parelles i la vampiressa*⁷²¹. Pel que fa a *la dona de l’alta societat*, és un personatge que es mou en l’alta burgesia o l’aristocràcia, i normalment a Madrid. És l’interpret del gènere còmic i del melodrama. Se la mostra com a personatge frívol, ximple i materialista, i viu del seu marit o del seu llinatge. Comas és de l’opinió que hi ha una variant textual en el tractament que es fa del personatge al gènere melodramàtic: “...en los melodramas se las tratase más seriamente y se las presentase como pilares de sus matrimonios por su inquebrantable comprensión incluso ante los devaneos –habituales- de sus esposos.”⁷²² Dona de moral impecable, casta dins del matrimoni sense mostrar cap acostament càlid cap al marit,

⁷²⁰ Castro de Paz, J.L., *op. Cit.*, pp. 213-214.

⁷²¹ Comas, A. *Op. Cit.*, pp. 85-86.

⁷²² *Íbid.*

recatada (només mostrava les espatlles, si mostrava quelcom), no es mostra mare, tot i que assisteix a missa. Comas afegeix: “...pero si se escarba en algunos films (los de Campa/CIFESA principalmente) pueden detectarse de fondo comportamientos más equívocos aunque no explícitos.”⁷²³ Les actrius que majoritàriament van encarnar el personatge van ser Luchy Soto, Conchita Montes i Conchita Montenegro. Mentre que Conchita Montes era elegant, irònica i interpretava personatges de múltiples lectures, gràcies a Edgar Neville, Conchita Montenegro feia creïbles personatges impossibles i desclassats del cinema espanyol. Alhora, Luchy Soto feia de noia burgesa protagonista en “films de croada” o militars, on els seus rols tendien a ser més aviat secundaris, paradoxalment, però de presència femenina única en el relat. Apareixia quan el guerrer feia una pausa en el seu objectiu principal dins de la trama. D’aquesta manera, se situava una subtrama amorosa. A propòsit d’*Escuadrilla*⁷²⁴, Àngel Comas fa la següent apreciació: “...la parte negativa de la chica burguesa (Luchy Soto), de quien se enamoran todos los aviadores, era su educación fuera de España, la cual le impedía identificarse con la causa franquista, aunque luego, lógicamente, evolucionará a su favor. Su apolitismo encajaba perfectamente en la situación marginal de la mujer. El nacionalismo a ultranza era uno de sus rasgos fundamentales.”⁷²⁵ En el nostre treball de camp vam trobar que la tipologia de la dona de l’alta societat era coincident amb la professió d’algunes de les dones fatals que havíem trobat, tot i que –en classificar-la com a dona fatal-, hem trobat que també pot ser una dona egoista, soltera i avorrida, que utilitza d’altres personatges de la trama per distreure’s. És el cas d’*Aventura*, *Campeones*, *Cuando los ángeles duermen*, *Mare Nostrum* i *Nada*. A *Aventura* (J.

⁷²³ Cosa que ens fa augurar l’existència de l’arquetip en alguna d’aquestes dones de l’alta societat. *Ibid.*

⁷²⁴ Antonio Román, 1941, on Luchy Soto fa de parella d’Alfredo Mayo. Ref. extreta de Hueso, A.L. *op. Cit.*, pp.155.

⁷²⁵ Comas, A. *op.cit.*, pp.85.

Mihura, 1942), Conchita Montenegro interpreta Ana Luna, una dona rica que és actriu còmica aficionada, que se'n va amb tres coneguts a actuar a un poble perquè s'avorreix a Madrid. Allà coneix Flora i Andrés i s'allotja a casa seva. Curiosament, en el nostre cas, sí que coincidim amb Comas pel que fa a l'actriu, però no amb la variant del tipus de personatge, que trobem que és una dona fatal, tot i assolir el descriptor de dona de l'alta societat. A *Campeones* (R. Torrado, 1942), Mary Cruz Fuentes interpreta Charito, la neboda de la presidenta d'un club esportiu que manipula els homes per aconseguir els seus propòsits –que no són més que guanyar partits pel fet de guanyar, alhora que coqueteja per distreure's i satisfer la seva vanitat. D'altra banda, a *Cuando los ángeles duermen* (R. Gascón, 1947), Clara Calamai interpreta Elena, mestressa d'una fundició que decideix seduir un treballador nou, però que es troba amb competència, cosa que li fa utilitzar les seves armes més característiques: el seu poder econòmic com a regenta del negoci, la seva capacitat de seducció, el seu egoisme i la seva determinació. A *Mare Nostrum* (R. Gil, 1948) intervé l'actriu mexicana María Fèlix que, com hem pogut veure, tan bé i amb tanta freqüència interpreta el paper de dona fatal en el cinema mexicà. En aquest cas és una vidua rica que s'aprofita d'un jove i pobre capità de vaixell espanyol, enamorant-lo i obligant-lo a fer-li una feina que ell no pot realitzar per problemes amb la tripulació. En aquest moment es destapa i mostra el seu vessant fatal. I un darrer exemple, per tal d'il·lustrar la nostra tipologia de *dona de l'alta societat*, la trobem en el film *Nada* (E. Neville, 1947). És un drama policíac molt dens i decadent, de la segona meitat de la dècada, que ens mostra María Denis en el paper d'Ena Berenguer, una noia de l'alta societat barcelonina que coneix l'humil Andrea a la facultat de lletres. Curiosament, i a diferència de Comas, nosaltres vam trobar que Conchita Montes era *la noia humil* que fa d'antagonista i no *la dona de l'alta societat*. En aquest film també trobarem d'altres tipologies similars a les que Comas planteja. Si

l'autor planteja –a part de *la dona de l'alta societat*-, *la noia del pis del costat*, *la graciosa*, *les parelles* i *la vampiressa*, nosaltres plantejem l'existència de *la noia humil*, *la mare*, *la sàvia* i *la dona fatal*. I, de fet, és dins de la dona fatal on trobem *la dona de l'alta societat* i *la vampiressa* –que entenem igual que la dona fatal.

Pel que fa referència a *la noia del pis del costat*, tot i tenir similituds amb les del cinema nordamericà, apareix poc sovint i ho fa de manera més específica a gèneres com la comèdia, les pel·lícules de temes populars, costumistes i el gènere folklòric. És un personatge matisat per l'aire regionalista que se li dóna, i sintetitza totes les virtuts que ha de tenir la dona espanyola: havien de ser les més maques i saleroses i alhora cuidar els marits i consentir-los, acceptant qualsevol infidelitat de manera apocada i servil⁷²⁶. Entre les actrius que van sovintejar el personatge trobem Josita Hernán, Isabel de Pomés, Estrellita Castro o Imperio Argentina⁷²⁷. Nosaltres, en el nostre treball, l'associem a l'antagonista de la dona fatal, per la seva naturalesa bondadosa, apocada i servil, tot i que no trobem un patró repetitiu en l'aparició d'actrius que l'encarnin.

La graciosa, tot i que poc explotada com a personatge al llarg d'aquesta dècada, va deixar registres en el cinema. Normalment es realitzaven films per al lluïment d'alguna actriu còmica popular, en solitari. Josita Hernán i algunes actrius secundàries en són les representants. En el nostre estudi, aquest tipus de films no inclouen dones fatal, i no trobem personatges d'aquest caire graciós.

Pel que fa a *les parelles*, no s'acostumaven a fer films amb dos actors còmics, tot i que sí que aquest tipus de cinema va optar per oferir dues estrelles juntes. Eren parelles heterosexuales i reunien dos intèrprets populars: Josita Hernán i Rafael Durán; Amparito

⁷²⁶ Comas explica que les virtuts de les de classe alta que exhaltava aquest tipus femení cinematogràfic es perllongaven fins a les classes inferiors.*Ibid.*

⁷²⁷ Argentina, Imperio-Villora, Pedro M.. *Malena Clara*, Madrid: Temas de Hoy, 2001.

Rivelles i Rafael Durán; Amparito Rivelles i Alfredo Mayo; Mercedes Vecino i Armando Calvo, entre d'altres. Aquest tipus d'intèrprets eren ideals per la publicitat en revistes de moda i especialitzades, on publicaven reportatges sobre les seves vides personals i en alguns casos se'ls mostrava com a l'ideal cinematogràfic de parella⁷²⁸. En el nostre estudi de la dona fatal, no hem trobar parelles del tipus que descriu l'autor.

En aquest punt, arribem al tipus que, tot i ser sorprenent per l'època, sí que va existir: *la vampiressa*, la devoradora espanyola d'homes espanyols dels anys quaranta⁷²⁹. La revista cinematogràfica *Primer Plano*, el mes de gener de 1941, descriu la Vamp de la manera següent: "... *La muy ilustre y poco leal Casa de la "Vamp" es una de las más antiguas del mundo cinematográfico...Posiblemente sus primeras representantes estén en aquellas películas cómicas o truculentos dramas, donde una mujer de ojos intensamente negros aplica su espalda a las paredes y hace un reptilesco esguince en las esquinas, mientras mira turbadora al incauto galán que la contempla... Son siempre mujeres morenas, amplias y macizas, natural trasunto de una época que aún ama las cabelleras profundas...Es un momento difícil para las mujeres fatales. La raza de las vampiresas morenas se extingue...Antes, las vampiresas tenían forma y fondo. Ahora, son pasionales, las vampiresas rubias brotan al calor de la demanda, pero duran lo que una hoja en el viento. Son estilos sin consistencia. La mujer fatal no se da por completo en ellas...¿Decadencia? Tal vez sólo un paréntesis. La "vamp", esa mujer que ha saboreado todos los climas, tendrá aún su último gesto: Puisse-je mourir en brûlant!*"⁷³⁰. Macià Serrano descriu la vampiressa com segueix: "...*la vampiressa no es más que una vulgar mujer que siempre quiere a un hombre bajo el peso de las más*

⁷²⁸ Com és el cas d'Amparito Rivelles i Alfredo Mayo, als quals fins i tot es mostrava compromesos i molt enamorats.*Íbid.*

⁷²⁹ El tipus que nosaltres clasifiquem com a TIPUS A.

⁷³⁰ "Genealogía de la vamp" d'Antonio Mas-Guindal, *Primer Plano* n° 12, 12 maig, 1941.

difíciles circunstancias, y que, cuando éstas desaparecen, aquel amor trae ya recoldos de dolor...”⁷³¹. En un editorial de la revista *Cámara*, parlen del concepte de dona fatal de la manera següent: “...No cabe duda que siempre se coincide en afirmar que vampiresa implica la idea de “mujer fatal”, pues la expresión tiene un aroma de paradójico paralelismo entre lo adorable y lo demoníaco...” i, alhora, descriu els efectes del personatge en les trames: “...la vampiresa originó gravísimos derrumbamientos morales”⁷³².

Pel que fa al nostre país, la crítica cinematogràfica va fer esforços per diferenciar-se de la imatge tradicional de la dona fatal d’arreu del món. En un article d’Adolfo Lujan, on pregunta a l’actriu Ana Mariscal sobre la vampiressa, podem llegir: “...Para una mujer en plan de vampiresa no hay hombre difícil. Si una vampiresa fracasa, ha dejado de ser vampiresa...es un animalito muy aburrido, y más aquí, donde su función cinematográfica es siempre secundaria”⁷³³. De fet, Ana Mariscal era considerada dona fatal pel seu escot a *La florista de la reina*⁷³⁴. Explica Comas, a propòsit de l’actriu en relació amb el personatge de la dona fatal: “...Con su agudeza habitual, Mariscal contestó a la pregunta de qué es una vampiresa. Tenía razón, en aquel cine español (y durante bastantes décadas más) “la mujer mala” se mostraba como una representación del pecado pero sin entrar en excesivas consideraciones psicológicas o sociales”⁷³⁵. D’altra banda, mentre Comas és de l’opinió que l’actriu Mercedes Vecino va ser la oficial pels seus personatges de *bad girl*, Ruiz Ferrón, a propòsit de l’actriu, explica:

⁷³¹ “Escuela filosófica de la vampiresa”, *Primer Plano* nº 32, 25 maig, 1941.

⁷³² “Vampiresas”, *Cámara* nº 15-16, desembre-gener, 1942-43.

⁷³³ “Las vampiresas españolas disertan sobre la técnica y la táctica de la “mujer fatal””, *Primer Plano* nº 39, 13 juliol, 1941.

⁷³⁴ Eusebio Fernández Ardavín, 1940.

⁷³⁵ Comas, *op.cit.*, pp.86.

“...Mercedes Vecino apuntó hacia la “fatalidad” en sus primeros films, pero luego emprendió otros caminos...la española...es una buena burguesita casada con Jaspe.” A més a més, amb una voluntat explícita d’anul·lar per complet el rastre del personatge, el cine espanyol de l’època, mitjançant també a la crítica cinematogràfica, feia explícit el seu rebuig tot dient: “...Puede decirse que el cine español no tiene vampiresas ni mujeres” fatales”. Aquí todas las artistas quieren casarse con Alfredo Mayo, y ninguna se resigna, si no es a la fuerza, a interpretar papeles perversos. ¿Se acabó, tal vez, la cantera de las fatales?⁷³⁶” Santos Fontenla és de l’opinió que el cinema espanyol de postguerra, dins dels diversos gèneres que defugen el conflicte amb l’aparell estatal i censor, descriuen la relació amorosa en els termes més convencionals i dins de la més estricta moralitat. A propòsit de la vamp espanyola, diu el següent: “...La mujer es novia, esposa o madre, aunque de vez en cuando...alguna que otra “vamp”...también hay en los años cuarenta entre las figuras estelares algunas mujeres “malas”, o al menos demasiado “modernas”. Entre las primeras habría que citar, en primer lugar, a Mercedes Vecino; entre las segundas, a Mery Martín...En los demás casos, las “mujeres malas” son siempre “las otras”, nunca las protagonistas. Son Lily Vincenti, Marta Flores, características representantes de la mujer “con un pasado” que forma parte, a su vez, del “pasado” del protagonista”.⁷³⁷ Antonio Walls parla de la invariabilitat de la vampiressa al llarg de la història de la humanitat. En un article publicat a la revista *Primer Plano*, avisa els lectors de la perillositat del personatge i el fa explícit en el cinema nacional del moment: “...También en nuestro cine Conchita

⁷³⁶ “Se han acabado las vampiresas? Fulgor y ocaso de las MUJERES FATALES”, *Primer Plano* n° 288, 21 d’abril, 1946.

⁷³⁷ Brasó, E.; Galán, D.; Lara, F.; et al. *7 trabajos de base sobre el cine español*, Valencia: Fernando Torres, 1975, pp. 113-115, en un escrit de Cesar Santos Fontenla.

Montenegro refleja ese tipo internacional y magnético”⁷³⁸. Les actrius generalment van ser subtilment introduïdes en l’arquetip, però sembla que ni la indústria ni les pròpies actrius estaven gaire disposades a lliurar-se a un personatge tan poc popular.

La procedència de les estrelles femenines espanyoles va ser divers. D’una banda, les folklòriques van ser veritables estereotips per oferir al públic. Santos Fontenla defineix els personatges folklòrics en francès amb el mot “allumeuses”, en la mesura que defineix el mite i el personatge. A més a més, afegeix sobre les folklòriques: “...Eran, a la vez, mujeres-objeto y mujeres-sujeto; eran, sobre todo, “mujeres” en un sentido que quizá sólo haya utilizado el cine español, es decir, en el sentido no de seres humanos pertenecientes a uno de los dos sexos en que la especie se divide, sino de criaturas a la vez por encima y por debajo de lo humano, y desde luego en ningun caso equiparables, ni menos iguales, al hombre.”⁷³⁹ En paraules de Comas⁷⁴⁰, “...muchachas sencillas pero virtuosas en ambientes rurales, supeditadas al hombre y que se significaban por sus encantos personales, su gracia y su salero, y por su arte cantando y bailando. El objetivo...era que luciesen.” En aquest context, la dona fatal hi era de passada, com a personatge provocador. Les actrius que es poden qualificar de precursors són Imperio Argentina i Estrellita Castro. Imperio Argentina va ser una gran estrella als anys 30 i 40, la més popular del cinema nacional. Sara Montiel en va agafar el relleu a partir dels cinquanta. Era una estrella completa a nivell artístic: cantava, ballava i dominava el vers en qualsevol gènere, i tenia el carisma especial que Hollywood havia descrit com a *star quality*.⁷⁴¹ La seva filmografia la defineix en el

⁷³⁸ “Invariabilidad de la vampiresa”, *Primer Plano* n° 89, 28 juny, 1942.

⁷³⁹ Brasó, E.; Galán, D.; Lara, F.; et al. *Op. Cit.*, pp. 122.

⁷⁴⁰ Comas, A. *Op. Cit.*, pp.86.

⁷⁴¹ *Íbid.*

tipus de dona espanyola típica: franca, fidel, amb personalitat i de vocació familiar, alegre, desenfadada i recatada. És el típic personatge femení ideal per al cinema folklòric i costumista. Les actrius que més varen destacar en aquest cinema costumista fent algun paper de dona fatal entre les produccions de l'*españolada*, i seguint les seves precursors, van ser Antoñita Colomé, Conchita Piquer, Juanita Reina, Lola Flores, Carmen Sevilla, Pastora Imperio, Mariemma i Carmen Amaya.

Pel que fa referència a la moda i a la seva relació amb la dona fatal, el cinema – mitjançant alguna publicació periòdica que li fes la propaganda- també va servir d'instrument allisonador, establint una normativa implícita en el vestuari dels personatges femenins. En les publicacions periòdiques dirigides a les dones, nombroses en la postguerra, trobem tot un seguit d'articles on es dicta el que és acceptable i el que no en moda. Es fa referència a personatges de la vida pública estrangera i també a personatges locals per tal d'exemplificar. Entre d'altres, a la revista *Y*, llegim un article on s'allisona les dones mitjançant l'exemple d'altres dones. Tot això pel que fa al pentinat, la roba i la manera de parlar i de comportar-se en públic⁷⁴². Alhora, les revistes específicament de cinema, com és el cas de *Primer Plano*, *Fotogramas* i *Cámara*, també inclouen articles d'aquest tipus, on deixen palesa la no acceptació de la dona fatal com a model en la vida quotidiana de les dones: "...El tipo de mujer fatal está desterrado totalmente...Esperanza de Briones nos confecciona con fragmentos de estrellas de cine un tipo de mujer de los que se van a llevar mucho.-Desterrado totalmente el tipo de vampiresa..."⁷⁴³. En un editorial de l'any 1946 de *Primer Plano*, llegim: "...Reconozcamos una vez más la gran influencia del cine en nuestros gustos, usos y costumbres, incluso en nuestra personalidad..."⁷⁴⁴. A més a més, es defineix un

⁷⁴² "¿Existe alguna mujer perfecta?", *Y* n° 19, agost, 1939.

⁷⁴³ "¿Qué belleza se llevará esta temporada?", *Primer Plano* n° 214, 18 novembre, 1944.

uniforme de dona fatal acord amb la moda del moment en el cinema: “...*el uniforme de vampiresa: pieles, diamantes, rimel en los ojos abrumadores. Caminaba apoyada en sus caderas...sus uñas se inspiraban en las tejas –largas, curvas y rojas-, y sus pestañas de película policíaca ponían una interrogación sin respuesta*”.⁷⁴⁵

Més endavant, al llarg de la dècada dels cinquanta, es produirà una transformació en aquesta figura, però aquest ja no és l'objectiu de la nostra investigació sinó d'estudis posteriors on, seguint la petja proposada, es podran entreveure les diferents evolucions dels tipus de dona fatal en el nostre cinema.

A continuació, i a partir dels visionats i de l'anàlisi, podrem veure plasmat el personatge de la dona fatal, en els films analitzats.

⁷⁴⁴ “La última palabra de la moda la dice el cine”, *Primer Plano* n° 286, 7 d'abril, 1946.

⁷⁴⁵ “Crónica de París. Josette Day, la ex-mujer fatal”, por François Jacques, *Primer Plano* n°288, 21 d'abril, 1946.

H. ANÀLISI FÍLMICA: LES FITXES DELS VISIONATS⁷⁴⁶

H.1. FILMS TIPUS A⁷⁴⁷:

<p>Fitxa nº: 1 Títol: <i>Adversidad</i> Director: Miguel Iglesias Guionista: Miguel Melgarejo Guerrero Productora: Augusta Films para Helios Films, S.A. Any de producció: 1944 Gènere: Drama Localització: No tenim constància de l'existència de còpia, referència del Catálogo d' A.L. Hueso. Intèrprets principals: Leonor Fábregas (Mónica), Marta Grau (Rosa), Gema Lombart (María), José María Lado (Matías), Arturo Cámara (Jacobo, "Alma en pena"). Nom personatge: Mónica (Leonor Fábregas) Personatge antagonista: No n'hi ha Tipus A-B-C: A Arxiu gràfic: sí Durada: 1h. 15'</p> <p>Més informació</p> <p>Basat en la novel·la <i>Solitud</i> de Víctor Català.</p>
<p>Argument</p> <p>Mónica i Matías estan casats, però, a causa dels seus caràcters oposats i de la diferència d'edat, no es porten gaire bé. Viuen aïllats, apartats del poble, cuidant una ermita. Mónica té 2 admiradors: un ric anomenat Juan i un caçador furtiu anomenat Jacobo, amb el sobrenom "Alma en pena". Rivals en l'amor, un dia tenen una violenta discussió i Jacobo llança Juan per un barranc i li roba nombroses monedes d'or. Matías és el primer sospitós, però finalment aconsegueixen desemmascarar el veritable culpable. El matrimoni es torna a unir i donen les gràcies al sant de l'ermita.</p>
<p>Motivacions per al sorgiment del personatge a la trama</p> <p>És el motiu de la trama.</p>

⁷⁴⁶ Vegeu l'Annex 1, "Els diàlegs de les dones fatals espanyoles 1939-1951", si voleu consultar els talls justificatius de l'arquetip dels films analitzats.

⁷⁴⁷ Recordem el que entenem nosaltres per dona fatal tipus A: dona jove, atractiva, seductora i manipuladora, és la dona fatal amant, que aconsegueix el seu objectiu mitjançant la seducció del mascle, a nivell sensual i sexual.

Descripció física df
Jove, morena, amb mitja cabellera arrissada, poc sofisticada, seriosa.
Descripció psicològica df
Coqueta, capritxosa, egocèntrica: disfruta veient com dos homes s'enfronten per ella.
Trets seductors personals
El nom és atípic en un entorn rural com el del film, i també resulta seductora la seva joventut.
Antagonistes
No n'hi ha
Víctimes de la df
Matías, Jacobo i Juan
Vestuari, atrezzo
Va amb un mantó a les espatlles i amb un vestit negre a sota, tapada fins al coll.
Professió de la df
Cuida l'ermita del poble.
Destí de la df, missatge del film
Es torna a unir al seu marit i s'oblida del flirteig i el desig per altres homes. Es penedeix i agraeix la intervenció divina mitjançant el sant de l'ermita.
Talls justificatius de l'arquetip

Fitxa nº: 2**Títol:** *Aldea maldita, La***Director:** Florián Rey**Guionista:** Florián Rey**Productora:** Manuel del Castillo para P.B. Films**Any producció:** 1942**Gènere:** Melodrama**Localització:** Arxiu personal**Intèrprets principals:** Florencia Bécquer (Acacia), Julio Rey de las Heras (Juan), Alicia Romay (Luisa), Delfín Jerez (Martín), Agustín Laguilhoal (Justo).**Nom personatge:** Acacia (Florencia Bécquer)**Personatges antagonistes:** les dones del poble, secundàries, no consten als crèdits.**Tipus A-B-C:** A**Arxiu gràfic:** sí**Durada:** 1h. 2'**Més informació****PREMIADA A LA 1ª EXPOSICIÓ DE CINEMA DE VENÈCIA, SETEMBRE 1942.****Argument**

En un poble molt pobre, Juan marxa a buscar feina a un altre lloc i la seva dona Acacia es queda sola. Finalment deixa el seu fill amb l'avi i se'n va a treballar a la ciutat. Juan la troba a la ciutat per casualitat i comença el conflicte. Després d'una violenta escena, l'obliga a tornar a casa amb la condició que no podrà apropar-se al seu fill. Acacia resignada accedeix a acomplir el paper d'esposa davant del seu pare que, ja gran, desconeix la situació per la qual ella passa. Quan mor el pare, Acacia és expulsada de la llar familiar. Al cap d'uns anys, les collites milloren, Acacia torna i Juan la perdona i l'acull, organitzant una festa en el seu honor.

Motivacions per al sorgiment del personatge a la trama

Ell marxa a treballar a la ciutat i la deixa sola amb el seu fill acabat de néixer. Ella se sent ofesa i inútil, i finalment marxa, pujant en un carro sense que la vegin. Té un ajut, una amiga que li dóna un cop de mà en la fugida. És el pretext per la trama.

Descripció física df

Cabells arrissats i deixats anar. Celles primes, ulls clars, prima i amb malucs, rossa-castanya.

Descripció psicològica df

Independent, decidida, té un pla fixat. És egoista (no pensa en ningú més en prendre la decisió de marxar). Rebel, no fa cas del marit, ni de la normativa

social imperant.
Trets seductors personals
No se la veu actuar com a dona fatal, són els fets els que la defineixen com a tal.
Antagonistes
Les dones del poble, abnegades mares i mullers.
Víctimes de la df
El fill: primer es queda sol i després la mare té prohibit pel marit de veure'l i educar-lo. El marit, que, segons la narrativa del film, té una dona sense moralitat i capacitat d'abandonar-ho tot pels seus propòsits.
Vestuari, atrezzo
Braços destapats, llavis pintats, roba que li marca la cintura, arracades penjant, clenxa arrissada, té el to dels cabells entre ros i castany, robes brillants quan és a la ciutat; té dibuixos d'ella penjats al camerino.
Professió de la df
Mare i muller, i després cambrera d'un bar de ciutat.
Destí de la df, missatge del film
Es penedeix, el marit la perdona en societat, davant de tot el poble. Parlem d'una pecadora penedida. El missatge del film és que una dona no pot mai abandonar la seva família.

Talls justificatius de l'arquetip

32'30'' - Acacia es mostra una dona independent i s'enfronta al seu marit.

Amiga de la ciutat: és una mala influència donat que és una dona emancipada, inexistent a l'època.

Tempesta i imatges de Jesús a la creu: indiquen la perdició del personatge.

A la ciutat: "Capítulo III. Es mejor ser amo pobre que criado rico"; salón de variedades: Todos los días gran éxito:"Lolita Boni".

Fitxa nº: 3**Títol:** *Altar mayor***Director:** Gonzalo Pardo Delgrás**Guionista:** Margarita Robles**Productora:** PROCINES, S.A.**Any producció:** 1943**Gènere:** Melodrama**Localització:** Arxiu de la Filmoteca Española a Madrid**Intèrprets principals:** Maruchi Fresno (Teresina), M^a Dolores Pradera (Leonor), Luis Peña (Javier), Fernando Fernández de Córdoba (don Elías).**Nom personatge:** Leonor (M^a Dolores Pradera)**Personatge antagonista:** Teresina (Maruchi Fresno)**Tipus A-B-C:** A**Arxiu gràfic:** sí**Durada:** 1h. 28'**Més informació:**

Margarita Robles=Doña Eulàlia, tipus C, tot i que no té prou pes per ser protagonista d'una subtrama, com hem vist que podia succeir amb alguna altra producció⁷⁴⁸. Els detalls d'aquesta dona fatal els trobem a l'apartat "tipus C" del nostre treball.

Castro de Paz, J.L. *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona: Paidós, 2002, pp. 126-130, parla específicament del film.

Argument

La història succeeix inicialment a Astúries, on Teresina i Javier estan enamorats. Javier torna a Madrid, i allà la mare d'aquest – doña Eulàlia- vol casar-lo amb Leonor, marquesa. Javier, pensant que Teresina ha marxat a Amèrica amb la seva germana, deixa que la mare li organitzi la vida. Quan finalment sembla que tot s'aclareix, Teresina i Javier es comprometen, però, fortuïtament, Javier surt d'excursió amb Leonor i la seva mare. Leonor i Javier queden atrapats en una cova i passen la nit junts. La marquesa havia traçat el pla per aparellar-los i Javier, empipat, marxa a Madrid a buscar feina, però no en troba. Penedit, torna a casa i accedeix a casar-se amb Leonor.

Motivacions per al sorgiment del personatge a la trama

Impedir l'amor entre Teresina i Javier i casar aquest amb una rica hereva, per part de la mare.
Casar-se amb Javier, per part de Leonor.

⁷⁴⁸ Vegeu la fitxa de visionat nº 38, *Altar mayor* (2, tipus C).

<p>Descripció física df</p> <p>Rossa, cabells llisos i mitja cabellera, allisat però ondulat.</p>
<p>Descripció psicològica df</p> <p>Tenaç, consentida, gelosa, mentidera, irrespectuosa, pedant i classista, manipuladora.</p>
<p>Trets seductors personals</p>
<p>Antagonistes</p> <p>Teresina, que és creient, pobra, de poble i senzilla.</p>
<p>Víctimes de la df</p> <p>Teresina</p>
<p>Vestuari, atrezzo</p> <p>Vestit amb rodones.</p>
<p>Professió de la df</p> <p>Marquesa Mare (de Javier) pel que fa a la dona fatal tipus C</p>
<p>Destí de la df, missatge del film</p> <p>Es casa amb Javier, però la nit de noces es posa malalta, es penedeix i confessa a Teresina. Teresina la perdona. Leonor diu: <i>“No se puede forzar el amor por interés cuando uno de los dos no quiere”</i>.</p>
<p>Talls justificatius de l’arquetip</p> <p>34’09’’-34’30’’, diu Leonor a Javier: <i>“Es una mosquita muerta de mucho cuidado la tal primita, ya lo irás comprobando por ti mismo, a no ser que te</i></p>

ciegue la pasión –la pasión familiar, hombre. No supongo que te vayas a enamorar en serio de la primita, sería ofenderte”.

41'. Teresina és el centre d'atenció d'un grup d'homes que li demanen directrius geogràfiques de la zona. Entren Leonor i la mare de Javier. Leonor, gelosa del protagonisme de Teresina, la fa treballar, li diu amb menyspreu “tendera” i la posa al seu lloc. Li demana un didal d'or –mostra de que té molts diners- i llavors Javier li demana a Teresina dues aliances davant la mare i Leonor, i diu que són per ell i Teresina. Leonor esclata a riure desmesuradament i marxa.

Leonor li diu: *“Oye, tú. ¿ Es que no me oyes? Son de plata. No me gustan, ¿Los tienes de oro?”*

Doña Eulalia (tipus C), la mare de Javier, vol tant sí com no que Javier es casi amb Leonor.

Fitxa nº: 4**Títol:** *Aventura***Director:** Jerónimo Mihura**Guionista:** Jerónimo Mihura y Alfredo Marquerie**Productora:** CEPICSA**Any producció:** 1942**Gènere:** Drama**Localització:** Arxiu de la Filmoteca Española a Madrid**Intèrprets principals:** Conchita Montenegro (Ana Luna), José Nieto (Andrés), José Isbert (Rodríguez, el empresario), Maruja Asquerino (Flora).**Nom personatge:** Ana Luna (Conchita Montenegro)**Personatge antagonista:** Maruja Asquerino (Flora)**Tipus A-B-C:** A**Arxiu gràfic:** sí**Durada:** 1h 17'**Més informació:**

És una dona fatal poc determinada; ella només és capritxosa, no traça un pla amb antelació. Coneix Andrés i el pren per tal de distreure's, però quan decideix renunciar-hi ho fa per bondat, es penedeix del que ha estat fent i torna a Madrid, deixant que Andrés, la seva dona i el seu fill segueixin la seva vida.

Cartell publicitari del film:**Argument**

Ana, una dona rica que és actriu còmica aficionada –i no gaire bona–, se'n va amb tres coneguts a actuar a un poble perquè s'avorreix a Madrid. Allà coneix Andrés i Flora, i s'allotja a casa seva. A partir de llavors, succeiran una sèrie d'esdeveniments al voltant de la parella protagonista i la possibilitat que

<p>Andrés abandoni la seva dona, fins que el pagès s'adona que és a casa seva on es troba la veritable felicitat.</p>
<p>Motivacions per al sorgiment del personatge a la trama</p> <p>Ana s'avorreix a la ciutat i Andrés també. És el pretext per a la trama.</p>
<p>Descripció física df</p> <p>Rossa, cabellera per sota l'espatlla, arrissada, pamela negra, boca grossa, somriure agrait, celles corbades i primes. En societat, cabells recollits.</p>
<p>Descripció psicològica df</p> <p>Adinerada, amargada d'avorriment, histèrica, mentidera, coqueta</p>
<p>Trets seductors personals</p> <p>S'arregla molt per impactar, la seva sofisticació.</p>
<p>Antagonistes</p> <p>Flora, que és la dona d'Andrés, servicial i apocada.</p>
<p>Víctimes de la df</p> <p>Andrés, que és un home casat i pare d'un nen. En el passat, Juan Luis, que és actor de la companyia.</p>
<p>Vestuari, atrezzo</p> <p>Vestit amb rodones, guants llargs i blancs, enjoiada (duu arracades negres, anell amb una pedra, agulla a la solapa del vestit, a la part esquerra). Duu talons, sabates tancades i vestit per sota el genoll. És fumadora i beu aiguardent.</p>
<p>Professió de la df</p> <p>És rica, però fa d'actriu.</p>

Destí de la df, missatge del film

Torna a la ciutat, penedida, quan veu que es posa al mig d'una relació completament establerta.

El missatge del film és clar: si una parella s'estima ningú ha de posar-se entremig. Qui s'hi posa, perd.

Talls justificatius de l'arquetip

5' 39'' - Retreu a la seva parella que la seva vida és avorrida; és capritxosa i no valora el que té al voltant. Marxa de casa fent-li una escena a la seva parella.

7'08'' - Curiós que vol tornar a ser actriu de teatre i interpretar dones fatals: Salomé, Cleòpatra, Margarita Gautier.

21'50''- 22'50'' : Convenç Adrés perquè l'acompanyi a fer una gestió, és de nit i fa veure que ensopega, per començar a seduir-lo.

59' - Explica que sedueix el pobre camperol perquè sí, es mostra seductora.

No és una dona fatal clara al llarg de la història. Flirteja únicament de forma reveladora quan fa la funció. És un personatge femení, amb glamour i adinerat, que està cansat que la sedueixin pel seu físic, i justifica així la seva agosarada actitud amb el camperol casat.

1h 11' - S'acomiaden, discuteixen i ella fa veure que és una absoluta dona fatal, tot i només fingir-ho. Ella s'ha reformat i es penedeix d'estar trencant una família.

Fitxa nº: 5

Títol: *Boda de Quinita Flores, La*

Director: Gonzalo Pardo Delgrás

Guionista: Gonzalo Pardo Delgrás (guió tècnic); Margarita Robles (diàlegs
adicionals)

Productora: CIFESA, amb la col.laboració d'Hispania Artis Films, S.A.

Any producció: 1943

Gènere: Comèdia

Localització: Arxiu personal.

Intèrprets principals: Luchy Soto (Quinita), Rafael Durán (Eugenio), Luis
Peña (Manrique).

Nom personatge: No està definit en els crèdits

Personatge antagonista: Quinita (Luchy Soto)

Tipus A-B-C: A

Arxiu gràfic: sí



Durada: 1h. 10'

Més informació

La dona fatal és l'amant d'Amalio, té un rol passiu i només apareix un moment en el film, per mostrar com Amalio marxa amb una altra dona.

Argument

Quinita Flores és a punt de casar-se i el seu promès, Amalio, gran amic del germà d'aquesta, la planta i fuig amb la seva amant. El germà, Manrique, s'endú Quinita de viatge arreu del món per tal que superi el tràngol social i afectiu.

A partir d'aquest moment, la trama dóna un gir inesperat i comencen a entrar en acció diferents personatges que faran que Quinita estigui ben distreta per curar el mal i la vergonya d'aquest despit per part del seu promès.

<p>Motivacions per al sorgiment del personatge a la trama</p> <p>Amant del promès de Quinita, és l'amant i incita que Amalio abandoni la seva promesa, però no manipula ni sedueix en el relat. S'entén que és d'aquesta manera, donat que al final del film Amalio torna penedit i vol casar-se amb Quinita. S'entén com a tercer personatge que distorsiona els plans de casament, però no és activa en la trama, queda a les fosques.</p>
<p>Descripció física df</p> <p>Morena, cabellera arrissada i llarga, sofisticada, alta i esvelta, amb corbes i seductora: ulls grossos i llavis molsuts.</p>
<p>Descripció psicològica df</p> <p>Independent, molt segura de si mateixa, dominant i vanitosa.</p>
<p>Trets seductors personals</p> <p>Es mostra molt segura i dominant quan Amalio dubta abans de pujar al tren, el té totalment controlat.</p>
<p>Antagonistes</p> <p>Quinita Flores</p>
<p>Víctimes de la df</p> <p>Quinita Flores a l'inici del film Amalio, al final, que està sol</p>
<p>Vestuari, atrezzo</p> <p>Vestit amb rodones, marcant corbes, pamela, anell gros amb pedreria a la mà esquerra, ungles llargues i pintades fosques (s'entén vermell del B/N), bossa de mà blanca tipus catrera, ulleres de sol, estil masculí.</p>
<p>Professió de la df</p> <p>No se sap.</p>

Destí de la df, missatge del film

Se separa d'Amalio, donat que Amalio torna penedit amb la idea de recuperar Quinita. No es diu qui abandona qui, queda a l'aire, però sembla que s'insinua al minut 52' que ell fa net per recuperar Quinita.

Talls justificatius de l'arquetip

12'46''- Apareixen Amalio i l'amant i se'ns mostra com fugen plegats. En aquest punt podem descriure la dona fatal, és la única referència que tindrem en tot el film. També veiem els efectes que provoca en la víctima.

52'-54'02''- Amalio torna a buscar Quinita, parlen les ties d'aquesta de camí al balneari on s'allotja Quinita, mentre donen l'opinió sobre l'amant d'Amalio:

"...Desaparecida la causa que te arrastró a cometer aquella locura..."- i continua- *"...lo correcto, lo digno, es que todo vuelva a su cauce normal"*.

En arribar, Amalio parla amb Manrique:

Amalio- *"...No me extraña tu actitud, la merezco, sin embargo, tú, por ser hombre, podrás entender..."*

Manrique- *"Perdona, precisamente por ser hombre no puedo comprenderlo"*.

<p>Fitxa nº: 6 Títol: <i>Campeones</i> Director: Ramon Torrado Guionista: Ramon Torrado, Fernando G. Toledo Productora: Suevia Films (acollida al <i>Crédito del Sindicato Nacional del Espectáculo</i> amb 159,940 pessetes). Any producció: 1942 Gènere: Comèdia Localització: Arxiu personal Intèrprets principals: Luchy Soto (Paulita), José María Seoane (Julio), Laura Pinillos (Merche Velasco), Carlos Muñoz (Eduardo), Mary Cruz Fuentes (Charito). Nom personatge: Charito (Mary Cruz Fuentes) Personatge antagonista: Paulita (Luchy Soto) Tipus A-B-C: A Arxiu gràfic: sí Durada: 1h.17'</p> <p>Més informació</p> <p>Laura Pinillos= Tita Merche, tipus A (rol passiu).</p>
<p>Argument</p> <p>Eduardo treballa en una companyia de transports aeris i s'ofereix de porter d'"El Volador", perquè el porter que té l'equip sempre s'emborratxa i fa que l'equip perdi (a la seva mare li amaga). Charito, neboda de la presidenta de l'equip rival (Tita), intenta apartar Eduardo d'"El Volador". Ajudada per Julio, el porter borratxo, li fa firmar un document comprometedor que provoca la seva expulsió de l'equip i la readmissió d'aquell. Finalment, tot se sol.luciona, arriba Eduardo i ocupa el seu lloc de porter mentre l'equip aconsegueix la victòria.</p>
<p>Motivacions per al sorgiment del personatge a la trama</p> <p>De Tita i Charito: aconseguir desconcentrar el porter de l'equip contrari per guanyar el partit i diners. Ambició. Charito: és igual que per a Tita, però és el braç executor. Sedueix Eduardo perquè perdi el partit. Fa que Eduardo planti Paulina i menteixi per veure-la.</p>
<p>Descripció física df</p> <p>Tita: morena, cabells llargs i ondulats, fuma, independent econòmicament, sofisticada, beu alcohol i a casa fa còctels. Charito: celles marcades, ulls foscos i grossos. Pentinat: clenxa a la dreta.</p>

<p>Descripció psicològica de</p> <p>Tita i Charito: ambiciosa, seductora, mentidera, riu exageradament i descontrolada, orgullosa i interessada.</p>
<p>Trets seductors personals</p> <p>El poder que irradia, la seva forta personalitat i la seva imatge, tan sofisticada que Manolo ni sap com rebre'n l'efecte que provoca en ell. És a dir, el salt abismal que hi ha entre la dona fatal i la seva víctima és el que sedueix la víctima, l'efecte "estrella", la distància entre ambdós.</p>
<p>Antagonistes</p> <p>Paulita: és rossa, cabells arrissats amb un llaç al capdamunt. És bona, ajuda el seu avi a la fonda. És la padrina de l'equip, té una imatge angelical, és amiga de tothom, casta i pura.</p>
<p>Víctimes de la de</p> <p>Eduardo, que és un noi humil que deixa de jugar a futbol per guanyar-se la vida.</p>
<p>Vestuari, atrezzo</p> <p>Barret, arracades llargues i brillants que funcionen com a reclam sexual, braçalets, vestits amb els braços despullats. Vestits amb rodones blanques i abrics de pells. El dia del partit: vestits de flors de colors per ressaltar i barrets tipus pamela.</p> <p>Tita: menja bombons Charito: du un gosset.</p>
<p>Professió de la de</p> <p>Tita és una milionària ambiciosa i Charito és la seva neboda joveneta, l'herència.</p>
<p>Destí de la de, missatge del film</p> <p>Perden el partit, guanya la classe baixa i lluitadora, davant de l'opulència i la falta de moral. Eduardo i Paulita acaben junts.</p>

Talls justificatius de l'arquetip

25'27"-26'15"-Charito manipula el capità d'"El Volador", enamorant-lo, i - 27'15"-27'38"-traça un pla per guanyar l'aposta.

32'21"-34'15"- Charito parla amb Julio, el porter borratxo, i trama un altre pla per guanyar el partit, i li explica (34'08"-35'15") a la seva tia.

35'25"-37'15"- Charito intenta seduir Eduardo, amb el fals pretext que se li espatlla el cotxe i Charito l'entreté (37'34"-38'20").

44'30"-44'59"- Charito se l'emporta al ball i fa que Eduardo se salti la cita que tenia amb Paulita per portar-la al ball. Allà, Charito intenta que es passi a l'equip contrari.

46'34"-49'12"-També hi ha manipulació per part de Julio, el porter borratxo, que, juntament amb Charito, trama que Eduardo signi un document conforme passa a l'equip contrari. Charito –o Julio- fan arribar anònimament el document a "El Volador", i expulsen Eduardo de l'equip, per la qual cosa no pot jugar la final. A mig partit, van a buscar Eduardo perquè jugui i els ajudi a guanyar.

Fitxa nº: 7**Títol:** *La casa de la lluvia***Director:** Antonio Román**Guionista:** Antonio Román, Pedro de Juan Pinzones**Productora:** Hércules Films, S.A.**Any producció:** 1943**Gènere:** drama, “(melo)drama rural hispano” segons J.L. Castro de Paz a *Op. Cit.*, pp. 121.**Localització:** Arxiu de la Filmoteca Española a Madrid**Intèrprets principals:** Luis Hurtado (Fernando Amil), Blanca de Silos (Lina), Carmen Viance (Teresa Amil).**Nom personatge:** Lina (Blanca de Silos)**Personatge antagonista:** Teresa Amil (Carmen Viance)**Tipus A-B-C:** A**Arxiu gràfic:** sí**Durada:** 1h. 7'**Més informació**

És una dona fatal tipus A en tant que porta a la destrucció i obsessió els homes que l'envolten: el tutor, que destrueix llibres, és supersticiós i vol que tanquin Lina en un sanatori; i Don Fernando, que deixa la seva dona i les terres i fuig amb ella. De fet, manipula a consciència Don Fernando per aconseguir el seu objectiu (reunir-se amb el seu promès), li destrossa la vida i després l'abandona i marxa amb el seu promès, un pobre innocent que la va a buscar amb la seva mare.

Basat en la novel·la de Wenceslao Fernández Flórez, del mateix nom.

Referències específiques a Castro de Paz, J.L. *op.cit.*, pp.120-124.

Cartell publicitari del film:

<p>Argument</p> <p>Don Fernando lloga la seva casa, vol aventura. Lina lloga una habitació, fuig del seu tutor que la vol casar amb ell. Don Fernando l'ajuda. Don Fernando vol ajudar Lina, que sembla malalta i planeja fugir amb ella. Lina utilitza Don Fernando per fugir però, en realitat, havia quedat citada amb el seu promès, amb qui espera casar-se.</p>
<p>Motivacions per al sorgiment del personatge a la trama</p> <p>Apareix de forma misteriosa, no sabem d'on ve, ni de qui són les cartes que rep. Ho sabem al final del film: són del seu promès.</p>
<p>Descripció física df</p> <p>Morena, mitja cabellera, estil masculí, du un barret, ulls grossos i foscos. La mitja cabellera, la du llisa a dalt i ondulat, agafat en un costat amb clip.</p>
<p>Descripció psicològica df</p> <p>Misteriosa, silenciosa i observadora, seriosa, dolça però distant. Manipuladora i cruel.</p>
<p>Trets seductors personals</p>
<p>Antagonistes</p> <p>Teresa, que és la serventa de Don Fernando, que és servicial, fidel i apocada.</p>
<p>Víctimes de la df</p> <p>Don Fernando, que s'enamora de Lina i és rebutjat per ella. Quan ell s'allunya d'ella, ella li diu que no marxi. Li proposa de fugir amb ella Tutor-</p>
<p>Vestuari, atrezzo</p> <p>Gavardina, barret, vestit jaqueta beig, d'estil clàssic.</p>
<p>Professió de la df</p> <p>No se sap, ni interessa per al desenvolupament de la trama.</p>
<p>Destí de la df, missatge del film</p> <p>Demana perdó a Fernando i s'escapa amb el seu promès.</p>

Talls justificatius de l'arquetip

22'30''-Don Fernando li dóna una carta que ella ha rebut, es mostra molt freda i distant, però se n'adona i rectifica, convertint-se en una dolça i tendra noieta. Don Fernando es queda molt sorprès, no sap si s'està enamorant o sorprenent pels bruscos canvis de caràcter de Lina.

53'47'' - Ella es mostra freda amb Don Fernando, li diu que tot sortirà bé si ell es comporta com cal.

56'-57'20''- Ella el deixa plantat, li demana una lleu disculpa i se'n va amb el seu promès.

Fitxa nº: 8

Títol: *Cita con mi viejo corazón*

Director: Ferruccio Cerio

Guionista: Ferruccio Cerio

Productora: Pegaso Films (acollida al *Crédito del Sindicato Nacional del Espectáculo* amb 300,000 pessetes).

Any producció: 1948

Gènere: Melodrama

Localització: Arxiu de la Filmoteca Española a Madrid, en cine 35mm., 5 rotllos.

Intèrprets principals: Luis Prendes (Cip), Miriam Day (Catalina, "Mosca"), Rafael Calvo (Marcos), Mercedes Monterrey (Mercedes), Francisco Mascaró (Pérez).

Nom personatge: Mercedes (Mercedes Monterrey)

Personatge antagonista: Catalina "Mosca"(Míriam Day)

Tipus A-B-C: A

Arxiu gràfic: Sí

Durada: 1h. 35'

Més informació

A partir de la novel.la homònima de E. Grazzini.

Argument

Catalina té un nòvio amb qui es vol casar, però el pare s'hi oposa. Planegen casar-se en secret. Fugen tots dos i es casen sense el consentiment patern.

Després de molts problemes per trobar una feina estable , comencen a treballar en una sala de festes. Allà, el marit de Catalina-Mosca- coneix Mercedes Albano. Mercedes és l'estrella de la companyia i Cipriano (Mosca) s'enamora d'ella.

Llavors Catalina abandona el seu marit i torna a Barcelona per instal.lar-se a casa del seu pare.

Motivacions per al sorgiment del personatge a la trama

Catalina no pot tenir fills, el marit no és acceptat pel pare d'ella, la vida és plena de dificultats,...la carn és dèbil.

Descripció física df

Morena, amb els cabells llargs i ondulats, grassoneta, pinta de gitana, enjoiada, celles llargues i fosques.

Descripció psicològica df

Seductora, coqueta, utilitza els homes per al seu interès, com a titelles, amb

poder dins del teatre, és l'estrella i es troba sola.
Trets seductors personals Té magnetisme, un aire de seguretat que fascina els homes.
Antagonistes Catalina.
Víctimes de la df Cipriano, el marit de Mosca (Catalina).
Vestuari, atrezzo Fuma amb broquet, porta collaret, arracades de brillants, vestit escotat amb rodones petites negres amb espatlles destapades, ventall negre, polsera al braç esquerre, molt gruixuda.
Professió de la df Artista
Destí de la df, missatge del film El seu protector i cap de la companyia la deixa perquè passa d'ell. Ella marxa a Barcelona a buscar-lo i recuperar la seva posició adinerada. El marit de Mosca torna amb ella perquè rep una carta on li explica que ella està embarassada.
Talls justificatius de l'arquetip 3r rotllo de 35mm.: Catalina diu, com a muller patidora, personatge molt característic de l'època, en trames on hi ha dona fatal: <i>"Hay que vivir, pasando por lo que sea"</i> . Mercedes diu al marit de Catalina: <i>"Lo que necesitas es una mujer como yo"</i> .