



NÚMERO EXTRAORDINARIO

**LA ENCRUCIJADA DE LA VANGUARDIA EN EL PERIODO DE ENTREGUERRAS:
 ARTE, IMAGEN Y POLÍTICA**

**SUEÑOS DE PIEL Y CELULOIDE: REPRESENTANDO EL
 CUERPO DE LA MUJER EN LAS REVISTAS ESPAÑOLAS DE
 CINE DURANTE LOS AÑOS TREINTA**

**Dreams of skin and celluloid: representing the female body in Spanish Film
 Magazines during the 1930s.**

Javier Pérez Segura

Universidad Complutense de Madrid

javier.perez@ghis.ucm.es

Orcid: 0000-0003-0750-4714

Recibido: 24-08-2021 - Aceptado: 07-04-2022

Cómo citar este artículo/Citation:

Javier Pérez Segura, "Sueños de piel y celuloide: representando el cuerpo de la mujer en las revistas españolas de cine durante los años treinta", *Hispania Nova*, 1 Extraordinario (2022): 119 a 154.

DOI: <https://doi.org/10.20318/hn.2022.6977>

Copyright: © HISPANIA NOVA es una revista debidamente registrada, con ISSN 1138-7319 y Depósito Legal M 9472-1998. Los textos publicados están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia [Reconocimiento-Sin obras derivadas 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es) de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y la revista y la institución que los publica y no haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es>

Resumen: Durante el periodo de entreguerras, los principales países de Occidente tuvieron que redefinir la cultura visual mediante conceptos como el ser humano moderno, el cuerpo o la tecnología. Los medios de masas asumieron un protagonismo decisivo, globalizando ideas, símbolos y prototipos que se centraron a menudo en el cuerpo de la mujer. El imparable éxito popular del cine -en especial, el que procedía de Hollywood- tuvo un papel clave en todo ese proceso, creando variados tipos de mujer que

fueron emuladas por una gran parte de la sociedad. En este ensayo se analizan, a través de las principales revistas españolas de cine en los años treinta, muchas de las dimensiones de ese proceso, como la búsqueda de un nuevo ideal de belleza, la libertad de expresión frente la censura, la mirada masculina sobre la mujer y la lucha de ésta por emanciparse de las cadenas del pasado.

Palabras clave: Cine-mujer-España-revistas-años treinta-publicidad.

Abstract: During the interwar period, the main Western nations must redefine their visual culture by managing concepts such as modern human being, the body, or the technology. Mass media took then a decisive role, globalizing ideas, symbols and prototypes that were often focused on the female body. The unstoppable success of cinema -mainly, that one from Hollywood- had a key role in all that process, creating various types of women that were emulated by a large part of

the society. In this essay we analyze, through the best Spanish film magazines of the 1930s, many dimensions of this process, such as the quest for a new ideal of beauty, the freedom of expression against censorship, the male look at the woman and her struggle to break the chains of the past.

Keywords: Film-Woman-Spain-magazines-1930s-advertisement

En 1998, Tim Armstrong se preguntaba por qué, a comienzos del siglo XX, era tan importante el cuerpo para la modernidad¹. Después de plantear la complejidad de los mecanismos de concepción y percepción del cuerpo -como frontera entre el yo y el mundo, como incompletud que podría ser solucionada mediante la tecnología, como totalidad de fragmentos ensamblados-, concluía que fue así, entre otras razones, en tanto en cuanto necesario contrapunto vitalista al desolador balance de la primera guerra mundial, con sus millones de cuerpos muertos o mutilados. Ese panorama es lo que habría llevado de inmediato a impulsar toda una serie de actuaciones sobre el cuerpo destinadas, en revancha, a la búsqueda del hedonismo a través de la perfección física, que por lo general fue entendida como sinónimo de felicidad individual y, por qué no, también de triunfo social. De forma metafórica, concluye que “el cuerpo troceado fue cosido en un sistema de prótesis virtuales: un sistema que al mismo tiempo expone y remedia los defectos, implicando un cuerpo total que sólo podía ser conseguido mediante la tecnología”².

En consecuencia, fue entonces cuando se convirtieron en temas cotidianos -con un creciente e imparable interés para todas las clases urbanas, fueran pudientes o no- asuntos que desde entonces nos siguen interesando al máximo porque, de hecho, tienen todo que ver con la cuestión central de la identidad en los tiempos de la modernidad. Y en su inmensa mayoría estuvieron obsesionados con el cuerpo de la mujer, en total sintonía con lo que había caracterizado la cultura occidental desde hacía milenios.

Nos estamos refiriendo, por ejemplo, al auge de la cirugía plástica, de los tratamientos de belleza -algunos, ayer como hoy, muy agresivos- y de la industria del

¹ Tim Armstrong, *Modernism, Technology and the Body* (New Haven, Cambridge U. P., 1998), p.2.

² *Ibidem*, pág. 100.

maquillaje (por ejemplo, Helena Rubinstein, Elizabeth Arden o Max Factor empezaban entonces sus respectivos imperios comerciales); a la existencia de una publicidad fuertemente erotizada, al culto del cuerpo musculado, a los concursos de belleza³ o a los grandes espectáculos nocturnos, en algunos de los cuales decenas de mujeres mostraban sus cuerpos en coreografías mecanizadas que animaban el deseo del público.

Imagen nº 1. Their Chief Support



Fuente: *Ken*. 11 de agosto de 1938

³ David L. Chapman, y Brett J. Grubisic, *American Hunks. The Muscular Male Body in Popular Culture 1860-1970* (Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2009); Candace Savage, *Beauty Queens. A playful history*, (New York: Abbeville Press, 1998); Elizabeth Haiken, *Venus Envy. A history of Cosmetic Surgery*, (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997).

Todos estos fenómenos culturales, que cubrían tanto la esfera del trabajo como la del ocio, tienen que ver con un proceso más globalizador como es el de la naciente sociedad de consumo, que utilizaría el cuerpo -y en especial el cuerpo femenino, insistimos- como plataforma de exhibición de infinitos productos. Como afirma Jane Nicholas:

Consumir no se trataba solo de comprar sino también de ver, de desear bienes y también de entender el cuerpo de modos muy particulares. Esto último ciertamente convertía el cuerpo en algo en continua necesidad de monitorización y atención, así como en algo en un cambio rápido y alarmante [...] al mismo tiempo un medio de placer y plenitud, y un mensaje de cómo debía parecer y actuar⁴.

Esa construcción física y simbólica de la *flapper* no tardó en llegar a Europa y a España⁵, donde tuvo que convivir con otras invenciones del imaginario colectivo como la *garçonne*⁶, siendo de hecho un modelo transnacional, que exudaba modernidad por sus poros y que tenía sus referentes de belleza en el glamuroso universo de la imagen fija (como publicidad, carteles o fotogramas de las revistas gráficas) o en movimiento, como vamos a ver a continuación.

EL CINE, O CÓMO SEXUALIZAR A LA MUJER AÚN MÁS

En todo el mundo, los espectadores veían cómo cobraban vida rostros y cuerpos perfectos: esos actores, pero sobre todo esas actrices, eran el sueño y el espejo en que se miraban legiones de hombres y mujeres anhelantes desde la oscuridad de la sala. El cine fue muy relevante en la gestación de la modernidad, por supuesto, convertido de inmediato en un fenómeno que llamó la atención de filósofos de la cultura como Walter

⁴ Jane Nicholas, *The Modern Girl. Feminine Modernities, the Body and Commodities in the 1920s*, (Toronto: University of Toronto Press, 2015), pp. 26 y 32.

⁵ Un magnífico ejemplo de las pasiones a favor o en contra de este nuevo tipo de mujer, en su caso en contra, lo leemos en este pasaje de un escritor tan comprometido políticamente con diversas posturas de izquierda como fue José Díaz Fernández, para quien la flapper encarnaba la banalidad y la cosificación de la mujer por ella misma: “Sacó un espejo del bolso de mano y comenzó a empolvarse. Después se avivó los labios con el lápiz y se hizo una boca breve como un ojal. Era el tipo acabado de flapper, de jovencita pervertida. Los ojos, dos botones de gas; el cuerpo, recto y sin curvas apenas, y los brazos, de niña, cargados de pulseras de pasta”, en *Venus mecánica*, 1929 (he consultado el volumen *José Díaz Fernández. Prosas*, (Madrid: Fundación Santander Central Hispano, Colección Obra Fundamental, 2006) pág. 91.

⁶ Mercedes Expósito, *De la garçonne a la pin-up. Mujeres y hombres en el siglo XX* (Madrid: Cátedra, 2016). En especial, los capítulos 5 (“Coco Chanel se corta el pelo”, pp. 133-160) y 6 (“La garçonne, una respuesta a la misoginia”, pp. 161-204).

Benjamin⁷ o Bela Balasz⁸, que se plantearon las muchas dimensiones de ese diálogo, cuyo destinatario era al mismo tiempo individual y colectivo, siendo esto una cuestión capital en este ensayo. Porque, por otra parte, los conceptos de distracción o de cercanía, el aprendizaje para saber “leer” esos cuerpos y esos rostros que poblaban el celuloide, el deseo de emulación o la tendencia a la uniformización del gusto conducían, tan peligrosa como inevitablemente, a la transformación del público en masa⁹.

Por su condición de industria, es decir, una actividad que ofertaba sólo productos que podían tener garantizada una buena taquilla, el cine reflejó de manera insuperable todos los tópicos y reformulaciones del cuerpo que se produjeron en ese periodo de entreguerras (y las revistas de cine darían cumplida cuenta de ello, como detallaremos más adelante). Incluso las escasas películas de vanguardia, por esencia mucho más experimental y elitista, tuvieron el cuerpo femenino como claro campo de batalla, por decirlo de una manera gráfica. Nos servirán unos pocos ejemplos: en *Thaïs* (1917), del futurista Anton Giulio Bragaglia, la cámara se centra en una mujer tardosimbolista de belleza lánguida; en *Ballet mécanico* (1924), del cubista Fernand Léger, se nos muestra el rostro multiplicado y muy maquillado de Kiki de Montparnasse (seud. de Alice Prin), pero también unos planos con piernas de maniquí de escaparate, elementos que fueron y son tan habituales del fetichismo. Se trata de una aproximación que al año siguiente reaparecería en *Entreacto* (1925), de René Clair, con esa repetición obsesiva del plano en contrapicado del cuerpo de una bailarina. *Entreacto*, film dadaísta por excelencia, anticipa además las poliédricas presentaciones del cuerpo femenino que estaba a punto de desplegar el surrealismo, que por lo general definiría a las mujeres como máquinas deseantes y deseadas. Lo vemos en el que es considerado en el film más temprano de ese ismo, *La concha y el reverendo* (1928), de la directora Germaine Dulac, pero sobre todo en *La estrella de mar* (1928), de Man Ray, y en las dos primeras obras maestras de Luis Buñuel, *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930). En *Un perro andaluz*, en cuyo guión participó Salvador Dalí, opta por la presentación de fragmentos corporales, que en ocasiones desembocan en anamorfosis y metamorfosis sorprendentes; en la segunda, en cambio, el genial aragonés parece decantarse por la provocación

⁷ Daniel Pitarch (ed.), *Walter Benjamin. Escritos sobre cine* (Madrid: Abada, 2017).

⁸ Béla Balázs, *El hombre visible, o la cultura del cine* (Buenos Aires: Cuenco de plata, 2000).

⁹ VVAA, *Hollywood 1927-1941. La propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain* (Paris: Autrement, 1991).

surgida de la acción de cuerpos enteros, sobre todo el de la protagonista, Lya Lys (seud. de Nathalie Margoulis), cuya inconfundible modernidad es subrayada tanto por su modo de vestir como por su maquillaje o sus explícitos deseo y libertad sexual. No debemos olvidar que quien había sido uno de los maestros de Buñuel, el alemán Fritz Lang, había firmado poco tiempo antes esa obra maestra del expresionismo llamada *Metrópolis* (1927), sublime muestra de la gran complejidad de los modos de representación de la mujer en el cine. Desde el candor y la belleza ideal de su protagonista, María (protagonizada por Brigitte Helm, de la que hablaremos también), hasta la actualización del mito de *femme fatale* en su versión robótica, es protagonista de una célebre escena en la que su danza exótica/erótica¹⁰ aviva el deseo de decenas de hombres que, al final de la secuencia, se han convertido sólo en pares de ojos que se amontonan¹¹ mientras acosan a ese engendro de la tecnología.

Pese a todo, la vanguardia seguía quedando muy lejos del inagotable caudal de imágenes y arquetipos femeninos¹² que comercializaría -y lo decimos con toda la intención cosificadora del término- el cine menos radical, pero también el que sin duda tuvo una mayor recepción popular. Se trata de un asunto fundamental porque es el que ocupa casi la totalidad de las páginas de las revistas de cine que vamos a analizar en breve. Llegados los años treinta, ya estaba firmemente anclado el *star system* (otra invención consumista) en los principales países occidentales, y lo lideraban sobre todo ellas, actrices que atraían a masas de seguidores y seguidoras que veían en esos cuerpos

¹⁰ Janet Lungstrum, “Metropoli and the Technosexual Woman of German Modernity”, en Ankum, Katharina (ed.), *Women in the Metropoli: Gender and Modernity in Weimar Culture* (Berkeley, California University Press, 1997), pp. 128-144.

¹¹ Y que, lejos de cualquier casualidad, reaparece en uno de los escasos filmes vanguardistas españoles, *Esencia de verbena* (1930), de Ernesto Giménez Caballero, y posiblemente con guión de Ramón Gómez de la Serna, con una escena donde muchos ojos acosan a una mujer que se sube las medias.

¹² Como también lo haría el cine de la Alemania nacionalsocialista (el del fascismo italiano y el comunismo soviético fueron muy distintos), debido al espacio central que ocuparon las teorías genésicas y la práctica deportiva como perfeccionamiento del cuerpo. El film *Olimpia* (1938) de Leni Riefenstahl, rodado durante los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936, sigue siendo un territorio privilegiado para reflexionar sobre el cuerpo moderno. Está dividido en dos partes: Festival de las naciones y Festival de la belleza, y constituye, además de un material documental de primer orden, un exhaustivo escaparate de cuerpos perfectos, masculinos y femeninos, cuyo único parangón parecían ser, como vemos en los primeros minutos de la cinta, las esculturas de mármol de la Grecia clásica. Así, ese anhelo de perfección física era asumido como un pilar del ideal civilizatorio que se había mantenido sin cambios durante un par de milenios. Fue el ejemplo más explícito de lo que podríamos llamar la “politización del cuerpo”. Vid. Stephanie Viggiano, *Bodies represented in Leni Riefenstahl's Olympia: the Fascist Aesthetics of Ausdruckstanz and Aestheticism* (New York: Columbia University, undergraduate thesis, 2011) y Karl Toepfer, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935* (Berkeley: University of California Press, 1997).

la encarnación de todas sus ideas sobre la mujer moderna, cosmopolita e independiente. Y, por supuesto, de una belleza perfecta. En Hollywood siempre fue una tentación difícil de resistir y pronto aparecieron los primeros desnudos en pantalla: Anette Kellerman en *Hija de los dioses* (1916), Lili Damita en *Tacones rojos* (1926) pero, sobre todo, *Madame Satán* (1930), dirigida por Cecil B. de Mille, aunque el primer desnudo integral en pantalla se hizo esperar un poco más, el de Hedy Lamarr en *Éxtasis* (1933).

Lógicamente, desde el punto de vista comercial, se potenció ese “apetito visual” de muchas maneras, creando incluso ciclos o casi subgéneros como las películas de Busby Berkeley durante los años treinta, donde decenas de chicas ejecutaban complicadas coreografías con precisión matemática. De forma más sutil, triunfa en la llamada *screwball comedy*, donde se ofrece una imagen de la mujer como rebelde frente a las convenciones, libre para elegir qué ser, qué vestir, con quién estar y a quién amar. *Sucedió una noche* (1934), de Frank Capra, sirvió casi como una plantilla para numerosos directores de ese periodo. De la pasividad habitual que se había impuesto a los roles femeninos en el cine, ellas pasaron a tomar la iniciativa. Y miles de mujeres, en cualquier rincón del mundo, lo estaban viendo desde sus butacas en una sala de cine. Y estaban tomando nota.

La invasión de la industria hollywoodiense sobre el resto del planeta, que se había iniciado aprovechando la falta de competencia europea durante la primera guerra mundial, se hizo más evidente en los años treinta. Y con ella se multiplicaron las escenas, acciones y argumentos sobre los ideales de belleza femenina, en lo que fue toda una avalancha de imágenes gestionada de maneras muy diversas. En nuestro país no fue distinto.

COORDENADAS DEL CASO ESPAÑOL

Para acercarnos a la realidad específica de lo que era nuestro país entonces, tenemos que considerar en primera instancia que se trataba de una sociedad contradictoria, con graves conflictos políticos y sociales, consecuencia de la difícil convivencia entre amplios sectores muy enfrentados en todos los órdenes. El cine se convirtió en un escenario más donde chocaron ambos bloques; sobre todo, desde finales de los años veinte, coincidiendo con la llegada del cine sonoro y los posicionamientos,

tanto culturales como políticos, a favor o en contra¹³ del nuevo elemento, dentro de ese lenguaje que de por sí seguía siendo muy novedoso.

El cine fue utilizado para proyectar todo un conjunto de prácticas e ideologías que podríamos centrar en tres grandes apartados: como un factor clave en la nueva definición de la cultura moderna; como un campo para la confrontación social y política, polarizada entre posiciones de extrema izquierda y extrema derecha; y, por último, como un lugar desde donde cuestionar los límites morales que podían ser representados en el ya de por sí polisémico mundo de las imágenes.

Respecto al primero de esos apartados, el del cine como factor definitorio de la cultura moderna, resulta obvio que las vanguardias artísticas y literarias españolas del momento apoyaron su potencial perturbador. Son numerosas las aportaciones interesantes, pero sólo podemos mencionar aquí algunas como la serie de *Estampas cinemáticas*, de la pintora Maruja Mallo, en 1927; las huellas en algunos novelistas y poetas de la generación del 27¹⁴ como Rafael Alberti (*Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, 1929)¹⁵, Luis Cernuda (*Los placeres prohibidos*, 1931) o Federico García Lorca (*Poeta en Nueva York*, 1929)¹⁶; la importancia que tuvo el cine en ese manifiesto futurista y surrealista catalán que es el *Full Groc (Hoja amarilla*, 1928), que firmaron Salvador Dalí, Sebastià Gasch y Lluís Montanyà¹⁷; la centralidad del cine en la teoría y obra artísticas del mismo Dalí¹⁸; la presencia habitual de fotografías de estrellas de cine en esas revistas que llamamos “de lujo”, como *D’aci i*

¹³ Aitor Hernández Eguiluz, *Testimonio en huecograbado. El cine en la 2ª república y su prensa especializada (1930-1939)*, (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2009). Todo el capítulo titulado “Dobles versiones, sincronización, rótulos, doblaje... como consecuencia de la ausencia de producción propia”, pp. 51-70.

¹⁴ Román Gubern, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine* (Barcelona: Anagrama, 1999). Sin duda sigue siendo un referente muy valioso el libro de Brian C. Morris, *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)* (Córdoba: Filmoteca y Junta de Andalucía, 1993); también el de, Eugeni Bonet y Manuel Palacio, *Práctica fílmica y vanguardia artística en España (1925-1981)*, (Madrid: Editorial Complutense, 1983).

¹⁵ Edgar O’Hara, “Exercises in the dark: Rafael Alberti’s cinema poems”, en Derek Harris (ed.), *The Spanish avant-garde* (Manchester: Manchester U. P., 1995), pp. 165-177.

¹⁶ Rafael Utrera, *Federico García Lorca/cine. El cine en su obra, su obra en el cine* (Sevilla: ASECAN, 1986).

¹⁷ En dicho manifiesto se apostaba por “el cine [...] los concursos de belleza al aire libre [...] los desfiles de los maniqués [...] el desnudo bajo la electricidad en el music hall”.

¹⁸ Matthew Gale, (ed.), *Dalí & Film*, (London: Tate Publishing, 2007) y el catálogo *Dalí: Cultura de masas*, (Barcelona: Caixaforum y Madrid: MNCARS, 2004-2005). Desde 1927, Dalí publicó diversos artículos sobre el concepto de cine anti-artístico, en puridad el *slapstick* que tanto admiraba, en revistas como *La Gaceta Literaria*, de Madrid, o *Gaseta de les Arts*, de Sitges.

*d'alla*¹⁹ o *Las cuatro estaciones*²⁰; la tarea de difusión de la teoría del cine en publicaciones como *Revista de Occidente*, *Gaceta de Arte* o *La Gaceta Literaria*²¹. Sobre todo, esta última, fundada por Ernesto Giménez Caballero, que abrió en diciembre de 1928 el Cine-Club Español, con el que colaboró Luis Buñuel seleccionando en los meses siguientes el pase de películas como *Entreacto*, *La estrella de mar*, *Un perro andaluz* y *La edad de oro*²².

También se publicaron abundantes ensayos y columnas periodísticas sobre la naturaleza del cine, entre cuyos autores destacaríamos a Antonio Espina -quien contrapuso la idea del teatro como sinónimo de lo antiguo frente al cine como lo absoluto moderno²³-, Guillermo de Torre, Benjamín Jarnés²⁴, Miguel Pérez Ferrero²⁵, César M. Arconada, o los textos más extensos sobre la técnica, el paso del silente al sonoro y el magnetismo de las estrellas de cine, entre los que destacan los de Francisco Ayala o Guillermo Díaz-Plaja²⁶. Obviamente, todo este caudal de ideas y prácticas definió lo que estaba siendo la modernidad cultural española durante los años veinte y treinta, y que sólo sería vencida por la guerra civil. Incluso hubo lugar para una novela

¹⁹ Jeroni Moragues, “Joan Crawford”, *D’aci i d’alla*, 152, agosto de 1930, p. 280; Anónimo, “La gràcia tota moderna de les girls”, *D’aci i d’alla*, 154, octubre de 1930, p. 357; Anónimo, “L’absorció cinematogràfica”, *D’aci i d’alla*, 171, enero de 1933, s.p.; Anónimo, “Reflexions de platja”, *D’aci i d’alla*, 173, julio de 1933, s.p.; o Anónimo, “Imatges mòbils”, *D’aci i d’alla*, 174, septiembre de 1933, s.p.

²⁰ Sólo publicó 4 números trimestrales en 1935, pero hay siempre páginas dedicadas a fotografías de actrices de Hollywood en posados sensuales, que son acompañados por comentarios como éste en referencia a Jean Harlow “La veis pegada a la pared, tal vez atada a una columna. Y os hace el efecto de que está sufriendo un castigo y que los viejos puritanos no tardarán en infligirle la pena de azotes [...] la rubia platinada no hace sino ofrecerlos, bajo la seda tirante de su vestido, la lira deliciosa de su cuerpo perfecto”, *Las cuatro estaciones*, 1, primavera de 1935, p. 65. También recomiendo leer el artículo Anónimo, “Reflexiones de playa”, *Las cuatro estaciones*, 2, verano de 1935, pp. 19-22, en el que se multiplican las referencias a Venus y a las ninfas comparándolas con las jóvenes bañistas de ese mismo verano.

²¹ Una recopilación de todos los artículos dedicados al cine que aparecieron en dicha revista, y de todas las películas que se vieron en su cine-club, en Alberto Sánchez Millán, “La vanguardia cinematográfica en el Cine-Club Español y La Gaceta Literaria”, *Actas del III Congreso de la AEHC* (San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1991, pp. 353-361).

²² Carlos Castilla, “El cine a través de La Gaceta Literaria y del Cineclub de Ernesto Giménez Caballero”, *Poesía*, Madrid, 22, enero de 1985.

²³ José M. del Pino, “Poéticas enfrentadas: teatro y cine en Antonio Espina y Revista de Occidente”, en *Anales de la literatura española contemporánea, Society of Spanish and American-Spanish Studies*, vol. 6, 2001, pp. 91-112. [consulta: 12-3-2021].

²⁴ *Citas de ensueño (Figuras del cinema)* (Madrid: G.E.C.I., 1936).

²⁵ “Estrellas y satélites”, *La Gaceta Literaria*, I, 15 de febrero de 1927, p. 6.

²⁶ *Una cultura del cinema. Introducció a una estètica del film* (Barcelona: Publicacions de La Revista, 1930).

tan precoz en su iconoclasia hacia los tópicos de lo que suponía el cine hollywoodiense como *Cinelandia* (1923), del genial Ramón Gómez de la Serna²⁷.

En segundo lugar, se evidencia la dimensión de lucha social y política que algunos de nuestros intelectuales vieron en el cine, en cierto cine lógicamente, como estímulo para la lucha de clases y la revolución social²⁸. Sin duda, fueron revistas como *Nuestro cinema* (1932-1935), dirigida por Juan Piqueras y realizada desde París, y *Octubre. Escritores y Artistas Revolucionarios* (1933-1934), dirigida por Rafael Alberti y María Teresa León, las que apostaron con más fuerza por el cine soviético. Rechazaron casi todos los demás modos de hacer acusándolos de burgueses, de ser un producto capitalista e imperialista estadounidense, pero también de ofrecer el lugar de pecado por excelencia²⁹. Ambos discursos -que compartió, asimismo, alguna revista de corte anarquista como *Popular Film*, dirigida desde Barcelona por Mateo Santos- fueron mezclados intencionadamente en aras de una posición política y moral que se pensaba superior. Sobre todo, lo encontramos en la primera de estas publicaciones, *Nuestro cinema*, que reprodujo fotogramas y primerísimos planos de esas películas soviéticas, pero que también dedicó algunos artículos a criticar el *star system*³⁰, y muchos más a

²⁷ Por supuesto, en esa novela tan disparatada, una de cuyas protagonistas se hace llamar Venus de Plata, Ramón no deja títere con cabeza y hay numerosas referencias irónicas hacia toda la industria del cine, sus estrellas y la tentación permanente de cuerpos exhibidos. Para un análisis de esa obra, véanse dos referencias tan actuales como las de Jorge Costa Vila, “Un Hollywood soñado: sustrato cinéfilo y potencial visionario en *Cinelandia*, de Ramón Gómez de la Serna” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/59294>), y, en menor medida, Ainoa López Riesco, “*Cinelandia*: cine y literatura en la España del siglo XX”, *AWEN-Cine y Literatura*, 8, 2020, pp. 48-52.

²⁸ Jorge Latorre, Rafael Llano y Antonio Martínez-Illán, “Recepción del cine soviético en España: una historia entre guerras, censuras y aperturas”, *Anagramas. Rumbos y sentidos de la comunicación*, 9, 17, 2010, pp. 93-106.

²⁹ Perspectiva que también observamos en una revista muy ligada a *Nuestro Cinema* como es la canaria *Gaceta de Arte*. Allí se puede leer el siguiente párrafo: “el cine americano entra en un orden sexual [...] el erotismo de Hollywood se gradúa en excelentes ropas interiores, las figuras del cine americanas se valoran en matices sexuales, existe una indispensable tabla jerárquica, desde la flapper hasta la vampiresa”, Westerdahl, Eduardo, “Conducta funcional del cinema”, *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, 8, 1 de septiembre de 1932, p. 3.

³⁰ En Mae West se centra Carlos Llopart, “Mitología cinematográfica”, *Nuestro cinema*, 8-9, enero y febrero de 1933, pp. 99-101: “Dioses creados en este Olimpo falso y complicado de Hollywood, oficinas con una sola finalidad, con un solo objetivo. Propaganda. Las máquinas teclean nuevas vidas, nuevos gestos. Lanzan al mundo por sus tubos metálicos, una red de maravillas, de palpitaciones no auténticas de unos hombres y mujeres elevados a la inutilidad. Estrellas. Sus nombres explotan en una noche efímera [...] Olimpo de nuestros tiempos. Con mil historias y mil tragedias. Construido en un bloque de cartón-piedra [...] Un director para una estrella, un argumento para una estrella. Todo se dilata en torno de aquella figura suprema. Retratada en mil poses distintas. Con cien biografías diferentes. Muñeco automático que necesita cuerda, cuyo gesto ha sido calculado con precisión absoluta. Norteamérica lanza cien estrellas por año. Señala su órbita en las taquillas y pronto se olvida de ellas. Anuncios, anuncios, anuncios y un nombre sonriente en medio de este castillo frágil. Mitología de nuestro tiempo”.

defender el documental de actualidades _para ellos, el espejo de un presente cambiante frente a las fantasías románticas de los géneros de ficción.

Pero también hay mucho proselitismo en la segunda de esas revistas, *Octubre*, conectada directamente con la anterior por su incardinación en el partido comunista³¹, y que en ocasiones estaba interesada en los, para ellos, terribles efectos en la moralidad de la sociedad, por lo que se situaría también en el epicentro de ese tercer gran debate. Y el desnudo femenino estaba, lógicamente, en el centro de casi todas esas polémicas.

En último lugar, la moralidad católica dominante definió muchas de esas actitudes y, en nuestra opinión, se convirtió en el tercer gran eje de este asunto. Desde los años veinte y, sobre todo, durante los años treinta los sectores más reaccionarios intentaron frenar la omnipresencia del desnudo, que podemos rastrear en muchos frentes. Por ejemplo, la publicación de prolijos textos teóricos sobre el desnudo en el arte y sobre el desnudo de arte³², o el escándalo provocado por la primera Exposición del Desnudo que se celebró en España, concretamente en Barcelona, en diciembre de 1933. Ramón Rucabado, polemista católico y director del semanario *Catalunya Social*, lideró los ataques a dicha exposición y extendió su rechazo a lo que él consideraba una amenaza directa a la moral, el cine, siendo uno de los primeros en hacerse eco de iniciativas estadounidenses como el Código Hays, establecido en 1930 pero sólo aplicado desde 1934³³. Precisamente, a comienzos de ese último año Rucabado publica

³¹ F. M. “Cinema: espejo del mundo”, *Octubre*, Madrid, 1, junio-julio de 1933, p. 27, donde se critica el efecto de adormecimiento de la conciencia de clase que tenía casi todo el cine hollywoodiense: “Las reinas de belleza, recién salidas del horno donde las preparan con destino a ministros capitalistas, pasean su sombra por las pantallas”. O la traducción de un artículo de Sergei Eisenstein (“Código de conducta moral del cine norteamericano”, *Octubre*, Madrid, 6, abril de 1934, p. 28) donde se hacía eco de la aprobación del Código de Producción, Código Hays, y al que la redacción de la revista añadía el siguiente colofón: “¿Se cumple? Los espectadores españoles pueden comprobarlo en la pantalla. El negocio es antes que esta moral de vieja solterona burguesa”.

³² Emiliano M. Aguilera, *El desnudo en el arte* (Madrid-Barcelona: Joaquín Gil, 1932): “Moralistas o -digámoslo exactamente- pseudomoralistas de todos los tiempos han puesto, no obstante, cuantiosos reparos al desnudo. El desnudo, han dictaminado esas gentes tan pacatas o muy perversas, es inmoral, enciende deseos, agujonea la paz sexual, espolea a la lujuria... ¡Falso! El desnudo en sí es casto. Sólo los pensamientos torpes lo despojan de su castidad” (p. V). Este mismo autor ampliaría el tema pocos años después, en el libro *El desnudo en la pintura. La figura humana en el arte* (Madrid: Librería Bergua, 1935). En los años veinte se habían publicado, por ejemplo, los libros de Carlos Fernández Cuenca, *Estética del desnudo* (*El desnudo en el arte*), (Madrid: Tobogán, 1925), y de Francisco Esteve Botey, *El desnudo en el arte* (Madrid: Villarroca, 1926). Respecto al desnudo de arte, destacamos el libro de Carlos Salicrú Puigvert, *El desnudo de arte. Estudio social, moral y estético acerca de su profusión pública* (Barcelona: La Hormiga de Oro, 1930).

³³ Sobre ese periodo de cuatro años previo a la aplicación del Código, véase Thomas Doherty, *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality and Insurrection in American Cinema 1930-1934* (New York: Columbia U. P., 1999). Para una comprensión más amplia del fenómeno, véanse Tom Pollard, *Sex and violence. The*

un librito que reúne diversos textos que habían servido para denunciar aquella exposición, algunos de los cuales incluyen párrafos que atacan sin piedad esas tendencias del cine de Hollywood:

Consideremos la industria del desnudo cinematográfico, en progresión geométrica, que por fin ha motivado la alarma de los obispos norteamericanos, horrorizados por la escandalosa producción de Hollywood, producción de la que Barcelona es el primer mercado consumidor europeo [...] El desnudo es el incentivo básico de la mayor cantidad de películas americanas a pesar de la moral Hays, a pesar de ese hipócrita que deja pasar las más osadas, las más retorcidas sugerencias del desnudo de lo que en la verdadera lengua de Hollywood llaman sex appeal [...] De manera creciente, el cine ha aumentado la exhibición de desnudos, los cuales desde la pantalla pasan a los anuncios, viñetas de publicidad, fotos, postales, revistas, especiales, carteles... infestando la ciudad en una copiosa exposición del desnudo en su rama cinematográfica³⁴.

Incluso ponía un ejemplo concreto de cómo esas imágenes de desnudo se estaban extendiendo por la ciudad, en su opinión incitando al pecado de los transeúntes y espectadores: “Una revue filmada ha excedido a todo lo precedente en el escándalo de la publicidad: impúdicas figuras en gran tamaño del film *Vampiresas* 1933. ‘Ya están aquí las girls que han alegrado las fiestas de Navidad’, decía un rotativo con grandes titulares”³⁵.

Veremos cómo esta cuestión de la censura nutrirá muchas páginas de las revistas españolas especializadas en cine, sobre todo, como decimos, a partir de 1934, cuando se puso en marcha en Hollywood el Código de Producción o Código Hays. Sin embargo, no está de más recordar que España vivía entonces en el llamo bienio negro o radicalcedista, con un gobierno formado por partidos de centro-derecha, alguno como la CEDA de Gil Robles, que eran claramente activistas católicos.

Hollywood Censorship Wars (London: Paradigm, 1999); Gregory D. Black, *Hollywood censored. Morality, Codes, Catholics and the Movies* (New Haven: Cambridge U. P., 1994); Stephen Tropiano, *Obscene, Indecent, Immoral and Offensive. 100 + years of censored, banned and controversial films* (New York: Limelight, 2009).

³⁴ Ramón Rucabado, *Bandera d'escàndol. Resum de la campanya contra l'Exposició del Nu* (Barcelona: Políglota, 1934, pp. 69-71).

³⁵ *Ibidem.*, pág. 71.

TEORÍAS DEL SEX-APPEAL EN ESPAÑA

Éste constituye, sin duda, uno de los conceptos clave que más nos pueden ayudar a entender las representaciones del cuerpo femenino en las revistas de cine españolas durante esos años treinta. Como se afirmaba en 1934:

Son los americanos los que han realizado la comercialización en gran escala del sex-appeal. Gracias a ellos, la perfección de las piernas de una señora puede alimentar y en cierta manera satisfacer la fantasía de millones de ciudadanos de todos los continentes [...] El público, por su parte, qué quiere ¿qué los actores sean bellos o que sean buenos? El espectador prefiere, naturalmente, que posean ambas cualidades a la vez, pero en caso de elección forzosa ¿por qué se decidiría?³⁶.

Se comparaba luego a algunas de las actrices que entonces eran símbolo de esa sexualidad, contraponiendo a Marlene Dietrich (“Cuando nos enseña las piernas en El ángel azul nos ha dado la medida de todo su talento”) con Greta Garbo, a la que sí valora también por sus dotes interpretativas, además de por su belleza. Para César M. Arconada, era la misma diferencia que existía entre Buster Keaton y Charles Chaplin, o sea, entre una fría máscara y un cálido talento pleno de humanidad:

En medio de la frivolidad de los desnudos del cine -carne blanda, carne de espumas de voltios- su desnudo es prieto, real, conciso, rotundo. Entre la carne -falsa- de figurines, solo su carne tiene palpitaciones, emociones. Entre los cuerpos de cera de los muñecos del film, solo su cuerpo vive con abundancia de pasión. Con exceso [...] Greta Garbo: desnudo de sombras. Blanca de luz. Rubia de luz. Mujer: Venus entre las espumas del cinema³⁷.

Unos meses más tarde, el escritor y periodista Francisco Ayala publicaría esa espléndida colección de ensayos breves titulada *Indagación del cinema* (1929). Entre ellos dedica unas líneas a la atracción sexual que le provocan Janet Gaynor (“su desnudo era -no podía ser de otro modo- puro, homogéneo y delicado. Desnudo hasta de su propia desnudez, intacto, como podía serlo el de un arcángel ascendido desde el borde

³⁶ Josep M. Planes, “El “sex-appeal”, element cinematogràfic”, *Mirador. Setmanari de literatura, art i política*, Barcelona, 278, 31 de mayo de 1934, p. 6.

³⁷ Cesar M. Arconada, “Posesión lírica de Greta Garbo”, *La Gaceta Literaria*, I, 37, 1 de julio de 1928, p. 5. En esa misma publicación, la diva sueca recibió más veces atención, como en el artículo de Antonio de Obregón “Vida de Greta Garbo”, II, 77, 1 de marzo de 1930, p. 5.

de una alcantarilla al séptimo de los cielos”³⁸), Josephine Baker (“hizo su aparición en Madrid envuelta en una mala película. Mala, ante todo, porque Josefina Baker solo está bien envuelta en su propia desnudez [...] es la Judith negra, la Sirena de los Trópicos: una sirena con ojos de almendra, con sonrisas de cuchillo, coqueta como un mono y capa de hacer perder la cabeza a cualquier Holofernes de opereta”³⁹) pero, sobre todo, Greta Garbo:

Juego desvelado, atroz, y mudo forcejeo, en que su sonrisa egipcia, glacial, levanta sueños de rugiente calentura; vendavales de arena que sacuden el árbol de coral de las venas y quemán como una lluvia de fuego. Circe nórdica, conserva en su pecho el rumor gemelo de dos caracolas: vibración, pura transparencia, pura irrealdad. Porque en Greta la carne es también espíritu. Su figura tierna se mueve en la pantalla como en la superficie de un espejo -pura sustancia artística, alto ejemplo de este proceso por el cual el arte extrae del objeto su sangre estética y la eleva a categoría⁴⁰.

Esperamos haber demostrado con estas breves citas que Greta Garbo era uno de los mejores ejemplos de esa popularización del *sex-appeal* a través del cine, pero no la única, ni mucho menos. Mae West⁴¹, Brigitte Helm, Joan Crawford y tantas otras se acabaron convirtiendo en diversos tipos de mujer fuertemente erotizados por los espectadores, en un impulso que fue analizado con frecuencia en la prensa. Tenemos un ejemplo magnífico, por la profusión de textos, en la revista barcelonesa *Mirador*⁴², y cobró más importancia a lo largo de esos años treinta porque lo que en el fondo se estaba cuestionando era la libertad de expresión frente a un creciente poder de la censura promovida por la jerarquía católica española y mundial. El respaldo que supuso la encíclica *Vigilanti Cura* del Papa Pío XI, centrada en el cine como fuente de

³⁸ Francisco Ayala, *El escritor y el cine* (Madrid: Cátedra, 1996, pág. 36).

³⁹ *Ibidem*, pp. 40-41.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 38-39.

⁴¹ Quien -pese a la mirada torpe masculina, que sólo la veía como un cuerpo voluptuoso- en realidad estaba encarnando mejor que ninguna otra actriz de su tiempo esa revolución sexual iniciada en la década de los años veinte. No siquiera necesitaba desnudarse para irradiar una poderosa sexualidad, siendo además ella quien, en sus películas, solía acercarse primero al hombre.

⁴² Palau, Josep, “Erotisme i cinematografia”, *Mirador*, 33, 12 de septiembre de 1929, p. 33; Anónimo, “Lubitsch i el sex-appeal”, 204, 29 de diciembre de 1932, p. 4; Anónimo, “El cinema i el erotisme”, *Mirador*, 251, 23 de noviembre de 1933, p. 4; o C., “Mae West i Cleopatra”, *Mirador*, 304, 8 de diciembre de 1934, p. 4. Sobre la centralidad de esos debates en la revista, véase Palmira González López, “La crítica cinematográfica en la primera etapa de la revista barcelonesa *El Mirador* (1929-1930)”, en *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español, actas del tercer Congreso de AEHC* (San Sebastián: Euskaldiko Filmaltea, 1991, pp. 309-351).

“perversión”, no hizo sino intensificar esa campaña, de la que tenemos abundante eco en las publicaciones de la época⁴³.

Un capítulo aparte lo constituye Salvador Dalí, de nuevo él, que pintó en 1934 el óleo *El espectro del sex-appeal*, para el que realizó varios dibujos previos, y que teorizó sobre esa categoría, que él asociaba a la frialdad erotizante que se escondía tras la máscara del personaje literario Fantômas,⁴⁴ y que vería reencarnada en Mae West y en Greta Garbo, en un artículo publicado en la revista surrealista *Minotaure*:

Estoy orgulloso de haber predicho, en pleno apogeo de la anatomía funcionalista y práctica, entre el mayor de las burlas escépticas, la inminencia de los músculos redondos y salivarios terriblemente pegajosos de pensamientos de vuelta biológicos de Mae West⁴⁵. Hoy anuncio que toda la nueva atracción sexual de las mujeres vendrá de la posible utilización de sus posibilidades y recursos espectrales, es decir, de toda su posible disociación, descomposición carnal, luminosa [...] La mujer se hará espectral por las desarticulaciones y deformaciones nuevas de su anatomía, el “cuerpo desmontable” y la aspiración y verificación álgida del exhibicionismo femenino [...] A través de la luminosidad fulgurante y extra rápida del sex-appeal de los despellejamientos vivos, el prosaísmo monumental de los grandes automóviles y de las planchas de las enfermeras se convertirá en fantomático y sereno⁴⁶.

No todo fueron opiniones favorables al *sex-appeal*, por supuesto⁴⁷. El mayor rechazo lo encontramos en revistas españolas de compromiso político, como *Nuestro*

⁴³ W. R., “Will Hays estrena el seu codi. Una passa de pudícia”, *Mirador*, 285, 19 de julio de 1934; Tasis, Rafael, “La censura en el cinema”, 325, 9 de mayo de 1935, p. 4; Moragues, Jeroni, “Higiene cinematográfica”, 385, 9 de julio de 1935, p. 4; Martínez de la Rosa, R., “La censura cinematográfica”, *Hoy*, Tenerife, 14 de julio de 1935. Respecto a las fuentes más recientes, el libro de Juan Antonio Martínez-Bretón, *Libertad de expresión cinematográfica durante la II República Española (1931-1936)* (Madrid: Fragua, 2000) y el capítulo de María Antonia Paz Rebollo y Julio Montero, “Las películas censuradas durante la Segunda República. Valores y temores de la sociedad republicana española”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 16, 2010, pp. 369-393.

⁴⁴ Cuyas novelas fueron escritas por Marcel Alain a mediados del s. XIX, y por Pierre Suvestre, a comienzos del s. XX

⁴⁵ En 1934 la revista estadounidense *Vanity Fair* había nombrado “famosos del año” a Dalí y a Mae West. Ese año Dalí pinta un temple titulado *Rostro de Mae West que puede utilizarse como apartamento surrealista*, y que años más tarde, y con la ayuda del arquitecto Óscar Tusquets, llevaría a las tres dimensiones en una sala de la Fundación Gala Salvador Dalí de Figueras.

⁴⁶ Salvador Dalí, “Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectrale”, *Minotaure*, 5, 15 de mayo de 1934, pp. 20-22.

⁴⁷ Un ejemplo es el artículo anónimo, “Lacras del cinema. El sex appeal”, *Popular Film*, Barcelona, 27 de diciembre de 1934, p. 4.

cinema, asunto sobre el que tenemos que insistir. Para aquéllas, la atracción sexual en la pantalla era una estrategia burguesa y capitalista destinada a distraer a las masas respecto a su toma de conciencia de clase, que impedía su participación en la revolución social:

Lo usa la burguesía para tener adormecida a la clase obrera. La persona que, falta de cultura e ignorante del cebo que le ponen, acude al cine como remedio a su aburrimiento, empezará pronto a gustar -es muy natural- de la atracción que ejercen sobre él las diosas de la pantalla [...] No es solo Clara Bow la que tiene su "it" -aunque el dicho sea una perogrullada-; todas lo tienen, la wamp [sic] enigmática y lánguida, la flapper alegre y despreocupada y la ingenua pudibunda y ñoña.

El espectador perdió su sensibilidad, sucumbió a la llamada del sexo [...] pedirá ser nutrido de toda la pornografía necesaria para su satisfacción y Hollywood (Joinville, Neubabelsberg) se lo envía gustosísimo [...] El cinema ha cumplido su misión; el público no sentirá hambre, ni percibirá problemas sociales, ni pensará; los productores recogen sus ganancias⁴⁸.

En Vampiresas 1933 se tocan problemas esenciales: la crisis, los sin trabajo, la guerra [...] Pero la crisis no puede ser representada como una consecuencia de un régimen en agonía. Hay que buscar una vía directa para hacerla llegar a las masas. En Vampiresas 1933 nos llega entre blues, canciones sentimentales, sex-appeal y desnudos femeninos⁴⁹.

Pese a estas resistencias, desde los extremos del catolicismo y del comunismo, el triunfo del deseo sexual en la cultura moderna de los años treinta fue imparable, y sucedió precisamente gracias al cine, como leemos en este artículo:

La belleza es la moral del desnudo. Cuanto más desnuda se muestra la belleza, más pura es su moral. El desnudo ha saltado del barro y de la tela pictórica al cinematógrafo [...] El cinema yanqui, entre otras cosas, ha aportado a la pantalla la [sic] sex-appeal: la mujer que posee atracción sexual, capaz de producir con su imagen sensaciones físicas, genésicas [...] Actúa la vampiresa, la sex-appeal, en terreno resbaladizo [...] tiene tantas variaciones como tipos físicos

⁴⁸ Vicente García Arenal, "Notas sobre el sex-appeal", *Nuestro Cinema*, París, enero-febrero de 1933, 8-9, pp. 110-111.

⁴⁹ Juan Piqueras, "Vampiresas 1933, film yanqui de Mervyn LeRoy", *Nuestro Cinema*, año II, octubre de 1933, p. 234.

*existen. Puede ser la línea recta de Greta Garbo o la opulenta de Mae West*⁵⁰.

Por supuesto, si existió un foro privilegiado donde todas estas polémicas adquirieron posiciones más nítidas, en un sentido u otro, ése fue el variado mundo de las publicaciones especializadas en cine. Muchas de ellas tuvieron una notoria implantación popular, con miles de lectoras que al tiempo que se asomaban a infinitas historias deslumbrantes que la industria de Hollywood era capaz de crear cada semana, estaban definiendo su propia identidad como mujeres modernas. Ese proceso se había visto intensificado, además, por la propia dinámica de la historia contemporánea española, con la proclamación de la segunda república, un sistema político que reforzó ese discurso de un país que soñaba con ser avanzado y cosmopolita.

LA MUJER MODERNA VISTA POR LAS REVISTAS ESPAÑOLAS DE CINE

Disponemos de muy pocos estudios sistemáticos sobre la realidad de las revistas de cine en España durante esos años treinta, entre los que destacaríamos los de López Lledes⁵¹ y, sobre todo, de Hernández Eguiluz, tanto su tesis⁵² como un libro publicado a partir de la misma hace poco más de una década⁵³. Aunque se ha centrado en cuestiones tangenciales a lo que investigamos en este artículo -como el doblaje, el cine amateur o la lucha por una industria cinematográfica nacional-, aporta numerosos datos relevantes de trabajo de campo, que nos ayudan a entender el enorme volumen y complejidad del fenómeno de las revistas españolas de cine. Por ejemplo, que durante esos años treinta hubo un total de 58 cabeceras, cifra realmente apabullante, y que el periodo 1935-1936 fue el de mayores cantidad y calidad en esas publicaciones.

Quien vivía en los años treinta y quería conocer lo último del mundo del cine, encontraba en los quioscos una amplia variedad de títulos. La inmensa mayoría de los cuales estaban consagrados a producciones hollywoodienses, incluso algunas fueron productos financiados y controlados al cien por cien por las grandes empresas de la

⁵⁰ Mateo Santos, “Ética y estética del desnudo en el cinema”, *Cinegramas*, Madrid, 47, 4 de agosto de 1935, pp. 29-30.

⁵¹ Alfonso López Lledes, *Catálogo de revistas cinematográficas españolas 1907-1985* (Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1986).

⁵² Aitor Hernández Eguiluz, *Las revistas cinematográficas españolas en la década de los años treinta (1930-1939)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1995).

⁵³ Aitor Hernández Eguiluz, *Testimonio en huecograbado...* op. cit.

época, como la Paramount, la Metro Goldwyn Mayer o la Fox⁵⁴. Pese a todo, en todas esas revistas había también secciones centradas en el cine español y en otras cinematografías nacionales, principalmente alemana y francesa, aunque tampoco escaseaban las referencias al cine soviético o al italiano.

Eran revistas con mucho texto, pero sobre todo con un masivo aparato visual, miles de fotografías, en todas las posturas imaginables, de actrices y actores, quienes se convirtieron en auténticos catalizadores de todos los debates sobre la representación del cuerpo humano en esa modernidad del periodo de entreguerras.

La estructura de la inmensa mayoría de las revistas objeto de este estudio -por otra parte, las más vendidas entonces, frente a las politizadas y a las técnicas- es bastante similar. En primer lugar, una portada que a menudo era un retrato artístico en color y en primerísimo plano de una de las actrices de moda en cada momento⁵⁵. Casi siempre mirando fijamente al lector y en actitudes seductoras, esas mujeres sólo muestran la cabeza y una parte del cuello, concentrando así el poder de su *sex-appeal* en el peinado, y sus amplias posibilidades de forma y color, en los ojos y en la boca, con una amplia sonrisa a menudo. Nos ha sorprendido comprobar que muchas de esas portadas, como decimos, eran dibujos a color y no fotografía, lo que habría sido de esperar al tratarse de revistas de cine, en cuyo interior abruman los fotogramas y retratos fotográficos. Quizás la explicación más cercana a la realidad es que, pese a todo, todavía se mantuvo un tiempo esa comparación del séptimo arte con las artes visuales tradicionales, sobre todo con la pintura.

Por supuesto, el resto empleó fotografías en blanco y negro, o coloreadas. Respecto al color, es posible que se debiera a que así había hecho una de las grandes referencias a seguir: *Cine Mundial*, de Nueva York, editada en español desde 1922. En esa estrategia trabajaron revistas de Barcelona, como *Popular Film* (1926-1937) o *Films selectos: semanario cinematográfico ilustrado* (1930-1936), y de Madrid, como *Siluetas*

⁵⁴ “En 1928 el estudio Paramount crea su propia publicación, *Revista Paramount*, luego llamada *Paramount Gráfico*; y *El Faro*, de la Fox; en 1935 la Metro Goldwyn Mayer crea *El Rugido del León*; la Columbia, *La Antorcha*, y la Radio Films, *Titán Radio*”, *Ibidem*, p. 31. Añadiríamos, poco antes del comienzo de la guerra civil, el de la Warner Bros, *Nº. 1. Revista mensual cinematográfica* (1936).

⁵⁵ Tuvo mucho que ver el influjo de una publicación como *Photoplay* (1914-1940), la revista especializada en cine líder de los años veinte y treinta. Allí las portadas eran así, dibujos en color. *Photoplay* desempeñó un papel muy destacado en la función promocional de la industria de Hollywood, si bien, en ocasiones, sus editores y autores se mostraban críticos con ese mismo sistema que devoraba sin piedad actores y actrices.

(1930), *Súper-Cine* (1932-1938), *Cinegramas* (1934-1936) o *Celuloide madrileño* (1936).

Si tenemos en consideración la estructura interior, casi todas siguen un patrón parecido. Comienzan cada número con varias páginas de publicidad dedicadas a vender productos para mejorar el aspecto de rostros y cuerpos, en su gran mayoría destinados a las lectoras: interminables párrafos explicando las bondades de tal crema, mascarilla, lencería, medicina o ejercicio físico, y sólo algún titular breve que en ocasiones implica a un segundo destinatario, el hombre.

A continuación, un índice anuncia los diversos artículos de fondo, en los que cabe casi de todo: biografías y entrevistas a estrellas, textos de índole teórico sobre la industria o la técnica de rodaje y producción, páginas de actualidad social en el mundo, noticias sobre estrenos y rodajes, carteles, sección de moda femenina “al estilo de Hollywood”, humor gráfico, encuestas a los lectores, concursos, etc. Es precisamente en estas decenas de páginas centrales donde aparecen las opiniones que fueron construyendo la imagen -crítica y real- de la mujer durante esa década, por donde desfilan todos esos argumentos que guardan relación con la representación de lo femenino.

Finalmente, las últimas páginas de cada revista volvían a desplegar publicidad de más productos de belleza. Cuando se acababa la lectura de cualquiera de esos ejemplares, la impresión que se tenía es que todo formaba parte de un perfecto engranaje para el consumo de masas: si se quería soñar con una vida de lujo como la de los reportajes interiores había que cuidarse, maquillarse y vestirse como decía la revista; y, por supuesto, había que seguir comprando entradas para ver a las estrellas en su apogeo, más físico que interpretativo casi siempre. Era un círculo interminable porque esas mujeres reales, cuando salían de la sala de proyecciones, querían comprar más revistas de cine y conocer, hasta el más mínimo detalle, las vidas privadas de esas celebridades.

Una de las revistas más populares de la época fue *Cinegramas*, que comenzó a publicarse semanalmente el 9 de septiembre de 1934 y que concluyó en julio de 1936

como consecuencia del comienzo de la guerra civil⁵⁶. En los primeros números encontramos algunos artículos que resumen perfectamente la razón del éxito de esas revistas, como era el deseo de emulación⁵⁷ de los lectores con las estrellas del celuloide, lo que implicaba -de paso- un proceso de identificación con lo que llamaríamos “ser moderno o moderna”:

Decir una mujer moderna quiere decir una mujer que recuerda en algo, en gesto o en silueta, a alguna de las artistas conocidas del cine [...] Nuestras muchachas -un poco muchachos, que fuman tabaco fuerte y se ríen de sus pretendientes cursis- consiguen que las salas de proyección y su propia vida cotidiana sean una continuación de los cuadrantes en que viven las sombras convertidas en ídolos⁵⁸.

Hay muchas chiquillas fotofónicas y fotogénicas que aspiran a la gloria del cine. En el taller de costura se las conoce por sus gestos exagerados, copiados de los films, y con los cuales remedan las actitudes lánguidas, voluptuosas, apasionadas o ingenuas de las más famosas estrellas cinematográficas. En los movimientos copias descaradamente a Anita Page, a Lilián Harvey o a Dolores del Río [...] tienen ojos de “tenebrosa”, piernas de “flapper”, patillas de bandolero y la necesidad de tener mala reputación⁵⁹.

Ese sueño de parecerse a una de esas mujeres llevó, de hecho, a crear legiones de seguidoras que soñaban con tener un cuerpo, un peinado, un maquillaje o una pose parecidas, siempre en busca de ese *sex-appeal* del que ya hemos hablado anteriormente. Se trata, en este sentido, de una época muy interesante porque se fueron sucediendo con rapidez diversos tipos físicos de mujer que a veces también estaban asociados a distintas personalidades, a distintos modos de estar en el mundo. Si en un principio pareció

⁵⁶ Estaba dirigida por Antonio Valero de Bernabé y era editada por Prensa Gráfica, que también sacaba a la calle *Crónica* o *Mundo Gráfico*.

⁵⁷ De hecho, es el pulso que late en la mayoría de reportajes, entrevistas y anuncios que pueblan esas revistas. Baste este ejemplo: “¡Lectora! Si es usted joven y está dotada de una belleza expresiva, tiene V. una magnífica ocasión para llegar a ser UNA ESTRELLA DE CINE. Vaya hoy mismo al Estudio fotográfico del notable artista Masana, Ronda de San Pedro, nº 3, y le harán un retrato a mitad de precio - pues nuestra revista tiene el gusto de abonar en su obsequio la otra mitad- y lo verá publicado absolutamente gratis a toda plana y en huecograbado en ‘Popular Film’, que le recomendará a una importante casa extranjera y otra española, editora de películas con las que nos hemos puesto en combinación para la busca de artistas de cine españolas” (*Popular Film*, Barcelona, 1 de agosto de 1931, p. 34).

⁵⁸ Bernabé de Aragón, “La mujer moderna. En el cine, en la pantalla y en la sala”, *Cinegramas*, Madrid, 3, 23 de septiembre de 1934, pp. 6-8.

⁵⁹ Julio Romano, “Los estragos del cine en los talleres de modistas”, *Cinegramas*, Madrid, 4, 30 de septiembre de 1934, pp. 6-7.

imponerse el modelo de Clara Bow⁶⁰, que combinaba ingenuidad y picardía, después vendrían infinidad de alternativas, como las que encarnaban Norma Shearer⁶¹, Joan Crawford⁶², Ginger Rogers⁶³ y tantas otras, incluidas las latinas o las asiáticas. Sin embargo, el debate central se polarizó en Greta Garbo y Marlene Dietrich⁶⁴, como dijimos antes, quienes coparon un gran número de las portadas de esas revistas de cine. En general, ambas habían asumido prototipos de belleza bastante rígidos, pero hay alguna excepción que para nosotros tiene un enorme interés, como las incursiones de Marlene Dietrich en películas inspiradas por protagonistas españolas o latinas (*El diablo era mujer*, 1935, Josef von Sternberg) que hizo que se debatieran cuestiones tan interesantes como si existía un prototipo de belleza femenina nórdica, mediterránea o latina⁶⁵, o si por el contrario la magia del cine podía superar esas distinciones⁶⁶ y hacer saltar esos cánones. En ocasiones se llegaron a traspasar incluso los estrictos límites de género, como cuando Marlene empezó a llevar ropa que entonces era considerada sólo para hombres, como el traje o el esmoquin.

Lo que se estaba produciendo, en el fondo, era una expansión de las posibilidades de la belleza femenina, que tenía que ver con un público internacional cada vez más amplio, el cual no sólo quería copiar el aspecto de una sueca o una alemana, de melena rubia⁶⁷ a menudo, sino estar más a gusto con bellezas femeninas

⁶⁰ Virginia Lane, “Las cinco mujeres más peligrosas de Hollywood (Greta Garbo, Janet Gaylor, Gloria Swanson, Lily Damita y Clara Bow)”, *Cinelandia y Films*, Los Ángeles, febrero de 1932, pp. 14-15.

⁶¹ “La Norma, mujer ultramoderna, nos satisface hoy plenamente”, Anónimo, “Norma Shearer”, *Cinelandia y Films*, Los Ángeles, noviembre de 1932, p. 4.

⁶² Durante algunos meses de 1931 se publicó un anónimo, “Relato en entregas. La Venus de Hollywood” sobre Joan Crawford, en la revista *Popular Film*, de Barcelona.

⁶³ “Ginger Rogers es una chica picante como su nombre [...] Hay cierta similitud entre ella y Clara Bow, la otra pelirroja famosa. Las dos son ardientes, flapperescas, con labios hechos para besar rabiosamente [...] en el Hollywood de languideces invernales, cuerpos sin feminidad y sonrisas estereotipadas, invención exclusiva de Greta Garbo, Ginger es una chispa escapada del cráter del Etna”, Fernando Rondón, “La cara en la portada”, *Cinelandia y Films*, agosto de 1933, p. 7. Dos años más tarde, hay otro artículo muy interesante sobre ella: “ha sido elegida el tipo de mujer que representa la feminidad de 1935. El cine ha creado su nuevo carácter femenino, un nuevo aspecto estético, que será el molde - como otros lo han sido - de la belleza ¿cómo es ese tipo de muchacha digna representante de la generación ultramoderna?”, Anónimo, “Ginger Rogers. Ella 1935”, *Cinegramas*, 42, 30 de junio de 1935, p. 5.

⁶⁴ Quizás todo ese debate empezara en el artículo de Leonor Hall, “Garbo versus Dietrich”, *Photoplay*, Los Angeles, febrero de 1931, pp. 50-51 y 106.

⁶⁵ Apareció así, con extravagantes peinetas y mantilla, en la portada de *Films Selectos* (núm. 237, 4 de mayo de 1935). Como un eco ya lejano de su participación en aquella película, veinte años más tarde la alemana volvería a encarnar a una mujer fuera del canon anglosajón en *Sed de mal* (Orson Welles, 1958); en ese caso, la misteriosa gitana Tanya.

⁶⁶ Anónimo, “Marlene, Carmen y Guadalupe”, *Cinegramas*, 6, 21 de octubre de 1934, pp. 22-24.

⁶⁷ De hecho, Dietrich protagonizó en 1932 una película titulada *La Venus rubia*, dirigida por Josef von Sternberg. Todavía a finales de 1935 se podía constatar el sex-appeal de ese color de pelo: “Una mujer

cercanas al aspecto mediterráneo. Esto hizo que se produjera una creciente presencia de portadas, reportajes gráficos y noticias sobre actrices como las españolas Rosita Díaz, Rosita Moreno, Conchita Montenegro o Catalina Bárcena -un caso especial, porque llegó a Hollywood cuando ya era la mejor actriz teatral en España para intentar “dar el salto” a ese nuevo medio- o las mejicanas Dolores del Río, Lupe Vélez o Lupita Tovar⁶⁸. En este sentido, Hernández Eguiluz no duda en afirmar que “las revistas contribuían decisivamente al mantenimiento de la mitología cinematográfica extranjera ya existente y a la progresiva creación de la nacional”⁶⁹.

Para ello, era fundamental construir estrategias de consumo masivo que mantuviesen el culto a todo ese elenco de diosas de carne y hueso. La publicidad hizo gran parte de ese trabajo, y aunque es un tema imposible de abordar en profundidad en este artículo, sí merece la pena tener en cuenta algunos de sus pilares fundamentales. En primer lugar, la identificación de Hollywood con el paraíso donde se estaba definiendo la belleza en la modernidad. En todas esas revistas se multiplican anuncios que interpelan directamente a las lectoras para ofrecer promesas de felicidad a cambio de un culto sin fisuras a la apariencia física. Así, son innumerables los anuncios de métodos de adelgazamiento, cirugía plástica o mascarillas faciales que tienen como objetivo alcanzar un ideal de belleza (aunque a menudo, como leemos en los amplios textos que explican los milagros de esos productos, tienen como principal objetivo gustar o seducir al hombre), que en última instancia conducen a una explícita identificación de la mujer de los años treinta con referencias de la mitología clásica (en especial, Venus, ninfas y sirenas⁷⁰) y cristiana (Eva⁷¹), sobre todo.

que el cine americano creó un tanto fingida y otro tanto real. Será el clasicismo del siglo XX ese tropel de mujercitas rubias, de cejas oscuras y pestañas negras” (Fernando Manaut, “Estadística de oro. Estrellas rubias”, *Cinegramas*, 57, 13 de octubre de 1935, pp. 8-9). Sin embargo, en pocos meses parecía constatar un cambio de tendencia, que daba por muerta la hegemonía de esas mujeres de pelo rubio platino en beneficio de otros tipos (Anónimo, “Crónica escandalosa de Hollywood”, *Cinegramas*, 85, 26 de abril de 1936, pp. 25-26).

⁶⁸ Una buena prueba del creciente interés que mostró la industria estadounidense en esos nuevos mercados latinos es que algunas de esas revistas de cine tenían ediciones íntegramente escritas en español, como *Cinelandia* y *Films*, editada en Los Ángeles entre 1930 y 1936. O *Cine Mundial*, versión de una de las revistas estadounidenses más prestigiosas, *Moving Picture World*, en la que tuvieron un enorme protagonismo artistas españoles que se dedicaron a ilustrar portadas y páginas interiores, como José María Recoder o Xavier Cugat, que posiblemente estaba tras dibujos firmados como A. Cugat.

⁶⁹ Aitor Hernández Eguiluz, *Testimonio en huecograbado...* op. cit., p. 41.

⁷⁰ Fernando G. Toledo, “Hollywood, tierra de dioses”, *Films Selectos*, Barcelona, 105, 5 de octubre de 1932, p. 105.

Así, la lectora podía adquirir unas fajas Madame X (no por casualidad, el título de una película de 1929 dirigida por Lionel Barrymore y protagonizada por Ruth Chatterton) o unas medias Damita (en honor a Lili Damita, actriz francesa que trabajaba en Hollywood con papeles de mujer fatal); podía conseguir un color de pelo “rubio platino Hollywood” Platinor (“el nombre del producto mágico que usan las estrellas rubias de Hollywood para lograr, sin teñir, el color de cabello que desean”⁷²) o el lápiz de labios Theatrical, de la marca Tangee, que se promocionaba con estas palabras: “Hollywood aclama el nuevo lápiz Theatrical. Durante el día, las ‘estrellas’ de Hollywood usan el famoso lápiz Tangee [...] pero para el teatro y para la noche necesitaban un lápiz más pronunciado, más vívido”⁷³. En fin, los ejemplos son interminables, e incluso alguno de esos productos se anunciaba en parte en inglés para insistir en su cosmopolitismo, como un alargador de pestañas: “Kurlash makes your eyes beautiful”, y luego pasar al español: “Unas pestañas así duplican el centelleo e intensidad de la mirada. Este es un secreto de belleza conocido por las estrellas de la pantalla y las celebridades artísticas”⁷⁴.

En estas agresivas campañas destacaría la crema adelgazante Gelée Mitza, que prometía perder nada menos que un par de centímetros por noche hasta alcanzar la silueta ideal. Para hacerlo más deseable, la empresa afincada en Barcelona llevó a cabo una campaña publicitaria muy directa en la que a menudo había referencias a Venus, incluso con fotografías de cuerpos desnudos, como la que lleva el subtítulo “Grasas eliminadas. Agilidad completa”, y párrafos como este: “Nada hay comparable a la elasticidad de un cuerpo sano y vigoroso; nada tan bello como un cuerpo joven libre de grasas superfluas. Esta mujer de línea exquisita simboliza la suprema aspiración de la mujer moderna: vencer al enemigo más encarnizado de su gracia, la obesidad”⁷⁵.

En otro anuncio del mismo producto se lleva un paso más lejos esta visualización del cuerpo perfecto. En un curioso y un tanto siniestro fotomontaje a

⁷¹ En ambos casos se aprovechaba para mostrar desnudos de medio cuerpo, como vemos en la página doble titulada “Las bellezas de Eva”, con dos desnudos fotográficos del catalán Ignasi Iquino (1910-1994). Aparece en la revista *Popular Film*, 4 de junio de 1936.

⁷² *Films Selectos*, Barcelona, 122, 11 de febrero de 1933.

⁷³ *Cinelandia y Films*, enero de 1934.

⁷⁴ *Popular Film*, 8 de enero de 1930.

⁷⁵ *Cinegramas*, 30 de junio de 1935.

página completa titulado “La Venus moderna”⁷⁶, vemos a una mujer maquillada y desnuda pero sin brazos que remite a la Venus de Milo (s. II a.C.), una escultura que, por otra parte, también fue utilizada en toda la prensa gráfica internacional con ese mismo objetivo (Imagen 2).

Imagen nº 2. “La venus moderna”.



Fuente: *Cineramas*, 10 de febrero de 1935.

Lo vemos, por ejemplo, en la célebre revista estadounidense *Look* (marzo de 1937), donde se compara una fotografía de dicha obra con un maniquí desnudo de Marlene Dietrich que remitía a la película *El cantar de los cantares* (1933), en el que

⁷⁶ *Cinegramas*, 10 de febrero de 1935.

ella se enamora de un escultor. En el anuncio podemos leer: “CHICAS, ¿qué figura preferiríais tener, la de Marlene Dietrich o la de la Venus de Milo?... Las piernas de Marlene son famosas en el mundo por su belleza, su figura es considerado el ideal moderno”, e incluso se comparaban las respectivas medidas en pulgada de sus cuellos, pechos, caderas y cinturas.

Se trata, claro, de una brutal reducción de la mujer a su aspecto y dimensiones físicas que tendría muchos más testimonios durante esa década, tanto dentro como fuera de España. Por ejemplo, en esas revistas de cine españolas fueron populares los pasatiempos visuales que ponían a prueba la memoria de las lectoras. Había que identificar quién era tal o cual actriz a partir de un rostro formado por fragmentos de otras actrices, que se podían recortar para encontrar su verdadero rostro (Imagen 3). En *Cinelandia* (febrero de 1930), esos enigmáticos rostros están divididos en tres franjas (pelo, ojos y nariz, y boca y barbilla) y va acompañados de textos que dan algunas pistas: “La boca besó cariñosamente a Gary Cooper en *Lilae Time* (La estación de las lilas) [...] Los ojos y nariz son de una joven que ha poco nos favoreció con sus Consejos de Belleza [...] El pelo y frente son de una *Baby Wampas* de 1929”. Años más tarde, ya en los meses finales de 1935, en *Cinegramas* se crea un concurso parecido, titulado “¿Quiénes son estas estrellas?”. En ese caso, se podían recortar ojos y boca, que estaban inscritos en círculos, para buscar el rostro al que pertenecían⁷⁷.

⁷⁷ Fueron muchos los ejemplos durante ese periodo. La marca de cremas (depilatorias, bronceadoras, blanqueadoras) PRO-BEL organiza en 1932 un concurso para que las lectoras identificaran el rostro de seis actrices famosas que se escondían tras las seis letras de la empresa. *Films Selectos*, 5 de octubre de 1932.

Imagen n° 3.



Fuente: *Cinelandia y Films*, febrero de 1930.

Este despiece del cuerpo y, sobre todo, del rostro, en busca de la belleza ideal fue mucho más habitual en la cultura popular de los años treinta de lo que se podría pensar. Lo vemos en los innumerables anuncios de tratamientos estéticos y maquillaje

para ojos o en la venta de medias, por ejemplo, donde sólo aparece una pierna, como si en realidad fuera una parte de un maniquí (lo que también deja entrever transferencias visuales desde vanguardias artísticas como el surrealismo). Incluso hemos encontrado una curiosa escena en la película *La Dolorosa* (1934, J. Grémillon), versión cinematográfica de la zarzuela del mismo título, cuyo argumento no nos tiene ya que sorprender demasiado. Un joven pintor, llamado Rafael, interpretado por Agustín Godoy, es contratado para pintar el rostro perfecto de la virgen que hay en un monasterio aragonés; allí se enamora de una joven, la actriz Rosita Díaz Gimeno (una de las españolas que estaba triunfando en Hollywood, como hemos visto antes), que tiene ese mismo rostro ideal. Pues bien, en uno de los fotogramas vemos al pintor en una habitación donde hay enormes fotografías con fragmentos de rostros de mujer: de perfil, de frente, unos ojos en primer plano, etc.

En total relación con esto, también fue bastante habitual en esas revistas convocar concursos de fotogenia entre sus lectores: una simple mirada nos permite darnos cuenta del grado de obsesión por los modelos de belleza hollywoodiense que tenían ellas y ellos. Los mismos peinados, bocas pintadas, giros de cuello, miradas y sonrisas seductoras o que pretendían serlo... cada uno de esos rostros reales que fingían ser otros era identificado con un número que podía ser votado por los lectores para designar al español o a la española que más se pareciera a las nuevas figuras que creaba sin parar la mitología estadounidense.

En esa construcción y deconstrucción de tipos de belleza femenina moderna, la mayor sensualidad quedó reservada a la figura de la *vamp* (vampiresa), que concentraba todos los deseos de los espectadores en ese momento. Son muchos los artículos que se dedican a explicar qué era⁷⁸, los variados estereotipos que podía adoptar, y sus principales representantes, con la americana Mae West⁷⁹ o la alemana Brigitte Helm⁸⁰ a

⁷⁸ Rafael Martínez Gandía, “Vampiresas y mujeres fatales”, *Cinegramas*, 1, 9 de septiembre de 1934, p. 15; F. Hernández-Giral, “Personajes de películas. Las vampiresas”, 30, *Cinegramas*, 7 de abril de 1934, p.14. En este último se hace una clasificación de hasta cinco tipos.

⁷⁹ Anónimo, “Mae West ocupa puesto único entre todas las vampiresas del cine actual”, *Popular Film*, Barcelona, 28 de junio de 1934, p. 25; Ruth de la Rosa, “Mae West, la amable hada del placer”, *Cinegramas*, 33, 28 de abril de 1933, pp. 24-25.

⁸⁰ Anónimo, “Confesiones de artistas. Cómo se hizo vampiresa Brigitte Helm”, *Cinegramas*, 1, 9 de septiembre de 1934, pp. 7-9. También Emeterio Gutiérrez Albelo le dedicó el poema “Minuto a Brigitte Helm” en la revista tinerfeña de vanguardia *Gaceta de Arte* (núm. 11, diciembre de 1932, p. 3), como haría poco después a Garbo en “Rapto de Greta Garbo” (núm. 12, enero-febrero de 1933, p. 3).

la cabeza. La primera había empezado muy pronto su carrera en esas lides, siendo elegida *Baby vamp*⁸¹ (un certamen en el que las niñas se vestían y maquillaban como *vamps*, lo que no deja de producir escalofríos ante la fuerte sexualización que sufrían esos cuerpos de niñas o de adolescentes) cuando tenía sólo catorce años. Algo parecido sucede con un dibujo a página completa de Miguel Pedraza titulado “Vampiresitas 1935”, en el que aparecen decenas de niñas con minifalda y liga, bailando o posando para otras niñas, algunas con ropa masculina, que desempeñan funciones técnicas o profesionales, como dirección, iluminación o sonido⁸².

Después, y volviendo a Mae West, escandalizaría y enloquecería por igual con películas como *No soy ningún ángel* (1933), *No es pecado* (1934) o *Klondike Annie* (1936). La segunda, Brigitte Helm, es menos conocida ahora en el mundo del cine pero no entonces, ya que sin ir más lejos había sido el rostro de María en *Metrópolis* de Fritz Lang. Llegaría al éxito en los años treinta como mujer fatal en películas como *Atlántida* (1932), e inspiraría frases llenas de éxtasis literario a numerosos críticos, como podemos leer aquí:

*En la galería de las vampiresas cinematográficas de destaca con una magnífica personalidad Brigitte Helm. Tiene una hermosura armoniosa, clásica, que renueva en las horas apresuradas de nuestro tiempo los perfiles serenos de las esculturas helénicas [...] era, en el fondo de ensueño y de inquietud de la película, un símbolo de la Mujer, la Mujer en su sentido profundo y trágico... la Mujer, Felicidad o Muerte*⁸³.

Esa admiración sin límites por la figura de la vampiresa no impidió que, sin duda por exceso de utilización, ocasionalmente surgieran opiniones en el sentido contrario, que se burlaban de la artificiosidad de ese producto visual para el consumo de las masas. El dibujante Antonio Bellón Uriarte, que también trabajó en revistas como *Crónica*, *Muchas gracias* o *Buen Humor*, es el autor de una página completa en la que se ríe de

⁸¹ No confundir con WAMPAS (acrónimo de Western Association of Motion Pictures Advertisers) *Baby Stars*, un certamen celebrado entre 1922 y 1934 para elegir a las trece jóvenes actrices más atractivas. Muchas de las premiadas se convertirían, de hecho, en estrellas mundiales, como Clara Bow, Joan Crawford, Ginger Rogers, Dolores del Río o Lupe Vélez.

⁸² Apareció en la revista *Cinegramas* el 24 de febrero de 1935.

⁸³ Anónimo, “Brigitte Helm o el eterno femenino”, *Cinegramas*, 5, 14 de octubre de 1934, p. 21. La revista llegó incluso a organizar un concurso entre sus lectores cuyo premio era uno de los doce bustos artísticos que había modelado el escultor sevillano Carlos Monteverde, como se anunció durante meses en dicha publicación.

una de esas mujeres fatales, cuyo aspecto -lánguida, rubia, sensual- encajaba perfectamente con Greta Garbo, con la misma Brigitte Helm o con tantas y tantas otras. La presenta en diferentes escenas, rodeada de dinero y lujos, acosada por los hombres, besando y semidesnuda, con el siguiente texto que sale de la boca de un guía turístico de Hollywood:

*¡Atención! ¡Aquí tienen la casa de la súper-vampiresa! ¡Nadie puede entrar en ella! Hombres de todos los países vienen a suicidarse a su puerta por ser imposible su amor. Las mujeres copian su más pequeño gesto. Reyes, millonarios, hombres de ciencia darían su poder, fortuna y gloria por vivir la intimidad de esta mujer fatal, todo misterio, sombra... la súper espiritual. ¿Qué hará en este momento la novia torturante del mundo?*⁸⁴.

En la esquina inferior derecha tenemos la respuesta a ese interrogante. Ahí está nuestra *vamp* limpiando el suelo a gatas mientras dice: “¡Qué gustito estar solita para dedicarse a lo que le gusta a una ¡Rediela!” (Imagen 4).

Imagen nº 4. “La vampiresa”



⁸⁴ *Cinegramas*, 25 de noviembre de 1934.

Fuente: *Cinegramas*, 5 de noviembre de 1934.

Parecía que los tiempos de cosificación del cuerpo de la mujer estaban llegando a término, pero la verdad es que no fue así, ni mucho menos. Durante los años treinta hubo demasiados argumentos que reforzaron precisamente lo contrario.

MUCHAS *GIRLS* Y UNOS CUANTOS DESNUDOS EXPLÍCITOS: LOS ATAQUES MÁS DIRECTOS

En estas revistas, la moralidad y sus límites fueron un tema habitualmente tratado en estas revistas, cuyos posicionamientos fueron siempre progresistas y en favor de la libertad de expresión. Pese a todo, sobrevuela por una gran mayoría de las fotografías que aparecen en su interior. En *Cinelandia*, Joaquín de la Horia se preguntaba si la censura iba a cambiar el tipo de películas que se realizaban en Hollywood, y apuntaba a que la respuesta era que no: “Es imposible detener ahora el mundo y hacerlo quákero o mojigato, como también es imposible y decididamente injusto considerar que el cine es quien está realizando la obra funesta de degenerarlo. La disipación y el vicio son lacras que toda gran ciudad posee y forman parte, por así decirlo, de su progreso”⁸⁵.

Como decimos, es frecuente leer en estas revistas opiniones en contra de la posibilidad de que el Código Hays sirviera para aumentar las restricciones⁸⁶, lo que no impidió que esa misma censura -que, no lo olvidemos, fue muy activa en España durante la segunda república- intentara ampliar su radar hacia ese tipo de producciones, sobre todo la que tiene que ver con los espectáculos protagonizados por las llamadas *girls*.

Merece la pena que nos detengamos un instante en este asunto porque, como apuntamos al comienzo del artículo, estuvo vinculado a la identificación de la

⁸⁵ Joaquín de la Horia, “¿Qué ocurrirá en el cine?”, *Cinelandia y Films*, noviembre de 1934, pp. 28 y 42.

⁸⁶ Marcelo Alfonso, “La moralidad en la pantalla”, *Cinelandia y Films*, octubre de 1934, pp. 22-23 y 41-43; Mateo Santos, “La censura cinematográfica en España”, *Popular Film*, Barcelona, 2 de mayo de 1935, p. 3. En esta última revista se publicó incluso una parte importante del articulado del Código Hays (9 de abril de 1936).

modernidad con la máquina: su ritmo preciso e implacable, la perfección de las formas o el auge de lo colectivo y del anonimato del ser humano integrado en la masa son algunas de sus principales características. Haciendo un poco de historia, en Europa, y gracias a precedentes como las Tiller Girls (compañía inglesa que había surgido a finales del siglo XIX), dichos entretenimientos nocturnos fueron enormemente populares, y llevaron a uno de los críticos de la cultura más destacados del periodo de entreguerras, el alemán Siegfried Kracauer, a reflexionar a menudo sobre las mismas en numerosos ensayos de esos años veinte y treinta, que serían finalmente reunidos en el libro *Mass ornament. Weimar essays* (1963). En Estados Unidos, desde 1925 empezaron a actuar, en el Radio City Music Hall de Nueva York, las legendarias Rockettes, que mantuvieron durante muchas décadas su frenético desfile de cuerpos sincronizados; del mismo modo, años más tarde, este tipo de espectáculos se trasladaría a pabellones de la Feria Mundial de Nueva York de 1939-1940 como el llamado *Crystal Lassies*, que sorprendía porque, de hecho, era un *peep show* para adultos en medio de un evento para todas las edades; pero también se podían ver las coreografías de las “sirenas” semidesnudas del pabellón *Sueño de Venus*, de Salvador Dalí, o las del llamado *Aquacade* de Billy Rose, una gigantesca piscina donde decenas de cuerpos femeninos parecían fluir para deleite *voyeur* de un público que deseaba que, además de las imparables innovaciones tecnológicas, así de erótico fuera también “El mundo del mañana”, omnipresente lema de la Feria.⁸⁷

Era inevitable que en estas revistas de cine españolas de los años treinta, como sucedía en las del resto de Occidente, las *girls* estuvieran por todas partes, incluso en portadas⁸⁸, pero sobre todo en páginas interiores. Además, con su *sex-appeal* (y de nuevo tenemos que volver a insistir en la importancia de este concepto para la cultura visual del periodo), dinámico, optimista y juvenil, servían para vender casi cualquier producto (Imagen 5). Uno de los ejemplos más asombrosos, por su intensidad, es el que aparece en la revista *Cine Mundial*, que en agosto de 1934 dedica varias páginas seguidas a hacer publicidad de los productos más variados con una de esas compañías,

⁸⁷ Larry Zim, Mel Lerner y Herbert Rolfes, *The World of Tomorrow. The 1939 New York World's Fair*, (New York: Harper & Row, 1988).

⁸⁸ Algunos casos muy espectaculares son los fotomontajes de la revista *Popular Film* (7 de mayo de 1934; 23 de agosto de 1934), donde se acumulan decenas de esos cuerpos coreografiados. Su orientación anarquista nos lleva a mencionar que también hubo muchos desnudos en otra de su misma línea, la valenciana *Estudios*, donde José Renau hizo muchas portadas y páginas interiores con abundancia de cuerpos desnudos.

las Goldwyn Girls⁸⁹, aprovechando el éxito de su participación en la película *Escándalos romanos* (1933, Frank Tuttle). Estaba protagonizada por el cómico y cantante Eddie Cantor e incluía espectaculares coreografías de Busby Berkeley, al que hemos mencionado con anterioridad. Se trata, como decimos, casi de un cuadernillo interior en el que las vemos anunciando cualquier cosa: pasta de dientes, crema de manos, lápiz de labios, leche de magnesio, maicena, un coche o un aparato de radio.

Imagen nº 5.



Fuente: *Popular Film*, 3 de agosto de 1934.

⁸⁹ Se llamaban así porque trabajaron para el importante productor Samuel Goldwyn en bastantes películas musicales.

Hay que reconocer que hubo mucho entusiasmo por parte de los periodistas de estas revistas españolas, rendidos a tales demostraciones, y que nunca dejaron de tener sus miles de seguidores. Un par de ejemplos serán más que ilustrativos:

Vinieron las revistas -consecuencia del cine sonoro, mucho más teatral que el cinema mudo- y con ellas las girls del Folies pudieron mostrar sus cuerpos casi sin trabas, desplazando en muchos casos el interés de las salas cinematográficas hacia sus curvas llenas de gracia y de movilidad. Las girls norteamericanas, casi desnudas, han asegurado el éxito de costosas producciones.

Y aquí estamos. En un momento libre para la explotación del desnudo femenino, siempre interesante y atrayente. Un momento en que se ruedan películas de propaganda nudista, un canto al desnudo de los sexos en colectividad, que tal vez podrán ser pasadas ante nuestros ojos hambrientos de sensaciones fuertemente bellas⁹⁰.

Las girls, dinámicas y sonrientes, tienen ganada la batalla. Ellas seguirán levantando las piernas, como juguete mecánico maravilloso, porque al espectador de hoy será difícil convencerle de que estas muchachas son el más alto exponente del pecado mortal.

¡Girls de Hollywood! La boca abierta en una sonrisa constante, los ojos alegres y las piernas al aire⁹¹.

Un paso más allá sólo estaba el desnudo integral femenino. Obviamente, uno de los objetivos principales de aquella censura fue evitar la presencia de cuerpos desnudos o casi desnudos en esas revistas, lo que tampoco consiguió. En las páginas de dichas publicaciones nunca faltaron las voces a favor de la libertad de expresión como prueba de que los tiempos estaban cambiando y que, por supuesto, también eso era la modernidad. En esta cita se capta plenamente este sentido:

Películas como Éxtasis; documentales como Más allá del Rhin o Marcha al sol; comedias musicales como Buscadoras de oro (Se refiere a Gold Diggers, de 1933, que también fue traducida en español como Vampiresas), etc., nos han ensalzado la belleza de los cuerpos con una franqueza tal que el desnudo en pantalla no debe ya de sorprender a nadie. El público se ha acostumbrado a considerar el

⁹⁰ Bernabé de Aragón, “El desnudo femenino en la pantalla”, *Cinegramas*, 2, 16 de septiembre de 1934, pp. 25-26.

⁹¹ Rafael Martínez Gandía, “El triunfo de las girls. ¡Arriba las piernas!” , *Cinegramas*, 23, 17 de febrero de 1935, pp. 34-35. Eran un asunto bastante habitual en esas revistas; por ejemplo, véase el artículo anónimo “Girls, fuentes, medusas, violines y flores”, *Cinegramas*, 24, 24 de febrero de 1935, pp. 22-23.

*cuerpo humano como una materia espléndidamente fotogénica [...] Un cuerpo de mujer seguirá siendo en el futuro lo que es en el presente y fue en el pasado una atracción sexual irresistible*⁹².

Se trataba, como leemos, de un fenómeno más amplio, que explica también la práctica del nudismo en una minoritaria parte de la sociedad española⁹³, y que fue popularizado por el estreno de películas como *Elysia. El valle de los desnudos*⁹⁴ (Bryan Foy, 1933). Ya hemos visto cómo la publicidad estaba suministrando imágenes de cuerpos desnudos total o parcialmente; otras veces fueron “camuflados” bajo títulos y reflexiones de tipo más teórico⁹⁵, en artículos donde se combinaban fotografías de *stars*, de *girls* y desnudos anónimos. Algo parecido estaba teniendo lugar, y no queremos dejar de mencionarlo, en muchas de las revistas gráficas más célebres de la época, como *Crónica* o *Estampa*, donde se muestran decenas de fotografías artísticas de desnudos femeninos, muchas de ellas realizadas en el Studio Manasse de Viena.

A modo de anécdota, a lo largo de esta investigación he encontrado referencias, pero sólo eso, a que incluso una revista menos conocida, *El cine*, editada en Barcelona al menos en 1934, llegó a editar unos suplementos titulados “Fotogénicas”, un eufemismo porque de hecho contenían fotografías de desnudos con una fuerte carga erótica. Por desgracia, no sabemos nada más hasta el momento.

En conclusión, las revistas españolas de cine tuvieron un protagonismo evidente en los modos de representación del cuerpo femenino durante los años treinta. A lo largo de esa década, culminó un proceso iniciado años antes y en el que se habían reforzado mutuamente todas esas estrategias visuales que hemos comentado. Muchos de esos debates giraban exclusivamente sobre la sexualización de las mujeres, y sobre cómo ésta era puesta en escena en las películas o en la publicidad omnipresente, y tienen también

⁹² B. F., “El desnudo en el cine”, *Popular Film*, Barcelona, 23 de agosto de 1934, pp. 6-7.

⁹³ Maite Zubiaurre, *Cultures of the Erotic in Spain 1898-1938* (Nashville: Vanderbilt University Press, 2012), sobre todo el capítulo 5, “Sexual Naturism. Nudists and Bathers”, pp. 135-178, donde aporta numerosas fuentes primarias en España desde comienzos del siglo XX, sobre todo revistas pero también algunos ensayos más amplios como el de Laura Brunet (seud. Joan Sanxo), *Desnudismo integral: Una nueva visión de la vida* (Barcelona: Hermes, 1932).

⁹⁴ “Creo que uno de los triunfos que con más justicia puede apuntarse el cinematógrafo es el haber incorporado a los valores de la escena el desnudo femenino”, C. Puertas de Raedo, “Elysia. El desnudo en el lienzo”, *Popular Film*, 18 de abril de 1935, p. 6.

⁹⁵ Anónimo, “El desnudo en el cine. Arte y belleza”, *Popular Film*, 30 de enero de 1936, pp. 26-27. Incluso en alguna que otra portada se empezó a mostrar los senos de alguna actriz, como a Lilian Harvey, en el número de enero de 1934 de *Cinelandia y Films*.

mucho que ver con la capacidad que siempre ha demostrado el cuerpo desnudo para erosionar las definiciones conservadoras de género y para amenazar las estructuras patriarcales. Sea como fuere, gracias a estas publicaciones, miles de mujeres tuvieron conciencia de lo que suponía ser modernas: básicamente, una defensa irrenunciable de la libertad en la forma de pensar, sentir y, sobre todo, vivir. A partir de su fidelidad a determinadas estrategias de emulación (que veían en los anuncios, en las fotografías y en las noticias y entrevistas a las estrellas del momento), consiguieron romper con una tradición y una historia que las había relegado a un puesto secundario.

Es cierto que en numerosas ocasiones se advierten todavía actitudes machistas y paternalistas en muchas de sus páginas e imágenes porque, por desgracia, ése era un mundo aún controlado por hombres, pero también lo es que los medios de masas, a través de una fascinante cultura visual que ya era global, habían sentado las bases para que todo eso cambiara. Por desgracia, la guerra civil dio al traste con ese futuro: la mayoría de las revistas especializadas en cine dejó de editarse, y los ideales de la mujer moderna se desvanecieron ante la necesidad de luchar y sobrevivir... pero nunca desaparecieron del todo, como vemos en algunas fotografías de Gerda Taro o Robert Capa. Vestidas con traje de miliciana, en escenas del frente o de retaguardia, muchas nos siguen sonriendo con un pelo ondulado y unos labios pintados al estilo de Hollywood. En suma, las imágenes impresas en estas revistas analizadas, y el espíritu sobre las que fueron construidas, se convirtieron en decisivos factores identitarios para unas mujeres que fueron libres por ser modernas, y modernas por ser libres.

BIBLIOGRAFÍA

- Armstrong, Tim. *Modernism, Technology and the Body*. New Haven, Cambridge U. P., 1998.
- Ayala, Francisco. *Indagación del cinema*. Madrid: Mundo Latino, 1929.
- Balázs, Béla. *El hombre visible, o la cultura del cine*. Buenos Aires: Cuenco de plata, 2000.
- Black, Gregory D. *Hollywood censored. Morality, Codes, Catholics and the Movies*. New Haven: Cambridge U. P., 1994.

- Bonet, Eugeni y Palacio, Manuel. *Práctica fílmica y vanguardia artística en España (1925-1981)*. Madrid: Editorial Complutense, 1983.
- Díaz Plaja, Guillermo. *Una cultura del cinema. Introducció a una estètica del film*. Barcelona: Publicacions de La Revista, 1930.
- Doherty, Thomas. *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality and Insurrection in American Cinema 1930-1934*. New York: Columbia U. P., 1999.
- González, Palmira. “La crítica cinematográfica en la primera etapa de la revista barcelonesa El Mirador (1929-1930)”, en *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español, actas del tercer Congreso de AEHC* (San Sebastián: Euskaldiko Filmaltea, 1991, pp. 309-351).
- Gubern, Román. *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Haiken, Elizabeth. *Venus Envy. A history of Cosmetic Surgery*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- Hernández Eguiluz, Aitor. *Testimonio en huecograbado. El cine en la 2ª república y su prensa especializada (1930-1939)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2009.
- Latorre, Jorge, Llano, Rafael y Martínez-Illán, Antonio. “Recepción del cine soviético en España: una historia entre guerras, censuras y aperturas”, *Anagramas. Rumbos y sentidos de la comunicación*, 9, 17, 2010, pp. 93-106.
- Nicholas, Jane. *The Modern Girl. Feminine Modernities, the Body and Commodities in the 1920s*. Toronto: University of Toronto Press, 2015.
- Martínez-Bretón, Juan Antonio. *Libertad de expresión cinematográfica durante la II República Española (1931-1936)*. Madrid: Fragua, 2000.
- Morris, Brian C.. *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*. Córdoba: Filmoteca y Junta de Andalucía, 1993.
- Pitarch, Daniel (ed.). *Walter Benjamin. Escritos sobre cine*. Madrid: Abada, 2017.
- Pollard, Tom. *Sex and violence. The Hollywood Censorship Wars*. London: Paradigm, 1999.
- Rucabado, Ramón. *Bandera d'escàndol. Resum de la campanya contra l'Exposició del Nu*. Barcelona: Políglota, 1934.
- Simon, Linda. *Lost girls. The invention of the flapper*. Waterside: Reaktion Books, 2017.
- Tropiano, Stephen. *Obscene, Indecent, Immoral and Offensive. 100 + years of censored, banned and controversial films*. New York: Limelight, 2009.
- Zeit, Joshua. *Flapper. A Madcap Story of Sex, Style, Celebrity and the Women who made America modern*. New York: Crown Publishers, 2006.
- Zubiaurre, Maite. *Cultures of the Erotic in Spain 1898-1938*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2012.