

HERTOGI
LEBRON
VICTOR MERDI
JOSE CORTEZ
JOHN VOLLE
OSCAR COMPANY
AND LERMONDET
JUAN BORDON
JOSE RUEDA



La popular novela del
PENELLA

Adaptación de
ROSARIO PI



EL GATO MONTES



ADEMÁS DE ACTRICES: OTRAS MUJERES CINEASTAS EN LOS AÑOS 30

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA

La presencia de mujeres en el cine español de los años treinta más conocida es, obviamente, la de las actrices¹. En ese decenio los cambios del cine sonoro, la creación de cierta industria estable y el cultivo de géneros populares explican la existencia de cierto *star system* formado mayoritariamente por mujeres, entre ellas Estrellita Castro, Imperio Argentina, Carmen Amaya, Antoñita Colomé, Catalina Bárcena, Rosita Díaz Gimeno, Margarita Xirgú, Conchita Montenegro, Carmen Viance o Ana María Custodio, varias de las cuales tuvieron que exiliarse tras la guerra.

Parece más oportuno en el marco de una exposición sobre Clara Campoamor reivindicar la inteligencia y compromiso de mujeres —al margen de las dedicadas a la interpretación— cuya relación con el cine pudo ser más creativa, desde quienes desempeñaron diversos trabajos profesionales a escritoras y periodistas para quienes el cine constituyó una referencia cultural y social de primer orden. Particularmente relevante parece llamar la atención sobre mujeres que escribieron de cine en esos años con una estimable capacidad de reflexión y análisis, y un discurso que superaba los tópicos sobre las estrellas y el mundo del espectáculo habituales de la prensa rosa.

1 Agradezco mucho las referencias y materiales aportados por los profesores y amigos José Antonio Pérez Bowie, Luis Fernández Colorado, Alfonso Puyal y Ricardo Jimeno, que me han permitido documentar estas páginas en un tiempo breve.

DIRECTORAS, GUIONISTAS Y OTRAS CINEASTAS

La figura más importante de todo el cine republicano es Rosario Pi Brujas (1899-1967)², cineasta que trabajó como empresaria y productora, guionista y directora. Tras iniciarse con un negocio de moda en Barcelona, marcha a Madrid a principios de los años treinta donde funda Star Film y produce un primer medimetraje, *¡Yo quiero que me lleven a Hollywood!* (Edgar Neville, 1932) que parece ser tuvo cierto grado de improvisación, pues se comenzó a rodar como pruebas de *casting* para futuras actrices. Neville ha dejado testimonio de su capacidad de trabajo y de organización en una empresa que tiene el mérito de producir los primeros largometrajes sonoros en nuestro país: *El hombre que se reía del amor* (Benito Perojo, 1932), *Odio* (Richard Harlan, 1933) y *Doce hombres y una mujer* (Fernando Delgado, 1934). En la cinta de Perojo la prensa de la época aprecia el empeño de Rosario Pi por hacer un cine genuinamente español, alejado de las producciones hispanas de los estudios norteamericanos³. El guion de *Doce hombres y una mujer* también es obra de Pi y la crítica de prensa subraya su originalidad, variedad de tratamiento y el talante estrictamente cinematográfico —no literario— que permiten augurarle un futuro como guionista⁴. Asimismo produce el cortometraje musical *Besos en la nieve* (1934) que escribe y dirige José María Beltrán; rodado en la sierra de Guadarrama narra el encuentro entre un esquiador y una monitora que se enamoran.

El auge de las adaptaciones de zarzuelas y musicales en esos años le lleva a dirigir dos piezas: *El gato montés* (1936), con guion suyo a partir de la zarzuela del maestro Penella, aunque cambia el enfoque privilegiando la perspectiva de la mujer⁵; y *Molinos de viento* (1938), adaptación de la opereta de Luis Pascual Frutos, rodada en los estudios barceloneses de Orphea, que protagoniza María Mercader, actriz que desarrolla su carrera en Italia tras la guerra y futura esposa de Vittorio de Sica. Mercader trabaja como secretaria de dirección en *El gato montés*, de la que se ha subrayado la modernidad de autorreferencias al cine, la distancia de la *españolada* al uso a pesar de manejar materiales similares y cierto “feminismo larvado” (Porter Moix), a lo que contribuye el personaje añadido de La Peliculera, la creación de una banda sonora donde las canciones se insertan con eficacia en la historia o la capacidad de la directora

2 El trabajo más completo sobre esta directora es el de NAVARRETE-GALIANO, Ramón, *El cine republicano: el caso de Rosario Pi*, (Tesis doctoral inédita), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016; disponible en <http://hdl.handle.net/11441/52274>

3 *Ibidem*, pp. 205-206.

4 Crítica del diario ABC, *Ibidem*, pp. 264-265.

5 ZECCHI, Barbara, *Desenfocadas: cineastas españolas y discursos de género*, Barcelona, Icaria, 2014, p. 53.

para el uso dramático de la luz⁶. En esa década de los treinta también ejerce la dirección la mallorquina María Forteza, autora de un corto documental probablemente anterior a *El gato montés*, sobre quien apenas sabemos nada⁷. En el decenio anterior, la actriz y bailarina Helena Cortesina (1904-1984) figura como directora de *Flor de España o la leyenda de un torero* (1921) que protagoniza junto a Jesús Tordecillas, con abundantes escenas taurinas y una historia de amor entre una bailarina y un torero que renuncian a sus carreras para dedicarse al hijo común. Las hermanas Cortesina son productoras de esta pieza cuyo guion se debe a José María Granada. Poco antes, hay que reseñar la figura de la actriz, empresaria teatral y cineasta catalana Elena Jordi (Montserrat Casals i Baqué, 1882-1945), que dirige y protagoniza el cortometraje *Thaïs* (1918), basado en la ópera homónima de Jules Massenet.

Ya en 1929 hay cierta conciencia de que, además de actrices, hay mujeres que trabajan en diversos oficios cinematográficos. Díaz Morales⁸ entrevista a tres actrices (Carmen Rico, Elisa Ruiz Romero “La Romerito” y Carmen Viance) junto a las hermanas Angélica y Ofelia Cortesina, cuya fotografía se reproduce en el artículo al lado de su otra hermana, Elena (sic) que pasará a la historia como directora y protagonista de *Flor de España*, como queda dicho. Declaran haber formado una empresa y ocuparse de toda la producción, para la cual hubieron de montar laboratorios. Bajo el subtítulo “Aunque parezca mentira, a algunas no les seduce ser artistas de cine”, Adolfo Luján entrevista a cinco mujeres con diversos oficios tras la cámara⁹. De Sara Ontañón se cuenta que trabajó como ayudante de Agustín Macasoli en el montaje de *La traviesa molinera* (Harry d’Abbadie d’Arrast, 1934), ha montado la versión española de *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939) y ha sido *script* de *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940). La actriz y escritora Josefina de la Torre desarrolla circunstancialmente un trabajo de ayudante de dirección en *Primer amor* (1941), dirigida por su hermano Claudio de la Torre, y reivindica la capacidad de las mujeres para ser directoras¹⁰.

6 FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, “El gato montés 1935” en Julio PÉREZ PERUCHA (ed.): *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997, p. 103 escribe “Pi explotaría al máximo la contraposición lumínica de ambientes, con riesgo poco frecuente, para caracterizar situaciones anímicas o rasgos internos de los personajes”.

7 La aparición del nombre de esta directora en el corto *Mallorca* está documentada en CERDÁN, Josexo, *Mallorca* (María Forteza, 1932-34). La película que vino del confinamiento y la mujer que nunca existió. Cronología de un hallazgo (investigación en curso), #DoréEnCasa, Filmoteca Española, 2020; disponible en <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:de129f27-c062-4874-9c4d-6fbad119c4df/el-dor--en-casa---mallorca--de-mar-a-forteza.pdf>

8 DÍAZ MORALES, Juan J., “Las primeras mujeres que en España se han dedicado al «cine»”, *La Pantalla*, N.º 58 (1929), pp. 966-967.

9 LUJÁN, Adolfo, “Mujeres detrás de la cámara”, *Primer Plano*, N.º 29, (1941), pp. 20-21.

10 «¿Es que en la mujer existe incapacidad para las artes? De ningún modo. Nombres femeninos tienen prestigio universal en la literatura, la pintura, la escultura, etc. De igual modo podrían ganarlo en la cinematografía» (*Ibidem*, p. 20)

Se presenta a Carmen Salas como *script-girl*, oficio que desempeña en *Escuadrilla* (Antonio Román, 1941), cuyo rodaje sirve de marco para la entrevista; Salas desea trabajar como ayudante de dirección y montadora y defiende la igualdad de hombres y mujeres a la hora de dirigir cine y la mayor capacidad de observación de ellas necesaria para la tarea de la *script*. Presentada como auxiliar y esposa del maquillador Joaquín Carrasco, la “señora de Carrasco, maquilladora” ha trabajado durante un decenio en los estudios Orphea. Por su parte, Magdalena Pulido lleva desde 1935 manejando la copiadora óptica o truca Debrie en los estudios Ballesteros, además de hacer montaje y *trailers* de películas. Una de las figuras esenciales de la generación de mujeres modernas, miembro del Lyceum Club, campeona de natación y novia de Luis Buñuel es la poeta Concha Méndez (1898-1986)¹¹ autora del relato que da lugar a la comedia de enredo *Historia de un taxi* (Carlos Emilio Nazari, 1927), que resulta novedosa en el travestismo y la prosopopeya. A pesar de tratarse de una vinculación ocasional, en ese final de los 20 Méndez aspira a una carrera en el cine, escribe artículos, visita en Londres diversos estudios, asiste a estrenos y esboza otros guiones; manifiesta su interés por el cine y el teatro más que por la poesía.

“El cinematógrafo despierta en mí la mayor inquietud. Quiero ser, a más de argumentista, director, cineasta. Y digo «quiero ser» porque aún no llegué a dirigir ningún film; no por falta de deseo ni de preparación para ello, sino por falta de capital. Esto aquí en España es un problema. Y más tratándose de poner capital en manos de una mujer. Estamos en un país donde, desgraciadamente, a la mujer no se la considera en lo que pueda valer”¹²



Más adelante, ya exiliada en México, escribe varios relatos con formato de guion; *Telas estampadas* (1949) será llevado a la pantalla con el título *Prisionera del recuerdo / Esclava del recuerdo* (Eduardo Ugarte, 1952).

11 Así viene definida por CALLES MORENO, Juan María, “Concha Méndez, la seducción de una escritora”, *Dossiers Feministas*, N.º 18 (2014), p. 155: «encarna el rol de la mujer emancipada, con el pelo corto y el aire de apariencia viril, atleta y nadadora, conductora de un Citroën francés en el Madrid de los años veinte, símbolo de la libertad sexual y económica. Es la ciudadana activa, la «garçonne» que conquista los derechos de la mujer en nombre de la modernidad, y lo hará batiéndose contra los estrechos límites que intentan marcarle su propia familia y una sociedad literaria que ni siquiera admite a las mujeres en sus tertulias. Leyendo sus textos y estudiando su biografía comprobamos que, lejos del primer modernismo literario, la mujer ya no es la musa del poeta, sino que traza nuevas estrategias de seducción de acuerdo con las propuestas estéticas de los nuevos tiempos, con una redefinición de lo femenino a través de la vanguardia y de su nueva función social y cultural”.

12 Tomado de SANZ ARIAS, Hedgar, “La escritura cinematográfica: el perfil desconocido de Concha Méndez», *Revista de Escritoras Ibéricas*, N.º 9 (2021), pp. 53-54.

De origen manchego, Carmen Velacoracho de Lara (1880?-1960) pasó buena parte de su vida en Cuba, donde fue activista de un feminismo monárquico y católico que le lleva a publicar, junto a su marido, el manifiesto *El libro amarillo* en distintos periódicos, a fundar la revista y el movimiento de mujeres *Aspiraciones* (1912) y el Partido Feminista (1918), promover la Liga Protectora de la Mujer o crear una fábrica de ropa con mayoría de trabajadoras. En 1927 promueve la película didáctica *Descubrimiento de América*, con participación de entidades hispanocubanas y propósito conciliador, lo que le vale la felicitación de Alfonso XIII. De regreso a España, presenta esta película en el I Congreso Español de Cinematografía (1928), en el que Velacoracho dicta una conferencia.

Participa en la fundación de CEA (Cinematográfica Española, SA) en cuyo patronato figuran, entre otros, Jacinto Benavente y Concha Espina. Esta empresa proyecta adaptar una novela de esta última y un ciclo sobre las mujeres españolas en la historia. Las transformaciones industriales con la llegada del sonoro y la inestabilidad política le hacen indagar otras vías. Colabora en la creación de Patria Film que proyecta rodar películas sonoras con propósitos morales y patrióticos. En 1929 se implica en la revista *Mujeres Españolas* donde escribe sobre cine y temas de mujer, además de hacer una colecta para financiar una película basada en *La niña de Luzmela* de Concha Espina. A partir de ahí se dedica más al periodismo y se radicaliza durante la República hacia posiciones fascistas¹³.

Ya se ha insistido en la autoría de María de la O Lejárraga (1874-1974) en obras de teatro y varios guiones que firmó su marido Gregorio Martínez Sierra, quien residió en Hollywood en los primeros años treinta, contratado para las versiones en español de la Metro y de la Fox. No siempre figura acreditada —o se ha incluido su nombre mucho después— y aparece junto a Martínez Sierra en adaptaciones de sus comedias. Es autora del guion de *Mamá* (1931) que Benito Perojo rueda para ese último estudio en Hollywood, y de otros trabajos firmados por su entonces ya exesposo como *Primavera en otoño* (Eugene Fore, 1933); aparece acreditada como guionista en *Una viuda romántica* (Louis King, 1933), *Yo, tú, ella* (John Reinhardt, 1933), *La ciudad de cartón* (Louis King, 1934), *Julieta compra un hijo* (Louis King / G. Martínez Sierra, 1935), los trabajos para televi-

13 MOYA GARCÍA, Concepción y FERNÁNDEZ-PACHECO SÁNCHEZ-GIL, Carlos, “Carmen Velacoracho: una mujer periodista, productora de cine y líder feminista en el primer tercio del siglo XX” en Laura BRANCIFORTE y otras (ed.): *Actas del Primer Congreso Internacional Las mujeres en la esfera pública. Filosofía e Historia Contemporánea*, CERSA, 2009, pp. 332-354.





Fig. 2. Tem quid et que erit, sitatia voluptis anis ea isimet officia aut est, ide corpor audaerc hiliquas elignisti.

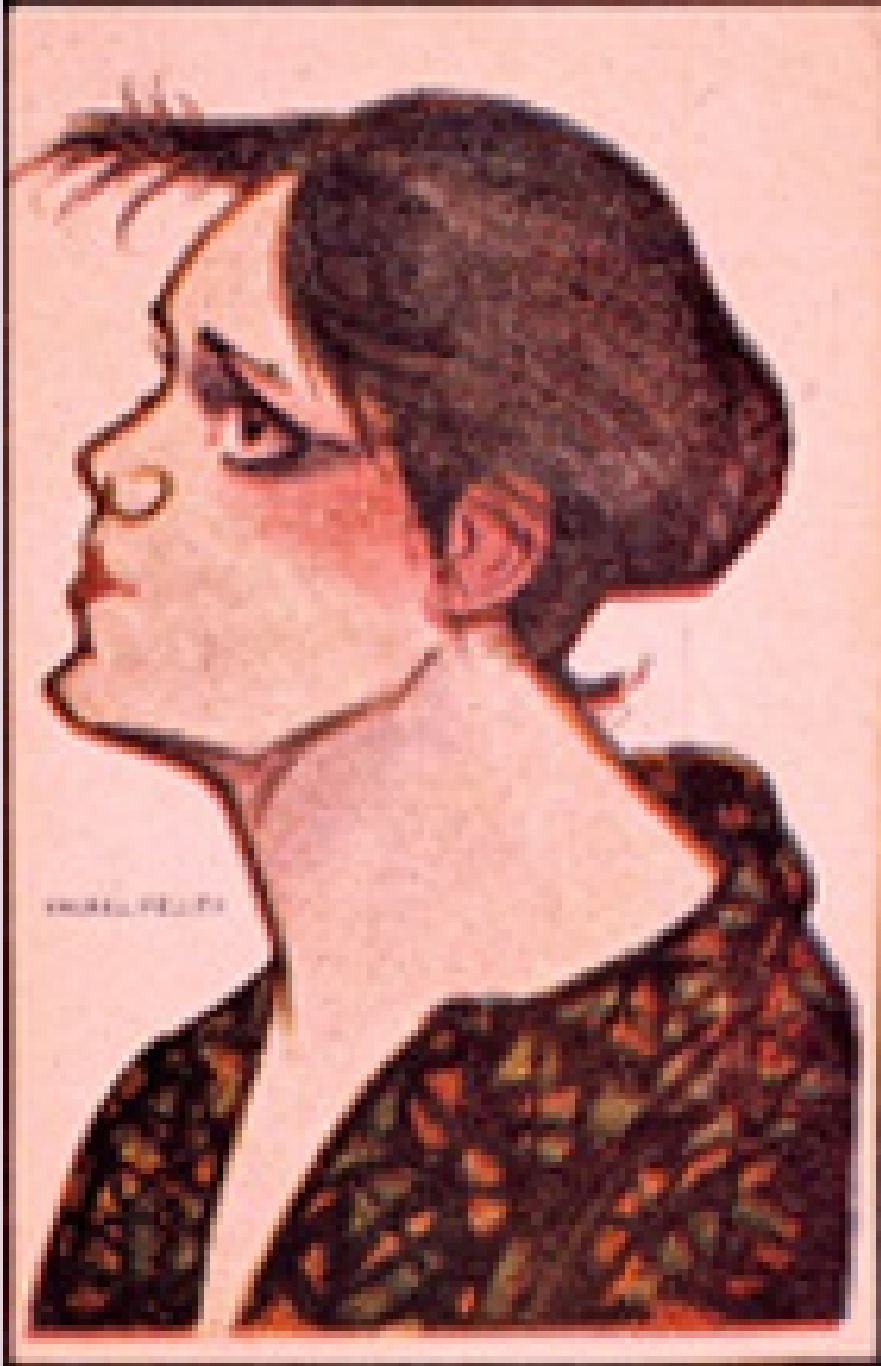


Fig. 3. Tem quid et que erit, sitatia voluptis anis ea isimet officia aut est, ide corpor audaerc hiliquas elignisti.

sión *The Romantic Young Lady* (1938) y *The Lover* (1939) y la producción argentina *Dama de compañía* (Alberto de Zavalía, 1940).

Su pieza *Canción de cuna* (1911) sería llevada al cine en cuatro ocasiones: por Mitchell Leisen (1933), Gregorio Martínez Sierra (1941), con su entonces pareja Catalina Bárcena, José María Elorrieta (1961) y José Luis Garci (1994). Hubo gestiones de su amigo George Portnoff para adaptar su obra *El pavo real* pocos años después de su representación en 1923, en un texto que versificó Eduardo Marquina. Parece ser que el guion suyo titulado *Merlín y Viviana* y ofrecido al estudio Walt Disney fue poco menos que plagiado en *La dama y el vagabundo* (1955).

Formada en la Institución Libre de Enseñanza y adscrita a la Generación del 27, en buena medida la figura de María Teresa León Goyri (1903-1988) viene eclipsada por su relación y trabajos comunes con Rafael Alberti. Para lo que aquí nos interesa, hay que constatar que participa en la fundación y dirección de la revista *Octubre* (1933-1934), que se ocupa del cine revolucionario y de propaganda, aunque la atención principal se dirija al teatro; el primer número está ilustrado con fotogramas de *Las Hurdes* (1933), pues León y Alberti habían acompañado a Buñuel cuando buscaba localizaciones para su documental. En plena guerra, en octubre de 1937, pone en escena la obra de teatro *La tragedia optimista* de Vsevolod Vischniewsky incluyendo la proyección en el fondo del escenario de fragmentos de película que innovan y potencian la expresión dramática, recurso que, según confesión propia, María Teresa León aprende de Sergéi Eisenstein, a quien conoce en el Congreso de Escritores Soviéticos al que asisten los León-Alberti en el verano de 1934. Más tarde, ya en el exilio argentino, trabajará como guionista en varios títulos que firma con su marido, entre ellos una adaptación de *La dama duende* de Calderón de la Barca.

En el ámbito industrial, junto a la indicada tarea de Rosario Pi y de Carmen Velacoracho, está la de Carmen Prada Mantrana quien trabaja como gerente de los cines Royalty y Argüelles de Madrid y representante de la distribuidora Casa Huguet en los años veinte, además de ejercer como periodista cinematográfica. Coincide su titulación como profesora de Taquigrafía y Mecanografía en la misma promoción que Clara Campoamor. En un artículo de 1919 llama la atención sobre la debilidad del cine italiano y francés ante una industria norteamericana muy agresiva en los mercados mundiales¹⁴.

14 RIVAS MORENTE, Víctor, "Una primera aproximación a la figura de Carmen Prada, periodista cinematográfica y empresaria en el Madrid de los años veinte", *Secuencias*, N.º 46 (2017), pp. 59-81.

ESCRITORAS CINEMATográfICAS Y CINÉFILAS

La entrada “Crítica” del *Diccionario de Cine Iberoamericano*¹⁵ da cuenta de apenas media docena de nombres de mujeres que escriben sobre cine en nuestro país hasta la Guerra Civil. Además de Carmen Prada firmante como “Duquesa Borelli” en *El Fígaro y Cine Mundial* y Cecilia A. Mantua en *El Día Gráfico* queda constancia de dos figuras que, además de escribir de forma asidua, llegan a la dirección de revistas especializadas, como Rosario Genequet que dirige la efímera *Cine y Hogar* y María Luz Morales que está al frente de la *Revista Paramount* (antes *Paramount Gráfico*) además de escribir en otros medios y, sobre todo, desarrollar una larga carrera como periodista especializada en *La Vanguardia*, cuya responsabilidad en la dirección le vale el honor de ser la primer mujer directora de prensa en nuestro país. Pero no parece que haya ninguna mujer en las directivas de otras revistas, cineclubes —con las excepciones señaladas más adelante— o asociaciones como el Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes, Redactores Cinematográficos Unidos o Asociaciones de Periodistas Cinematográficos de España.

Probablemente sea la citada Carmen Prada Mantrana la mujer que primero escribe de cine en nuestro país de forma continuada, aunque durante un periodo breve, entre 1918 y 1921. Se han contabilizado 89 artículos publicados en esos años en tres diarios, una revista gráfica y las revistas especializadas *Cine Mundial* y *Cinema*, la mayoría firmados como “Duquesa Borelli” o “Duquesa de Borelli”. Escribe noticias variadas sobre el mundo del cine, reseñas de películas, artículos sobre la propia crítica de cine, la industria y la exhibición, reflexiones sobre la educación y la moral con una evolución en su escritura que, dependiendo del medio en que publica, le lleva a textos con mayor profundidad y análisis de las películas, la dimensión artística del cine y sus implicaciones sociales. Prada es una mujer moderna, sensible a las cuestiones que preocupan al feminismo en esos años y cuenta con trabajos donde defiende la capacidad de las mujeres para ser guionistas de cine y la existencia de casas cuna que les permitan independencia laboral¹⁶.

Sin duda, la escritora gallega afincada en Barcelona María Luz Morales Godoy (1890-1980) es la figura más notable de las escritoras cinematográficas de gran parte del siglo XX. Desde los primeros años veinte colaboró en distintos medios, trabajó como traductora y asesora literaria para la Paramount, dirigió la revista *Hogar y Moda* y escribió regularmente en *La Vanguardia* una crónica de cine con el

15 VV.AA., *Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal y América*, 10 vol., Sociedad General de Autores y Editores, Fundación Autor, Instituto Buñuel, 2011-2012.

16 RIVAS MORENTE, V., *op. cit.*



Fig. 4. Tem quid et que erit, sitatia voluptis anis ea isimet officia aut est, ide corpor audaerc hiliquas elignisti.

pseudónimo de Felipe Centeno. Sus trabajos son muy variados y llama la atención el nivel de reflexión de sus textos, que van mucho más allá de la crónica y abundan en cuestiones como los tópicos hispanos del cine USA, la desmitificación del estrellato, el estatuto de la crítica de cine, la defensa de las actrices independientes, el rechazo a ciertos cánones de belleza, la caricatura de la «cinefobia», la denuncia de las falsas biografías de actrices, el carácter emancipador de los modelos cinematográficos de mujeres, la imposición del cine norteamericano más comercial, etc. Morales también defiende la incorporación de las mujeres en la industria:

«Aparte del de estrella, reservado sólo a unas cuantas privilegiadas, el cinematógrafo abre a la mujer caminos nuevos... Caminos de arte y de industria, de inteligencia y de sencillo trabajo... No en balde, sin duda, alguien apuntó una vez la idea de que acaso en la colaboración femenina estuviera el secreto del éxito, todavía no logrado, de la película española, de nuestra película nacional»¹⁷.



Nacida en La Habana de padres españoles, Silvia Mistral (pseudónimo de Hortensia Blanch Pita, 1914-2004) es redactora de «novelas cinematográficas» —*vid. infra*— en la delegación de Paramount y se gana la vida como trabajadora en una fábrica de tabaco¹⁸. Escribe reportajes y crítica de cine en diversas publicaciones (*Popular Film*, *Projector*, *Films Selectos* y *Nuevo Cinema*¹⁹), además de cuentos y piezas literarias, tareas que continúa en su exilio en México. En la etapa más comprometida y cinéfila de *Popular Film* (1931-1937), publica un artículo sobre el lugar del cine español en el panorama internacional, comentarios sobre películas y semblanzas como las dedicadas a Walt Disney, Gary Cooper y Eleanor Whitney. También escribe en la revista barcelonesa *Umbral*, de la CNT, con una perspectiva más teórica y sociológica, rechazando el cine comercial y abogando por un cine de mayor vocación artística, y denunciando los tópicos del tratamiento de lo español en el cine norteamericano. En el clima de guerra, se congratula de la ayuda del sindicato de actores y de colectivos anarquistas y socialistas a la España democrática; y defiende que cortos, noticiarios y documentales del cine español deben mostrar al mundo la realidad de la lucha antifascista.

17 MORALES, M^a Luz, “La mujer y el cine”, *Films Selectos*, N.º 36 (20-06-1931), p. 15.

18 BARRERA VELASCO, Patricia, “El compromiso ideológico y político en la crítica cinematográfica de Silvia Mistral”, *Revista de Escritoras Ibéricas*, n.º 9 (2021), pp. 159-185.

19 Esta última tuvo una vida breve y Silvia Mistral fue secretaria. En la publicación barcelonesa *Mi Revista* (1-8-1938, p. 44) se anuncia el segundo número de *Nuevo Cinema* con el que “se abre una ruta a las actividades cinematográficas del país, consecuencia lógica de la unión de todos los escritores y artistas que, vueltos a la lucha, expresan en ella que no habían olvidado las ansias que se tienen concentradas en el nuevo destino del cine español”. Se hace una relación de una quincena de colaboradores, en su mayoría firmas conocidas, donde únicamente aparecen dos mujeres: Silvia Mistral y Enrica Marcia.

Paradigma de mujer moderna, la canaria Josefina de la Torre Millares (1907-2002) fue poeta, cantante y actriz, dobladora de Marlene Dietrich en *El ángel azul* (Der Blaue Engel, Josef von Sternberg, 1931), autora de obras de teatro, colaboradora de la revista *Primer Plano*, traductora de guiones y escritora de novelas rosa²⁰ con el pseudónimo de Laura de Cominges. A partir de una de estas novelas, escribe el guion de *Una herencia en París* (Miguel Pereyra, 1944), que también protagoniza; adapta otras cuatro novelas suyas, pero los guiones nunca se rodaron, y escribe la “novela cinematográfica” *Memorias de una estrella*. La huella del cine en la escritora vallisoletana Rosa Chacel (1898-1994) permanece desde su infancia a lo largo de toda su vida, como revelan las referencias en sus memorias *Barrio de Maravillas* (1976) y en sus diarios *Alcancía* (1982), donde constata su actividad como espectadora de obras, autores y géneros variados. Pero también escribe ensayos y mantiene un debate epistolar con Buñuel a raíz del estreno de *Un perro andaluz*. En su comentario de *El ángel de la calle* (*Street angel*, Frank Borzage, 1928) lamenta la falsedad y toxicidad de un filme que resume en el concepto «soy virgen» el estereotipo encarnado por Janet Gaynor²¹.

Cuando Román Gubern en su  documentado trabajo sobre la Generación del 27 da cuenta de las actividades de  figuras más renovadoras de la cultura española de ese momento la presencia de las mujeres queda limitada a pocos nombres y presencias públicas. En la revista *La Gaceta Literaria* únicamente hay tres firmas de mujeres: Concha Méndez, con tres artículos, y Rosa Chacel y Carmen Conde, con uno cada una²². Esta misma revista informa del lanzamiento del Cineclub Español en diciembre de 1928 con una lista en la que únicamente figuran Maruja Mallo y Rosa Chacel entre los nombres notables. Gubern hace crónica de las 21 sesiones del cineclub, cada una de las cuales contaba con algunas intervenciones de presentación del programa; solamente en dos ocasiones suben al escenario sendas mujeres: Germaine Dulac para comentar *La concha y el reverendo* y otras tres piezas suyas que se proyectan en febrero de 1931 y Conchita Power que recita poemas de Bécquer, Alberti y Juan Ramón Jiménez como complemento de la proyección de *Romanza sentimental* de Serguéi Eisenstein y Grigori Alexandrov.

20 E. Ramírez Guedes considera que son «prácticamente guiones cinematográficos en bruto». Vid. RAMÍREZ GUEDES, Enrique: “Josefina de la Torre: el cine por los cuatro costados” en Josetxo CERDÁN y Julio PÉREZ PERUCHA (eds.): *Tras el sueño. Actas del Centenario* (Actas del VI Congreso de la A. E. H. C.), Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1998, pp. 203-208.

21 CHACEL, Rosa, “Vivisección de un ángel [sic]”, *La Gaceta Literaria*, N.º 44 (1928) p. 4.

22 GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 201. Habría que añadir las colaboraciones de Rosa Arciniega, aunque no sean específicamente de tema cinematográfico.

La influencia del cine en la obra de escritoras no especializadas tiene interés para valorar tanto los temas, modelos, figuras, modas... del imaginario cinematográfico que impregna la sociedad como para la construcción de las audiencias según determinaciones de género, clase social, mentalidades, etc. como señala la profesora Peña-Ardid en un trabajo ejemplar²³ que hace referencia, entre otras, a las citadas Rosa Chacel, María Lejárraga, María Teresa León y Concha Méndez, además de autoras anteriores o posteriores como Emilia Pardo Bazán o Carmen Martín Gaité. Además de las escritoras influidas por el cine o con trabajos de comentarios y críticas, es preciso reseñar la proximidad de la pintora Maruja Mallo, que frecuenta las salas de cine con Rafael Alberti, comparte con los creadores de la vanguardia española su admiración por los cómicos del cine mudo norteamericano. Su obra está en sintonía con el mundo de *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, los dos primeros cortometrajes de Luis Buñuel y Salvador Dalí. También se ha apreciado la influencia del dinamismo cinematográfico en sus *Estampas cinemáticas* (1927) y del lenguaje fílmico como ella misma reconoce y le atribuyen varios estudiosos²⁴. Maruja Mallo ilustró diversos artículos sobre cine en revistas y algunos poemas de la serie *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* que Rafael Alberti publica en *La Gaceta Literaria* entre mayo y septiembre de 1929²⁵. No se concretó el proyecto de Alberti y Mallo de publicar esa serie de poemas ilustrados, pero posteriormente sirven para el álbum *Le cinéma comique* (1932) con quince litografías en color que publica una galería parisina.

Junto a obras de otros artistas plásticos —Ponce de León, Sáenz de Tejada, García Maroto, Ramón Acín o Santiago Pelegrín— sobre el tema de las verbenas y ferias populares, parece evidente que la exposición de Maruja Mallo en los locales de *Revista de Occidente* en 1928, con cuatro lienzos de gran tamaño de tema verbenero y treinta dibujos con otros temas, inspira una de las obras cinematográficas más singulares de esa época, entre el documental castizo y la «sinfonía urbana» cosmopolita, *Esencia de verbena* (1930) de Ernesto Giménez Caballero. En uno de los doce capítulos en que se estructura esta película, se reproduce una pieza de Mallo, quien participa con lienzos suyos en una exposición en el Ateneo de San Sebastián (septiembre de 1930) donde se proyecta *Esencia de verbena* junto a *Un perro andaluz*.

23 PEÑA-ARDID, Carmen, “Más allá de la cinefilia y la mitomanía. Las escritoras españolas ante el cine”, *Arbor*, vol. 187 – 748 (marzo-abril 2011), pp. 345-370.

24 PUYAL, Alfonso, *Cinema y arte nuevo. La recepción fílmica en la vanguardia española (1917-1937)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, pp. 292-293.

25 Concretamente, los números 65 y 66 correspondientes a las dos entregas de la revista de septiembre de 1929.



Fig. 5. Tem quid et que erit, sitatia voluptis anis ea isimet officia aut est, ide corpor audaerc hiliquas elignisti.

OTRAS NOVELAS CINEMATográfICAS

Al margen de las conocidas como «novelas cinematográficas», piezas breves que desarrollan argumentos de películas estrenadas o inéditas publicadas en revistas y colecciones de bolsillo que alcanzan en España una notable variedad y difusión en el primer tercio del siglo XX, el peso del cine y del estrellato en el mundo de la cultura explica la existencia de novelas con actrices y actores como protagonistas y/o centradas en el mundo de Hollywood o que tienen como trasfondo el imaginario cinematográfico (estrellas, géneros, estudios, experiencia espectadora, etc.). Como señala una especialista,

«En estas novelas se insiste, igualmente, en la fascinación que suscitan las estrellas de cine, con sus trajes caros, mansiones lujosas, tertulias, fiestas y bailes elegantes y, por supuesto, su belleza. (...)

Otro de los juicios negativos frecuentes en estos textos es el ansia de actores y directores por alcanzar la gloria rápidamente, con poco esfuerzo, el deseo de una mayor fama y dinero, la complacencia en el fracaso de los compañeros de profesión, que suponen siempre una amenaza al éxito propio, la búsqueda permanente del placer así como el engaño, la mentira y la deslealtad»²⁶.

Las dos más conocidas se deben a autores varones. Nos referimos a *Cinematógrafo* (1936) de Andrés Carranque de Ríos y, en una clave más personal y poemática, a *Cinelandia* (1923) de Ramón Gómez de la Serna. Pero menos se tienen en cuenta las novelas de dos mujeres, citadas más arriba: *Vidas de celuloide: la novela de Hollywood* (1934) de Rosa Arciniega y *Memorias de una estrella* (1954) de Josefina de la Torre, a las que habría que añadir *La mejor film: novela* (1918) de Carmen de Burgos (Colombine). También hay que constatar la influencia del propio lenguaje cinematográfico en los recursos y estilos literarios, como se refleja, entre otras muchas, en *Un film. 3000 metros* (1926) la novela sobre los bajos fondos que Caterina Albert publica con el pseudónimo de Víctor Català.

26 BARRERA VELASCO, Patricia, "Visiones de Hollywood: la novela española como reflejo del debate cinematográfico de principios de siglo XX", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32 (2014) pp. 182-183. Un buen resumen de este formato de literatura popular, en buena medida subsidiaria de la promoción de las películas, se encuentra en BARRERA VELASCO, Patricia, "Las novelas cinematográficas" en Ángela ENA BORDONADA (ed.), *La otra Edad de Plata. Temas, género y creadores (1898-1936)*, Madrid, Editorial Complutense, 2013, pp. 115-128.

Como en tantas otras cosas, Carmen de Burgos²⁷ se anticipa con esa historia breve sobre el rodaje de una película en un pueblo catalán y da cuenta del deseo de los actores del cine mudo de mostrar su arte para lo cual organizan una obra de teatro con números musicales, pues el protagonista es antiguo cantante de ópera; también se quejan del vestuario y el maquillaje. La interrelación entre la ficción del rodaje y la realidad de los comediantes afecta a las relaciones amorosas y, al final, al desenlace trágico. La novelista insiste en cómo los actores quedan defraudados al tener que renunciar a su voz y desconocer los diálogos de sus personajes²⁸.

La peruana Rosa Arciniega (1903-1999) se instala con su familia en España a finales de los años 20 hasta la Guerra Civil. Es una “mujer moderna” que participa en grupos renovadores y de vanguardia, como la tertulia de Ortega y Gasset, el Lyceum Club Femenino y el Ateneo madrileño; colabora en prensa con artículos, crónicas, relatos y textos variados. En pocos años publica seis novelas y, poco antes de abandonar nuestro país, inicia con Pizarro una serie de biografías de conquistadores.

En 1934 la editorial Cenit (Madrid) edita *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood* que, como ha resumido Inmaculada Lergo²⁹, es una novela que “se coloca detrás de los focos que alumbran a las estrellas cinematográficas, desvelando los entresijos de una farsa que se nutre, en una desmedida operación mercantilista y deshumanizada, de los sueños y ambiciones de aquellos que acuden atraídos por el brillo de los reflectores y terminan quemando sus alas en él”. El protagonista Eric Freyer es un alemán que marcha a Estados Unidos con su esposa en busca del éxito en el cine y su historia tiene el ciclo de ascenso, fama y olvido, con los devaneos sentimentales, el mundo de falsedades y el sustrato económico-industrial que no hacen sino acentuar la fragilidad del estrellato. Esta figura masculina contrasta con las mujeres: la esposa Henriette y la amante Olga, en dos modelos contrapuestos, pero subsidiarios del protagonista ante quien han de afirmar su independencia o evitar el rol de mujer objeto. Arciniega hace un diagnóstico de Hollywood como una sociedad de la impostura y del espectáculo donde los seres humanos acaban siendo víctimas de una ambición autodestructiva.

27 DE BURGOS, Carmen – COLOMBINE, *La mejor film: novela*, Madrid, Prensa Popular, 2018. Consta de 20 páginas en la colección «La Novela Corta», dirigida por José de Urquía, y se edita con el número 155 el 21 de diciembre de 1918.

28 El protagonista no se reconoce en su actuación o en su personaje: “No sabía que era él, no recordaba la época en que vivía ni los espectadores que lo contemplaban. Por eso vibraba su voz sin saber si cantaba, hablaba o gritaba por su boca la pasión del personaje” (*Ibidem*, p. 6).

29 LERGO MARTÍN, Inmaculada, “Rosa Arciniega y el cine: *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*; luz detrás de los focos”, *Revista de Escritoras Ibéricas*, N° 9 (2021) p. 74.



BUSCAR IMAGEN HORIZONTAL


Josefina de la Torre publica su texto ya en la madurez como escritora y como actriz y cineasta, cuando tiene en su haber la experiencia de haber trabajado en los estudios de Paramount en Joinville (París), interpretado varias películas y escrito guiones y artículos en revistas cinematográficas. La novela breve *Memorias de una estrella* se enmarca en la colección “La novela del sábado”, donde publicaron reconocidos literatos. La estructura se vale del recurso al manuscrito encontrado por una periodista que transcribe las memorias de una actriz llamada Bela Z quien se abre camino y llega a ser una estrella no por sus méritos interpretativos, sino por ser amante de un aristócrata casado y, posteriormente, de un escritor, también casado, cuya obra desprecia, al igual que rechaza sus orígenes humildes. Hay mucho humor y hasta cierto esperpento en el trazo de esta historia que, irónicamente, termina con una carta de Bela Z a la periodista confesándose retirada en el campo, feliz esposa y madre de dos hijos. Queda constancia de la crítica a la frivolidad, al arribismo y al sometimiento de las mujeres a formas de acoso sexual y laboral en aras de desarrollar su vocación, que Josefina de la Torre plantea desde el conocimiento del medio. No se trata, por tanto, de una autobiografía, sino de una ficción paródica con trasfondo crítico-costumbrista³⁰.

30 Véanse los trabajos MARTÍN PADILLA, Kenia, “Josefina de la Torre: en memoria de una estrella”, *Nexo: Revista Intercultural de Arte y Humanidades*, 12 (2015) pp.13-20; y MARTÍN PADILLA, Kenia, “Memorias de una estrella: ficción y realidad”, *ACL. Revista de la Academia Canaria de la Lengua*, N.º 2 (2021); disponible en <https://revistaacl.com/no2/memorias-de-una-estrella-ficcion-y-realidad/>

EL DIVORCIO EN LAS PANTALLAS

Reconocido por la Constitución de 1931 e implantado por la ley aprobada en Las Cortes en febrero de 1932, el divorcio aparece unos años antes en una curiosa y ambigua película de significativo título, *La malecasada* (1926). Se trata de la única obra del periodista Francisco Gómez Hidalgo³¹ quien se inspira en la historia de la relación del torero mexicano Rodolfo Gaona y la actriz española Carmen Ruiz Moragas —amante de Alfonso XIII— para armar una pieza teatral sobre la boda y la posterior y sonada separación. Tras su paso por los escenarios, con más pena que gloria, la lleva a la pantalla buscando un público masivo gracias a los numerosos cameos de famosos y a la voluntad documental y de debate sobre el tema del divorcio, aunque la resolución del argumento es denigrante para la mujer —el torero deja a su esposa por la novia mexicana con quien tenía un hijo para, divorcio mediante, casarse con ella y la esposa marcha a África como enfermera— y la defensa del matrimonio civil sea más bien tímida³¹.

Con posterioridad a la promulgación de la ley, en el clima conservador del bienio derechista se estrena *Madrid se divorcia (Gente conocida)* (Alfonso Benavides y Adelqui Millar, 1933), un filme que frivoliza con los cambios de costumbres en la burguesía y el mundo de los artistas en particular. Tuvo problemas judiciales relacionados con los derechos de propiedad y se estrena anunciada como “Primera

31  véase CAPARRÓS LERA, J. M., *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Barcelona, Ediciones y Publicaciones de la Universidad de Barcelona, 1981, pp. 75-77. Ahí se señalan las presencias en el filme de «Valle-Inclán, Eugeni d’Ors, Concha Espina, Romero de Torres, Azorín, Pedro Muñoz Seca, Jacinto Guerrero, Miguel Fleta, Wenceslao Fernández Flórez, Alberto Insúa, Luca de Tena, Julio Camba, Santiago Rusiñol, Juan de la Cierva, conde de Romanones, Alejandro Lerroux, Luis Araquistain, Pedro Mata, los generales Sanjurjo, Francisco Franco —entonces muy joven— y el propio dictador Primo de Rivera, la duquesa de la Victoria, Marcelino Domingo, los aviadores Ramón Franco y Ruiz de Alda, el legionario Millán-Astray... y los toreros Juan Belmonte, Rafael “El Gallo”, Ignacio Sánchez Mejías, Antonio Márquez, Valencia II, Domingo González, Luis de Tapia, etc., junto a los críticos taurinos Gregorio Corrochano (*ABC*) y Corinto y Oro (*La Voz*), de Madrid» (p. 76).

película parlante y sonora en español filmada totalmente en Madrid” y el lema “¿Puede una mujer enamorada de su marido serle infiel sin ser culpable?”.

Entonces y posteriormente, durante el franquismo, el rechazo al divorcio en medios conservadores y confesionales era compatible con su aceptación en el extranjero y en el mundo de Hollywood. Ese es el sentido de la crónica “También nuestras artistas se divorcian”³² que da cuenta de los procesos de divorcio de María Ladrón de Guevara y Carmen Navascués, quien reivindica la tutela de su hija y su independencia económica respecto a su marido. No es de extrañar el enfoque desde figuras femeninas si consideramos que la ley del divorcio en España es una exigencia del feminismo y de la lucha de las mujeres por su emancipación. Aunque en su inicio este texto periodístico constata la «normalización» del divorcio, más adelante defiende que la mayoría de las separaciones de Hollywood no tratan de resolver conflictos de pareja sino que se deben a intereses económicos.

Una visión pesimista es la ofrecida por *¿Quién me quiere a mí?* (J. L. Sáenz de Heredia, 1936), la comedia producida por Luis Buñuel, donde una niña es víctima de la maquinación de su padre divorciado y se amplifica el trauma que la separación provoca en los hijos. En *Nuevos ideales* (Salvador de Alberich, 1936) se aboga por el matrimonio tradicional y su función de cohesión social —y pacificación de la lucha de clases— en una historia donde un empresario casa a su hija con un ingeniero hecho a sí mismo y empleado suyo³³.



³² ANÓNIMO, *Cinegramas*, 2-12-1934, p. 23.

³³ DE FRANCISCO, Israel, “Una perspectiva histórica”, en Israel DE FRANCISCO, José Antonio PLANES PEDREÑO y Enrique PÉREZ ROMERO (eds.): *La mujer en el cine español*, Madrid, Arkadin Editores, 2010, p. 44.