
Carlos Losilla Alcalde
carloslosilla5@gmail.com
Profesor asociado.
Departamento de
Comunicación. Universitat
Pompeu Fabra, España.

Recibido
30 de septiembre de 2016
Aprobado
3 de enero de 2017

© 2017
Communication & Society
ISSN 0214-0039
E ISSN 2386-7876
doi: 10.15581/003.30.3.29-39
www.communication-society.com

2017 – Vol. 30(3)
pp. 29-39

Cómo citar este artículo:
Losilla Alcalde, C. (2017). La mujer
al margen de la ficción. Algunas
presencias femeninas en el cine
español de la década de 1940.
Communication & Society 30(3),
29-39.

La mujer al margen de la ficción. Algunas presencias femeninas en el cine español de la década de 1940

Resumen

A partir del análisis de las películas *Altar mayor* (Gonzalo Delgrás, 1944), *El clavo* (Rafael Gil, 1944) y *Tuvo la culpa Adán* (Juan de Orduña, 1944), se intenta ilustrar la hipótesis de una cierta expulsión de los personajes femeninos por parte de la ficción fílmica española de la inmediata posguerra civil, que no solo los alejaría de sí mediante el discurso ideológico, sino también a través de la puesta en escena. El método se aleja tanto de las vías historiográficas como de la política de los autores, así como de los estudios culturales y otras disciplinas afines, para seguir los caminos, ya iniciados por otros autores, de una posible historia de las formas en el cine español. De este modo, se analizan asuntos como la relación de la actriz con el plano y la narración, su desaparición de los lindes existentes entre ambos, su conversión en fantasmagoría y, en fin, la construcción de una segunda ficción *rebelde* que se enfrenta a la oficial. Para concluir, el texto se pregunta por la posibilidad del cuerpo y la gestualidad de la actriz como instigadores de una cierta poética materialista del análisis fílmico.

Palabras clave

Cine español, Años 40, Arquetipos femeninos, Actrices, Puesta en escena, Teoría fílmica.

1. Introducción teórica y objetivos

Más compleja de lo que parece, la década de 1940 en el cine español puede ofrecer gran cantidad de elementos para un análisis que termine siendo fructífero y ponderado. No nos referimos a reivindicar sus posibles valores cinematográficos, ni tampoco a encararla desde postulados cercanos a los estudios culturales, sino a intentar un acercamiento a través de una mezcla de disciplinas que eviten tanto la hagiografía más o menos razonada como las justificaciones meramente históricas o sociológicas. Por un lado, este texto intenta contemplar las películas que componen los años estudiados desde la perspectiva de la “puesta en escena”, es decir, del constructo teórico que estaba articulando André Bazin (Andrew, 1990) en esos mismos momentos históricos, que tan útil resultó para afrontar el cine clásico de

Hollywood y que, finalmente, ha ido experimentando mutaciones tan diversas como multiformes (Martin, 2014). Por otra parte, su objetivo es localizar, en esa zona formal, y de manera más concreta, otro tipo de huellas más pequeñas, aquellas que deja la interacción entre el cuerpo de la actriz y el espacio del plano, entre su gesto y el conjunto de la imagen, con el fin de demostrar que, en el cine español de ese momento, el personaje femenino y la intérprete que le da vida resultan especialmente útiles para definir la totalidad de esa puesta en escena e incluso marcarla históricamente. De este modo, el presente artículo parte de la experiencia mínima para llegar al relato historiográfico, del microanálisis fílmico (Zunzunegui, 2016) a una historia de las formas que a su vez caracterice una época del cine español desde el punto de vista femenino. No nos interesa contemplar de manera abstracta y discursiva el rol activo/pasivo de la mujer en las películas que abordaremos, sino más bien ver de qué modo la actriz –su cuerpo, su gestualidad– interviene en la forma para proporcionarnos *rasgos materiales* que definan el contenido.

Debemos decir, a este respecto, que las décadas de 1960 y 1970 supusieron, en el campo de la teoría cinematográfica, algo así como una *corrección*. De Bazin y la *mise en scène* se pasó al psicoanálisis y el feminismo, entre otras disciplinas, lo cual significó, en primera instancia, un corrimiento desde el interior al exterior de la imagen, de la esencia a la apariencia, de la búsqueda de la epifanía al encuentro con ciertas *disposiciones orgánicas* de la figura humana (Elsaesser & Hagener, 2009: 119 y sigs.). En este sentido, *women pictures* como *Rebeca* (Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940), *Secreto tras la puerta* (Secret Beyond the Door, Fritz Lang, 1947) o *Amor que mata* (Possessed, Curtis Bernhardt, 1947), por citar solo algunas de las más significativas en el periodo temporal que nos ocupa, pasaron a ser objeto de estudio de una semiótica basada en el funcionamiento físico y psíquico del *ser* femenino, o bien como presencia reivindicativa más allá de los estereotipos sexistas (Haskell, 1974), o bien como realidad turbadora y fantasmagoría creada por el deseo masculino (Mulvey, 2007: 81–93). Es este último enfoque el que vuelve a conectar con las teorías de la puesta en escena y, por lo tanto, el que más nos interesa aquí, pues a la vez enlaza con la teoría psicoanalítica en el territorio compartido del deseo, que sería el paso transgresor que va de lo simbólico, especialmente acusado en el terreno femenino, a lo imaginario, tal como Jacques Lacan definió estos conceptos (Žižek, 2002 y 2008). Aquí intentaremos revertir los términos e intentar que sea el deseo femenino el que pase a un primer plano de la argumentación. Y también trasladar las complejas figuras de las películas citadas –y de tantas otras– al contexto del cine español de los 40, entonces bajo el régimen del general Francisco Franco y sus consecuencias más inmediatas, dadas sus características especiales, desde la moral impuesta por el nacionalcatolicismo, que perfeccionó sus mecanismos de poder precisamente en aquellos años, hasta su plasmación en un cine escindido entre las consignas oficiales y las respuestas casi secretas de los cuerpos femeninos que circulaban entre ellas, mucho más inquietos de lo que podría parecer.

Para llevar a cabo esta tarea hemos escogido tres películas del mismo año que podrían dar inicio a un cierto discurso más o menos coherente al respecto. Por orden cronológico de estreno comercial, se trata de *Altar mayor* (Gonzalo Delgrás, 1944), *Tuvo la culpa Adán* (Juan de Orduña, 1944) y *El clavo* (Rafael Gil, 1944). ¿Por qué estas? Primero, porque son textos elaborados en un momento histórico muy concreto, el apogeo de la autarquía franquista pero también el inicio de su fin, dada la situación internacional propiciada por la cada vez más inminente derrota nazi en la Segunda Guerra Mundial. Segundo, porque pertenecen a géneros distintos, por lo menos según la clasificación implícita dibujada por la producción de la época, desde el melodrama rural hasta la metáfora de época, pasando por la comedia de inspiración hollywoodiense, respectivamente. Y tercero, porque presentan tres arquetipos femeninos a la vez distintos e idénticos, que supeditan la expresividad corporal en forma de gesto sensual –véase, para comparar, la movilidad de Joan Bennet en la citada *Secreto tras la puerta*, o la desenvoltura de Katharine Hepburn o Rosalind Russell en las

comedias del Hollywood de esos años— a un recogimiento literal según el cual el cuerpo se cierra sobre sí mismo, o busca otros horizontes con la mirada, o bien desaparece del mundo diegético esfumándose del plano e incluso de escenas y secuencias enteras –véase, como argumentaremos, la presencia de Maruchi Fresno, María Esperanza Navarro o Amparo Rivelles en las películas que nos ocupan— como si la ficción misma fuera la encargada de arrastrarla al exterior del relato, para que sea la figura masculina la que domine los mecanismos de la puesta en escena. De este modo, el análisis de las formas de la imagen nos lleva a una conclusión provisional, pero que creemos sólida y prometedora, en cuanto a la necesidad, por parte de una estética fílmica de inspiración fascista, de relegar el deseo femenino a los márgenes de lo figurativo y lo narrativo. Y también en cuanto a la resistencia de ese mismo deseo y a las tensiones que genera en el seno de la ficción por su negativa a una desaparición completa y, por lo tanto, a su persistencia en forma de figura inquietante, perturbadora, que *mancha* parcialmente la tendencia de la narración cinematográfica española de esos años hacia la puesta en escena de un universo immaculado.

2. El motivo de la desaparición

En *Altar mayor*, Teresina (Maruchi Fresno) es una lugareña asturiana que se ha enamorado de Javier (Luis Peña), un señorito madrileño dominado por su madre, doña Eulalia (María Teresa Robles, también coguionista). Tras un idilio en las montañas, cerca de Covadonga, Javier debe partir y la narración abandona a Teresina, que se queda sola en el espacio rural. Por una parte, Javier se mueve incesantemente en la capital, aguijoneado por su madre y sus consejos admonitorios. Por otra, Teresina permanece en el exterior de esas imágenes, en *off*, y solo aparece, se hace imagen, cuando se trata de leer las cartas que le envía su enamorado. El cuerpo femenino, pues, es un organismo pasivo que solo puede ver la acción desde fuera, *por escrito*. Y ese progresivo desleimiento (“desleer” lo “leído” en las cartas) la convierte en un espectro a la vez sutil y amenazador. ¿Cómo conjugará *Altar mayor* esos dos elementos que en el fondo no deberían estar enfrentados, la espiritualidad de una presencia “más suave, más dulce”, como se autodefine en una ocasión la propia Teresina, y la mística de una ausencia que siempre deja una huella imborrable? (Castro de Paz, 1997: 172-174).

En *El clavo*, basada en la obra de Pedro Antonio de Alarcón, la bella Blanca (Amparo Rivelles) y el juez Javier Zarco (Rafael Durán) inician un romance en el Madrid del siglo XIX, pero ella desaparece misteriosamente tras una cita frustrada. La situación deja a Javier campando a sus anchas por la ficción y proporcionando al espectador el misterio de la película: durante su estancia como magistrado en un pueblo de Castilla, descubre una calavera atravesada por un clavo y se empeña en desenmascarar al asesino, que resulta ser una tal Gabriela, que a su vez no es otra que Blanca, forzada a desembarazarse de un pretendiente impuesto por un matrimonio de conveniencia. Por supuesto, la estructura de la película responde a su condición de cuento de suspense, pero no deja de ser sintomática respecto a la representación del deseo femenino. Blanca desaparece en una elipsis y Gabriela aparece en un *flashback*. Y es en esa vuelta atrás donde se materializan los móviles y la situación que dan lugar al asesinato, que no parecen caber en el relato principal. De algún modo, el deseo exacerbado de Gabriela, que la conduce al asesinato, no tiene lugar en la ficción que comparte con Javier, representante de la ley y el orden, del relato oficial. Al final, el juez juzga y la asesina es juzgada, es decir, la ficción del poder elimina el cuerpo extraño de la mujer deseante por mucho que se sintiera fascinado por él. Apartada de la visibilidad narrativa de manera intermitente pero sistemática, Blanca/Gabriela acaba arrastrando en su caída en el vacío al propio Javier: el último plano de *El clavo* muestra dos coches de caballos, cada uno de ellos ocupado por uno de los miembros de la pareja, dirigiéndose al cautiverio de por vida, ya sea real o metafórico (Company, 1997: 178-180).

En *Tuvo la culpa Adán*, Nora (María Esperanza Navarro) abandona el convento para casarse con un solterón, miembro de una familia de misóginos empedernidos. Pero en su camino no solo se cruzará Gerardo (Rafael Durán), destinado a casarse con ella, sino toda una serie de acontecimientos que relegan la historia del nacimiento de su sexualidad a un segundo plano, mientras las subtramas se desarrollan frenéticamente a su alrededor, como si la ebullición del relato pudiera sustituir a la de la pasión. Una pareja de estafadores irrumpe casualmente en su vida cuando se produce una confusión de maletas en el tren en el que uno de ellos viaja junto a Nora. Y la agitación resultante culmina en el atropello de Nora por parte del coche que ocupan Javier y su madre, lo cual provoca la inmovilización de la chica en una cama, así como la suspensión de su evolución hacia el deseo. Mientras las heroínas de *Altar mayor* y *El clavo* se volatilizan, hurtan el cuerpo a la imagen durante fragmentos enteros de sus respectivas ficciones, son expulsadas de ellas para que el espectador no pueda ver aquello que debe quedar fuera de un relato siempre opresivo y claustrofóbico, la muchacha de *Tuvo la culpa Adán* aparece y reaparece inopinadamente, intenta imponer su presencia aunque sea en coma, en lo que significa una tendencia de la comedia española de la época hacia el final feliz del emparejamiento que, a su vez, supone el nacimiento de un nuevo modelo de esposa que se afianzará en la década siguiente.

Según estas películas, pues, podríamos plantear la hipótesis de esa presencia/ausencia de la figura femenina, en el cine franquista del momento, entendida como huella de un intento de asesinato simbólico: el de la mujer como sujeto entregado al reino de los sentimientos, frente a esos hombres siempre del lado de la rígida racionalidad impuesta por el régimen. Ocurre, sin embargo, que la presión ejercida por el relato termina provocando la explosión de esa sensualidad ya sea en un inquietante *off* narrativo o en un juego campo/fuera de campo que posibilita la aparición de otra figura ahora suspendida entre dos espacios de la ficción, entre un plano y el siguiente, o entre el fragmento que vemos y el que no vemos. Se trata, en efecto, de una figura fantasmal que la apariencia física de las actrices, así como su gestualidad, acabarán consolidando como metáfora de otra condición, como la sombra maléfica del relato oficial, una segunda presencia de la ficción que la pone en tensión y también en duda.

3. El gesto fantasmagórico

En *Altar mayor*, hay un momento extraño y misterioso, sobre todo si se piensa en el contexto que lo provoca. Cuando Teresina y Javier se reencuentran tras su separación inicial, de nuevo entre montañas asturianas, ella avanza hacia la cámara, hacia el espectador, vestida de blanco, ante la sorpresa de Javier, que la creía en otra parte: “¿Me crees una aparición?”. La pregunta no es baladí ni adquiere tintes cómicos, sino más bien literales. Maruchi Fresno surge como de la nada, del fondo invisible del plano, e intenta captar la atención tanto del personaje masculino como del espectador. Los movimientos cadenciosos de la actriz, al igual que si flotara en el aire, la hacen aparecer por la derecha del encuadre y pasar ante Javier como si este no la viera, como si aún no hubiera tenido tiempo de asimilar esa presencia, hasta el punto de que es ella quien debe llamar su atención. Teresina parece vivir en los márgenes del cuadro, también de la ficción, por lo que sus irrupciones representan una especie de invasión de la realidad filmada procedente de otro lugar sin nombre. Más tarde, la veremos preparándose para el encuentro definitivo con Javier, primero a contraluz en la ventana de su cuarto, luego en sombras en el santuario donde reza... Naturaleza y religión han convertido a Teresina en un ente etéreo, alejada de la realidad mundana, pero por eso mismo portadora de un atractivo que va más allá de la fisicidad estricta de las demás mujeres, de la calculada vulgaridad de Leonor (María Dolores Pradera), su rival por el amor de Javier. Naturaleza, religión y fantasmagoría se convierten en un conglomerado que a la vez apuntala el discurso nacional-católico y lo subvierte. La creación de un universo

paralelo, invisible, donde reina el deseo femenino mediante el hechizo de su misterio, pone en duda incluso ese final argumental en el que Teresina acaba casada con su pretendiente local, José (José Suárez): el deseo se consume en el lugar del imaginario, el único posible.

En *El clavo*, hay una secuencia entera que repite, a su modo, esa situación en la que un fantasma con forma de mujer sufre transformaciones figurativas que problematizan su identidad. Cuando finaliza el juicio, Gabriela desaparece de la ficción, una vez más. Javier la llama –“¡Blanca!”–, pero ella se desvanece por el lado izquierdo del encuadre, como si no lo hubiera oído. A partir de ahí, el juez se mueve incesantemente para conseguir su indulto. La película no puede evitar la caracterización de esos dos personajes, que pertenecen a dos ámbitos muy distintos. Él recorre los vericuetos del poder, los juzgados, las casas de los magistrados más poderosos, un laberinto inextricable que lo devuelve siempre al punto de partida. Ella se queda en *off*, en su celda, encerrada e inmóvil, en el exterior del relato. Él sigue los caminos de la legalidad, lucha minuciosamente por controlar de manera racional un universo que al final se le escapa, que le muestra su lado más absurdo. Ella ha seguido sus impulsos, sus pasiones, sus pulsiones de amor y de muerte, negándose por completo a insertarse en la racionalidad del mundo que transita Javier. Frente al universo masculino, construido a partir de un falso raciocinio que pretende controlarlo todo, Gabriela opone una serie de reacciones inmediatas que desconciertan al poder, por mucho que también la condenen a ella. Blanca/Gabriela, en su doble manifestación que pone en duda incluso la percepción del cuerpo femenino por parte de la masculinidad –en un curioso avance de lo que será *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958)–, se hace aún más impalpable cuando Javier acude a una fiesta de la alta sociedad en la que, por imperativos sociales, se ve obligado a bailar con una desconocida. De repente, el rostro de ella muta en el de Gabriela, como si el punto de vista del juez pudiera transformar la realidad... ¿o quizá como si la ausencia de ella posibilitara su re-aparición fantasmal? En cualquier caso, ese cortocircuito narrativo deja el escenario vacío, como si todos los bailarines hubieran desaparecido, excepto Javier y Gabriela, que siguen danzando más allá de lo real, en un espacio mental que solo les pertenece a ellos, pues es la suma de sus deseos respectivos.

En *Tuvo la culpa Adán*, la ficción se inicia con la ausencia de dos mujeres. Hay que ser por completo consciente del modo en que Gabriela/Blanca se hace *presencial* en *El clavo* para que la comedia de Juan de Orduña surta todo su efecto. Hay que ver y sentir el modo en que Amparo Rivelles mezcla gesto erótico y gesto ausente, mira al infinito para abrazar una especie de mística rebelde que no quiere pertenecer al presente, pero tampoco sabe dónde inscribirse, como si su futuro solo consistiera en vagar indefinidamente por un territorio inhóspito, pero prometedor, que está más allá de ella y de su mundo cotidiano. En efecto, Rivelles posee el control de ese gesto, a la vez vulgar y alucinado, que conduce al espectador al universo indefinido en el que, más allá del personaje de Maruchi Fresno en *Altar mayor*, domina la urgencia erótica, la manera en que la mujer pasa por delante del hombre, como un fantasma, pero también como un objeto de deseo que jamás se alcanzará. Frente a todo eso, al principio de *Tuvo la culpa Adán* hay, por supuesto, alguien que se llama Adán, más allá de la metáfora bíblica, y luego una cohorte de hombres inasequibles al desaliento que lo rodean. Se trata de una familia enteramente masculina, formada a partir de una falta básica, de un pecado original que –como siempre– hay que atribuir a la mujer: uno de los miembros de esa tribu de hermanos, gobernada por un padre solícito, estuvo en el altar con una fémina que, a última hora, lo rechazó. Y también está ausente la mujer de la que hablan, la mujer con la que uno de ellos se ha comprometido y se va a casar, probablemente. Con ese procedimiento de puesta en escena, con esa “llamada” a dos mujeres que no están ahí, se construye la fantasmagoría femenina que luego se encarnará en Nora, en una actriz como María Esperanza Navarro, a la vez anodina y exultante, una mujer común y corriente que de súbito puede convertirse en la pareja del galán, que pasa del gesto autista al gesto socializador en un abrir y cerrar de ojos.

En el fondo, María Esperanza Navarro es el intermedio perfecto entre Maruchi Fresno y Amparo Rivelles. Cuando su personaje entra en coma, cuando la vemos entre la vida y la muerte, se sitúa en esa “posición fantasma” que las otras dos ilustran mediante una especie de sonambulismo erótico, a medio camino entre la ficción y un “afuera” al que miran de vez en cuando, con ojos desorbitados que apelan al exterior de una realidad que no soportan. Nora/Navarro tampoco se siente a gusto en ella y por eso ingresa en ese espacio entre la vida y la muerte que le permite tener los ojos cerrados y, a la vez, continuar respirando. Es la actriz-zombi perfecta del cine español de los 40 y su ausencia, la ausencia de sus gestos en ese momento del coma, ilustran la expulsión del discurso que han sufrido las otras dos: si Fresno transita como un espectro por las montañas asturianas y su mítica espiritual, si Rivelles aparece y desaparece de un Madrid soñado porque su cuerpo no está hecho para integrarse en los vaivenes de la Ley y el Poder, Navarro está y no está, pasa de la soledad monjil a la fiesta mundana como en un sueño porque en el fondo su personaje no pertenece a nada, es un simulacro en suspensión.

4. La hipernarratividad y la mujer-pliege

En *Altar mayor*, la narración se rompe cuando Javier y Teresina se separan. A partir de ese momento, según decíamos más arriba, ella solo actúa como receptora de ciertos mensajes en forma de carta que, en realidad, van destinados al espectador, cumplen una función meramente informativa respecto al destinatario último de la película, de cualquier película. He ahí, pues, otro rol intermedio, otra fantasmagoría, esta vez en forma de pérdida. Pues, en efecto, Teresina también se pierde en el relato, *ve adelgazar* su figura narrativa hasta convertirse en un mero eslabón entre discurso y espectador, pues las palabras a ella dirigidas por su amado se hacen públicas y se desvanecen en el aire, como si la ficción violara su intimidad y la entregara a la audiencia sin importarle lo que ocurra a continuación. ¿Y qué ocurre? Pues que una mujer sin secretos, o que se ve obligada a compartir sus secretos, y por lo tanto a no tener nada a lo que agarrarse, no puede hacer otra cosa que pasar de historia en historia, de narración en narración, para comprobar si es capaz de anclarse en algún lugar con el fin de evitar su desaparición. Así, Teresina será *otra*, sin cesar. Está a punto de viajar a Cuba con su hermana, pero finalmente no lo hace y se queda en Asturias, aunque convertida en la encargada de la joyería en el hotel en el que se albergan los protagonistas. Se identifica con Adela, la dama de compañía de la madre de Javier, alguien condenado a asumir el estereotipo de la “solterona” sin voz propia que va de acá para allá sin encontrar su lugar en ningún sitio, quizá la figuración perfecta de su futuro. Encuentra su doble en Leonor, la mujer enamorada de Javier que hallará la muerte en su lugar, que morirá para que ella no muera y siga soportando el peso de la ficción sin estar nunca en su centro. Y abrirá otro frente amoroso –o la narración lo abrirá por ella– en la persona de José, el muchacho noble y sano que jamás ha abandonado su lugar de origen, y con el que acabará casándose al final en otro acto de sustitución erótica de los que tanto abundan en estas películas. Narraciones dentro de la narración, a veces incluso diferenciadas entre sí por una gran variedad de signos estilísticos, estos giros del relato convierten a Teresina en un personaje que en el fondo no es solo uno, sino varios, y que solo puede identificarse a sí misma en esa multiplicidad identitaria, como si todo destino femenino se viera obligado a pasar por la máscara y el disfraz, en el fondo otra manera de desaparecer.

En *El clavo*, esa disolución de la identidad se muestra de una manera todavía más clara. La mujer a la que vemos en las primeras escenas no es quien dice ser, no es Blanca, sino Gabriela, como sabremos después. Podría decirse, sin embargo, que Blanca es Gabriela y Gabriela es Blanca, de modo que ninguna de ellas es quien afirma ser. Ambas, en la persona de la actriz Amparo Rivelles, son un mismo rostro y un mismo cuerpo, de manera que

dependen de la narración para identificarse con uno u otro nombre. Dependen, también, de la presencia masculina y de la instauración de una temporalidad u otra a partir de ella. Cuando Javier Zarco es solo su enamorado, en el inicio de la relación, el espectador ve a Blanca. En el juicio posterior, cuando el mismo hombre interprete también el papel de magistrado a cargo de la ficción de misterio que se ha apoderado de la trama, el público se las tendrá que ver con Gabriela. Pero Blanca nunca abandona el cuerpo de Gabriela, por lo menos en el recuerdo de Javier, de la misma manera en que el espíritu turbador de Gabriela acaba poseyendo la memoria inmaculada de la grácil Blanca. Las dos narraciones se hacen una y una sola mujer transita por sus intersticios como si se tratara de un espíritu incapaz de instalarse en su centro, siempre ocupado por la figura masculina. ¿Qué puede hacer Blanca/Gabriela? Quizá solo convertirse en una instancia que, en la sombra, maquina narraciones alternativas de las que podría ser protagonista, de las que nadie sería capaz de expulsarla. ¿Quién imagina, por ejemplo, el baile de la pareja en ese escenario vacío del que han desaparecido las demás parejas, cuando el juez *cambia* mentalmente a la desconocida que está en sus brazos por Blanca/Gabriela y el rostro de esta inunda la pantalla en un primerísimo plano? La toma que sigue a este muestra a la mujer a la izquierda del encuadre, sentada a la mesa de su celda con la cabeza entre los brazos, como si durmiera, al tiempo que alguien irrumpe en ese espacio y hace que se incorpore. La lógica sintáctica del relato clásico no podría negar la posibilidad de que esa transición sancionara la condición onírica del baile, surgido de algún sueño de Blanca/Gabriela, por mucho que sea imposible asegurar el vínculo narrativo entre un plano y otro. En cualquier caso, lo cierto es que la figura danzante de la protagonista, su primerísimo plano y el modo en que alza la cabeza ya en su celda –tres planos que se siguen el uno al otro exigiendo una explicación– dejan a la figura femenina entre los pliegues de las suturas que los unen (Oudart, 1969), en el exterior de un relato que –paradójicamente– gira a su alrededor del mismo modo en que su cuerpo gira y gira en el salón de baile.

En *Tuvo la culpa Adán*, el inicio de la narración abre por lo menos dos frentes distintos. Para empezar, el padre y sus hijos, la familia de misóginos, discuten durante el desayuno el hecho de que uno de ellos se haya comprometido con una mujer, sobre todo teniendo en cuenta la experiencia de uno de sus hermanos mayores, abandonado en el altar el día de su boda, como decíamos. Luego vemos a la muchacha destinada a ese matrimonio, en realidad una novicia que abandonará su vocación por la vida seglar y que ahora conversa sobre esa circunstancia con la madre superiora. Y, en fin, como si se tratara de otra película, somos testigos del diálogo entre un hombre y una mujer que hablan de un tercer personaje con el que ella tiene que reunirse en Lisboa, en lo que parece el principio de una trama policíaca que no se desarrollará. Por supuesto, estamos en las postrimerías del cine clásico y no hay lugar para universos paralelos, por lo menos de una manera explícita, ni tampoco para experimentos narrativos. Sin embargo, esa dispersión del relato sitúa a Nora, la frustrada aspirante a monja, en su centro exacto, reclamando atención tanto de la escena que antecede a su aparición como de aquella otra que la sucede. En la primera se ha hablado de ella. En la segunda ni se la menciona. Y no obstante será esta última la que primero enlace con su personaje, pues la mujer misteriosa viajará en el mismo tren que conduce a Nora a la capital y su encuentro será decisivo para el desarrollo posterior de la trama. Atrapada en las fronteras entre esas escenas del mismo modo en que lo está entre su presente ligado a la religión y su futuro destinado a la vida mundana, Nora no solo viaja de La Coruña a Madrid en un tren nocturno, sino que también se traslada de decorado en decorado sin recalar en ninguno de ellos, rechazada en todos ellos por un relato zigzagueante que por ahora no le reserva ningún lugar seguro. Atascada en ese trayecto, en ese apagón narrativo, no le quedará otro remedio que desaparecer, salir de la circulación, y convertirse en un fantasma: en la escena siguiente, un coche la atropella y queda en coma, con lo que regresamos al principio de nuestra argumentación.

Las tres películas construyen, pues, la figura del fantasma femenino no solo a través del plano, sino también del relato. Tanto Blanca/Gabriela como Teresina y Nora se pierden en los pliegues narrativos, en el vértigo estructural de sus historias respectivas, como si la amenaza de expulsión a la que se ven expuestas constantemente no se atreviera nunca a catapultarlas al exterior y, en lugar de ello, las obligara a perderse en un laberinto de sucesos cuya razón de ser nunca se sitúa por completo a su alcance. Y, en ese punto, la superioridad del espectador entendido como receptor del relato resulta decisiva. ¿Qué sabe Blanca/Gabriela de las andanzas de su amado Javier como juez de un pequeño pueblo de Castilla, o de los pasos que sigue para conseguir su indulto? ¿Por qué nadie explica a Teresina las conversaciones entre el hombre al que ama --otro Javier-- y su entrometida madre, o la excursión que terminará con la vida de su rival Leonor? ¿Y qué hace Nora en coma mientras los demás personajes tejen y destejen múltiples historias a su alrededor, como si no importara nada ese cuerpo tendido en la cama, esa mente que ha dejado de pensar? Sea como fuere, todo eso sí lo ve el espectador. Y por ello su saber acaba siendo mayor que el de esas mujeres maltratadas por la ficción, ninguneadas por el relato, que finalmente asumen su destino sin conocer muchos de los senderos que las han conducido hasta allí.

5. Conclusiones: la actriz y la historia de las formas en el cine español de los 40

Valga el campo delimitado (tres películas de 1944) como primera muestra de un estudio que se quiere más amplio y que se intentará continuar por medio de otras publicaciones que sigan o complementen la presente. Una vez utilizada la vía historiográfica como filtro para seleccionar las muestras de estudio y otorgarles un contexto nacional e internacional y no cómo método cronológico para el análisis, una vez dejada a un lado la política *auteuriste* entendida como sistema hermenéutico, una vez escogida la *mise en scène* como referente teórico desde el que pueden desprenderse todo tipo de consideraciones formales (la disposición de cuerpos y objetos en un espacio determinado, pero también el trabajo de la cámara, los ritmos del montaje y las estructuras del relato) (Martin, 2014), y una vez instituida esta como punto de partida desde el que establecer deducciones que pueden ir de sus microelementos más ínfimos (el gesto de una actriz) a sus macroelementos más abarcadores (desmontar un sistema formal que a su vez construyó una ideología estética en torno a la mujer y su rol en el cine), queda escudriñar las películas en lo que tienen de sensible y material (qué vemos, qué oímos, qué formas toman esas construcciones audiovisuales y de qué manera podemos abordarlas sin desfigurarlas, es decir, transmitiendo a la vez su apariencia física y el sentido que de ella se deriva) y finalmente formar redes (de actrices, de películas, de tendencias...) en las que se puedan localizar las distintas circulaciones de ese mismo *sentido* (Deleuze, 1989: 50-56).

Recapitemos, entonces, teniendo en cuenta el contexto del cine mundial en aquellos momentos. *Tuvo la culpa Adán* remeda al menos dos grandes muestras de la comedia clásica de Hollywood, por mucho que se base en una novela de Luisa María Linares. El grupo familiar misógino parece calcado del equipo de profesores que se encierran en un caserón para escribir una enciclopedia en *Bola de fuego* (Ball of Fire, Howard Hawks, 1941). Del mismo modo, la estructura procede de la *screwball comedy*, en concreto de la *remarriage comedy* que definió Stanley Cavell, y más en concreto aún de *La fiera de mi niña* (Bringing Up Baby, Howard Hawks, 1938), cuya parte final reaparece en la película de Orduña en el momento en que varios personajes acaban dando con sus huesos en la cárcel (Cavell, 1993). Por su parte, tanto *El clavo* como *Altar mayor* podrían situarse perfectamente entre las réplicas foráneas de las *women pictures* que tanto abundaron en el cine norteamericano desde la década de los 30 a la de los 50, y en ese sentido hay que entender sus personajes femeninos como una respuesta española a los que interpretaron Bette Davis, Barbara

Stanwyck o Joan Crawford (Cavell, 1984). Mientras, en Estados Unidos, las décadas inmediatamente anteriores y posteriores a la Segunda Guerra Mundial contemplaron varios cataclismos sociales --incluida la entrada de la mujer en el mercado laboral, y por consiguiente su asunción de roles más activos en el terreno de las relaciones amorosas y sentimentales--, en España la victoria del fascismo supuso un notable retroceso en esos aspectos, limitando los arquetipos femeninos a los ámbitos que hemos visto en nuestras tres películas: la religión, la alta burguesía y el ambiente rural, tres de los pilares ideológicos del régimen franquista.

La inactividad, la sumisión a esos roles prefijados, comportan, pues, una debilidad inherente a la condición de estas heroínas que las hace únicas en el momento histórico estudiado --respecto a sus modelos hollywoodienses o europeos--, que las conduce a la desaparición, y que provoca en ellas el surgimiento de un deseo siempre heterodoxo, subterráneo, que en ocasiones propicia el estallido del relato por alguna u otra de sus costuras. Ya sea a través del plano del que está ausente o que atraviesa como una sombra, de la elipsis que la oculta y hurta su cuerpo al espectador, del *flash-back* que la aprisiona como en una celda, o de los niveles narrativos en cuyos pliegues se ve obligada a sobrevivir, entre otros mecanismos coercitivos, la mujer de ese cine español ve aprisionado su deseo en diversas estructuras de puesta en escena que reproducen las propias estructuras del poder. En *La fiera de mi niña*, es Susan (Katharine Hepburn) quien conduce la trama, quien reconduce a David (Cary Grant) por caminos muy distintos a los que la narración y el género le tenían reservados. En *Rebeca* o *Secreto tras la puerta*, son Joan Fontaine y Joan Bennett, respectivamente, quienes actúan como detectives de un misterio que deberán resolver, hasta el punto de acabar redimiendo de paso a los personajes masculinos. En *Carta de una desconocida* (Letter from an Unknown Woman, Max Ophuls, 1948), de nuevo Joan Fontaine se ve atrapada en un gran *flashback* que ocupa casi la totalidad de la película, pero ello no impide que sea Louis Jourdan, en principio el narrador y protagonista, quien se ve relegado a un segundo plano frente a la magnitud de la tragedia que la mujer construye minuciosamente para sí misma. También en *La extraña pasajera* (Now Voyager, Irving Rapper, 1942), el sufrimiento es algo que el personaje femenino se autoconcede, como una ofrenda hecha a sí misma, para disfrutar una especie de goce masoquista que en el caso de las heroínas españolas se limita a una mística que a veces puede revertir en determinadas rupturas puntuales del relato opresor: no es lo mismo ver a Bette Davis, en la película de Rapper, sumida en un orgasmo solitario tras el fracaso de cada una de las etapas de su viacrucis amoroso, que contemplar la mirada de Amparo Rivelles en *El clavo*, siempre inquieta, posada intermitentemente aquí y allá, como si solo pudiera encontrar la felicidad en otro relato que la propia película relega al *off* narrativo.

Altar mayor, *El clavo* y *Tuvo la culpa Adán* despliegan tres figuras femeninas, por lo menos, que delatan desde un primer momento, a partir de la gestualidad de las actrices que las interpretan, un deseo de huir de las constricciones de la ficción mediante miradas al exterior o acciones presuntamente disruptivas. Teresina y Blanca/Gabriela se enamoran de un representante masculino de la alta burguesía franquista, mientras que Nora se resiste al matrimonio con el representante de una familia de automarginados estafalarios, muy del gusto de cierta tradición de la derecha moderada, del teatro de Enrique Jardiel Poncela al humor de *La Codorniz*. Por lo tanto, la intención de las tres es romper el férreo estatuto social de aquel país y aquella época, agujerear los relatos que dispone para apuntalarse ideológicamente. Y ya que eso no se puede llevar a cabo a través de un discurso explícito, lo intentarán hacer mediante rupturas formales que circulen por la subterrneidad de esas ficciones que las expulsan constantemente. Por un lado, sus presencias y ausencias en el plano generan a veces transiciones que las hacen persistir como fantasmas, recordatorios de que *han estado allí*, de que su huella persiste. Por otro, su circulación por los recovecos del relato, casi siempre hipernarrativizado, provoca que sus pliegues se vean a veces iluminados

por esa misma presencia-ausencia que se hace aún más amenazadora por su propia condición *indefinida*, a un tiempo dentro y fuera de lo que se está contando, condenada al exterior pero entregada simultáneamente a una *actividad clandestina* que se niega a aceptar su inexistencia forzosa. En *Altar mayor*, Teresina sobrevive en los márgenes del hotel en el que trabaja y en que una familia pudiente celebra sus ritos de apareamiento, que, para su desgracia, no la tienen en cuenta. En *El clavo*, Blanca/Gabriela se desdobra a sí misma para tener más oportunidades de estar ahí y conseguir sus objetivos, de los que ve drásticamente apartada por mucho que pugne sin descanso por *aparecerse* continuamente, como una especie de virgen pagana: se cruzará en el camino del juez cuando este ya la había olvidado, ocupará el lugar de la desconocida con la que baila mediante la usurpación de su rostro... En *Tuvo la culpa Adán*, Nora se niega a permanecer en coma y despierta para poner patas arriba el cuerpo social que la rodea, una operación que ya había adelantado *interponiéndose* tanto en el relato que lleva de la familia misógina a la pareja de estafadores como en el camino del coche que conduce Javier, lo cual la introducirá en la vida de este...

Esta forma de *entrometimiento* en la puesta en escena y el relato conducen a una *poética de la desaparición* que convierte a estos personajes femeninos en verdaderas *molestias* para los mecanismos de esas ficciones. Para nosotros no se trata, pues, de certificar la tragedia de su expulsión, sino de localizar y describir esa *táctica de la intermitencia* mediante la cual se inmiscuyen en territorios prohibidos, acuden a donde no las llaman y *desaparecen dejando rastro*, un rastro espectral que impide que todo siga como antes, que obstaculiza el desarrollo de los acontecimientos tal como habían sido pensados, que siembra una inquietud allá donde solo había de reinar la paz de la victoria, tanto de la ideología nacional-católica como de la ficción asociada a ella. A este respecto, no es casualidad que la apariencia plena y rotunda de Rivelles irrumpa como un viento huracanado en los momentos menos propicios de *El clavo*. Ni que los movimientos etéreos y alucinados de Fresno presten a *Altar mayor* esa condición onírica que destila. Ni que la desenvoltura añorada de Navarro le facilite su insólito recorrido por los universos de *Tuvo la culpa Adán*. Estamos también ante una *poética de la actriz* que no tiene que ver con sus dotes interpretativas, sino con su participación en una puesta en escena que la incluye en todos sus niveles. Pues también ellas deberían contribuir a una hipotética historia de las formas en el cine español.

Referencias

- Andrew, D. (1990). *André Bazin*. New York: Columbia University Press.
- Bazin, A. (1999). *Jean Renoir. Períodos, filmes y documentos*. Barcelona: Paidós.
- Castro de Paz, J. L. (1997). Altar mayor. En J. Pérez Perucha, *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra.
- Castro de Paz, J. L. (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.
- Cavell, S. (1984). *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Cavell, S. (1993). *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Company, J. M (1997). El clavo. En J. Pérez Perucha, *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Elsaesser, T. & Hagener, M. (2007). *Teoría del film. Un'introduzione*. Turin: Einaudi.

- Haskell, M. (1987). *From Reverence to Rape*. Chicago: University of Chicago Press.
- Martin, A. (2014). *Mise en scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art*. New York: Palgrave.
- Mulvey, L. (2007). Placer visual y cine narrativo. En Karen Cordero Reiman and Inda Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Mexico City: Universidad Iberoamericana / PUEG.
- Oudart, J.-P. (1969), La Suture. *Cahiers du Cinéma*, 211, 36-39.
- Zizek, S. (2002). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial.
- Zizek, S. (2008). *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós.
- Zunzunegui, S. (2016), *La mirada cercana*. Barcelona, Shangri-La.