

EL STAR-SYSTEM DE LA MUJER MODERNA. ENTRE LA POLÍTICA DE PERSUASIÓN Y LA LÓGICA DE LA FASCINACIÓN

Jordi Luengo López
Seminari d'Investigació Feminista
Universitat Jaume I de Castellón

La vida sería maravillosa, si sólo supiéramos, qué hacer con ella

Greta Garbo

LA INGENIOSA ESTRATEGIA DEL *STAR-SYSTEM*

Los mecanismos de identificación que suelen producirse dentro de la ficción cinematográfica entre los discursos que en ella se exponen y, la capacidad de percepción y proyección de las/os espectadoras/es hacia los mismos, sin duda alguna, cobran mayor intensidad dentro de la sugestión audiovisual generada por las películas que en cualquier otra manifestación artística que podamos analizar. Los códigos que intervienen en la articulación de los significados orquestados alrededor de tiempos y espacios narrativos de efectiva cautivación sobre quienes los observan y asimilan, no sólo son interiorizados por el público receptor, sino que, además, condicionan su comportamiento a partir del grado de empatía con los personajes del relato.

D. W. Griffith, padre del cine de ficción, ya desde las primeras películas que dirigió entre 1908 y 1913 para la compañía *Biograph*, se dio cuenta de la fascinación que generaban las estrellas de la gran pantalla y, por ello, decidió empezar a firmar sus películas colocando a sus intérpretes en los títulos de crédito. Así, en 1919, año en el que fundó la *United Artists*, disfrutaba ya de los servicios de las/os artistas más cotizadas/os del momento, entre los que figuraban nombres como los de Charles Chaplin, Douglas Faibanks o Mary Pickford. De este modo, el prolífero director consiguió que la audiencia conociera a los actores y a las actrices de sus producciones, creando en torno a éstos/as una aureola de banal misticismo que lograba equipararlos/as a auténticos ideales de perfección humana. Carl

Laemmle, pionero de la industria cinematográfica y fundador de los *Estudios Universal*, años antes, siendo consciente del impacto de este fenómeno, había comenzado también a valerse del carisma que tenían algunos de estos intérpretes para atraer más espectadoras/es a las salas de proyección. Por aquel entonces, en los orígenes del *star-system*, las estrellas firmaban contratos de exclusividad con los estudios, por lo que sólo podían trabajar para otro estudio si la compañía a la que pertenecían estaba dispuesta a cederlos a cambio de considerables sumas de dinero o si la que los reclamaba pagaba los elevados costes de la rescisión del convenio comercial. En ambos casos, los gastos de las operaciones podían llegar a ser exorbitantes.

La atracción que generaban las estrellas sobre el público concurrente a las salas de cine era un hecho más que constatable, en tanto que, éste, estaba ávido por conocer todos los detalles relacionados con sus vidas privadas, llegando incluso a confundir a los intérpretes de los filmes con los personajes de ficción que representaban (Romero, 2000: 19). La obsesión que los/as artistas del celuloide podían provocar sobre el público espectador, y entre el imaginario colectivo en general, ubicaba a las estrellas en una delicada situación vivencial dado que su intimidad corría el peligro de convertirse en un producto más de la gran industria cinematográfica. Pese a que la figura de los *paparazzi* no surgiría hasta 1960 —término inspirado en el fotógrafo de noticias que interpretaba Walter Santesso en el film *La Dolce Vita* de Federico Fellini—, sin duda alguna, con la difusión del denominado *star-system*, y consecuente veneración de los actores y las actrices, se establecieron las bases para que el egoísmo de la audiencia, hambrienta por nutrirse de una vida que no era la propia, terminara por perder el respeto hacia la de la persona que en verdad existía tras la pantalla. Únicamente se apercebían, pues, aquellas cualidades que las/os espectadoras/es carecían, sin plantearse ni siquiera por un instante que los héroes y las heroínas creados/as por la fantasía de Hollywood pudieran ser, en realidad, tan normales como ellas/os mismas/os.

LA MUJER MODERNA COMO PRODUCTO CULTURAL DEL *STAR-SYSTEM*

Hasta finales de los años veinte, momento en que se produce el paso del cine mudo al sonoro¹, la idealidad pautada por la era decimonónica en torno a lo que debía de ser la feminidad fue cayendo en descrédito al ver cómo tanto la vertiginosa actividad de la vida urbana como las libertades alcanzadas por las mujeres en el espacio público, formal e informal, demandaban un nuevo estereotipo de mujer que estuviera mucho más acorde con las pautas marcadas por la modernidad. Apareció, así, una representación cultural que fue «penetrando» en las mentalidades de las jóvenes de la época a través de un cúmulo de imágenes en movimiento que se proyectaban en las salas de cine. En esa toma de contacto inicial con dicho modelo femenino podía observarse cómo aquellas mujeres de rostros bellos y fotogénicos se maquillaban, gesticulaban², vestían, conducían sus automóviles,

hacían deporte, cortaban el pelo, entre otras muchas más superfluas, aunque significativas, acciones referentes a su estética. Las producciones hollywoodienses habían confeccionado para los tiempos modernos un arquetipo de mujer, joven y urbana, resuelta e independiente, dotada de un espíritu de desafiante libertad, que en España llegaríamos a conocer bajo el nombre de **Mujer Moderna**, aunque también se extendió a otros contextos como el anglosajón llamándose *flapper*, el francés popularizándose como *garçonne* o *machietta* en el italiano.

Las facetas recién mencionadas habríamos de complementarlas con un determinado comportamiento que se desarrollaría en las tramas de las películas, caracterizándose por el deseo de lograr cierta emancipación económica y familiar que permitiera a esta innovadora estampa de mujer ejercer su libre voluntad y ser dueña de sus actos, presentándose, por lo tanto, como «individualista y fiel a sí misma, despreocupada de la apariencia y alejada de los rancios prejuicios y los usos convencionales» (Arciniega, 1933). Anhelos que terminarían por cristalizar durante los años treinta, con la aparición dentro del ámbito laboral de figuras como la secretaria, la telefonista, la mecanógrafa, la recepcionista o la dependienta, protagonistas de los cortos y largometrajes que entonces se proyectaban. Estas mujeres trabajadoras se convertirían en los máximos ideales femeninos a los que jóvenes anhelantes de libertad e independencia no durarían en tomar como parangón. Mujeres a las que la escritora almeriense Carmen de Burgos, en obras como *La mejor film* (1918) o *Se quedó sin ella* (1929), haría referencia con el apelativo de «envenenadas modernas»; puesto que consideraba que, éstas, eran oriundas de «la nueva Europa de la posguerra», dado que «no les basta perdurar en la memoria colectiva, como a sus madres y abuelas, sino que prefieren hacerlo sobre el rollo de celuloide» (Establier, 2000: 85). La gran mayoría de las mujeres que aparecían en la pantalla eran inventadas, creadas para jugar un rol determinado en un film concreto, empero todas ellas respondían a las necesidades y expectativas que el colectivo femenino empezaba a reclamar dentro del contexto de la modernidad. Sin embargo, sus protagonistas no terminaron de desprenderse de la idealidad de la «feminidad exquisita»³, pues, aunque desempeñaran sus actividades fuera del hogar doméstico continuaban ligadas a esa «maternidad social»⁴ que evitaba que se desprendieran por completo del constructo que, para ellas, había diseñado el discurso patriarcal.

Molly Haskell, en *From Reverence to Rape* (1987), clasifica a las actrices que hasta aproximadamente los años cincuenta marcaron la pervivencia del *star-system* en dos modelos narrativos de mujer, los cuales estructuraron la práctica totalidad de la representación filmica de las producciones de la primera mitad del pasado siglo. Por un lado se encontraba la figura de la «*superfamele*, ambiciosa e inteligente, y *superwoman*, también inteligente e imaginativa, que en vez de explotar su feminidad, adopta las características masculinas para disfrutar de las prerrogativas del varón, o simplemente para sobrevivir» (Romero, 2000: 129). Esta dualidad identitaria no era exclusiva de una entidad femenina, ya que las estrellas podían identificarse

con uno u otro modelo a lo largo de su trayectoria artística, siendo, además, clara muestra de ello la fusión que se producía de ambos estereotipos en la imagen cultural de la Mujer Moderna. Haskell califica de extraordinarias a actrices como Marlene Dietrich y Katharine Hepburn, en tanto que fueron las mujeres adelantadas a su tiempo y transgresoras de la norma establecida por un discurso que también se extrapolaba a las narraciones cinematográficas. Ambas, según la autora, podían ser perfectamente ubicadas dentro de la denominada «aristocracia del sexo». Estas mujeres trascendieron las limitaciones que se habían edificado alrededor de su identidad sexual, vistiéndose como hombres y adquiriendo unos hábitos nada propios de lo considerado como femenino, pero cuya actitud contribuía favorablemente a emanciparse de los asfixiantes roles de género que impedían su resignificación como individuos de pleno derecho.

María Dolores Ramos (2002: 128) recuerda que el cine no sólo constituía una forma de distracción, un simple elemento de ocio, sino que, además, desempeñaba un importante papel socializador, al difundir pautas de comportamiento e introducir nuevos arquetipos éticos y estéticos a través del poder de sus imágenes. Sin embargo, por esa misma «toma de libertad», estas mujeres, al margen de que pertenecieran a la categorización de *superfamele* o *superwoman*, también fueron vilipendiadas por la ambigüedad de su apariencia y por estar por encima de lo considerado «normal». El imaginario social colectivo, imbuido por una tradición moral donde la dogmática católica reforzaba la hegemonía de poder del patriarcado, no toleraba que las mujeres modernas imitaran a personajes como la sensual Lola-Lola, interpretada en 1930 por Marlene Dietrich dentro del film de *Der Blaue Engel* (El ángel azul) de Josef von Sternberg, o como la liberal Diana Merrick, representada por Greta Garbo en *A Woman of Affairs* (La mujer ligera) dirigida por Clarence Brown en 1928.

Sin haberlo pretendido, y a pesar de haber surgido con el objeto de no ser más que una mera estrategia empresarial, el *star-system* se convirtió en un auténtico peligro para la permanencia de la «normalidad» entre los sexos.

EL SEX APPEAL DE LA VAMP CINEMATOGRAFICA

La figura de la *vamp* emergió a principios de la década de 1910 dentro de una moderna iconografía femenina donde, a raíz del impacto que tuvo en diversas artes —sobre todo pictóricas y literarias— la efigie de la *femme fatale* decimonónica, donde se enaltecía la figura de una mujer demoníaca de indomable sensualidad. El origen y difusión que en el mundo cinematográfico tuvo esta peculiar imagen de latente perversidad se debió a la actriz danesa Asta Nielsen, quien, desde el cine mudo afianzó sus seductoras expresiones, forma de ser y un peculiar modo de coquetear con los hombres sin tener más objetivo que el de hundir a éstos en la más angustiada desesperación, conduciéndolos irremediabilmente hacia el

crimen o el suicidio. Su bisexualidad manifiesta, su contestataria libertad de conducta, sus atrevidos, inteligentes y seductores ardidés para captar la atención de hombres y mujeres con el propósito de deleitarse con el placer de sus cuerpos o con la constante fijación de sus almas, todos estos rasgos, contribuyeron a afianzar en las mentalidades de la época la imagen de una mujer de la que el colectivo masculino debía huir y el femenino rehusar⁵. Inspiradas en leyendas de origen nórdico, mezcladas a su vez con el ancestral mito de la mujer vampiro, las productoras cinematográficas hallaron la idónea recreación de maldad femenina por medio de la cual lograban sintonizar a la perfección con el dinámico espíritu de la era moderna.

Este particular vampirismo femenino era concebido, también, como manifestación expresa de la lujuria incontrolable que se generaba hacia esa mujer. Un enfermizo deseo por poseer al sujeto de obsesión, por creer en la inexistente bondad de esta lasciva hidra que no vivía más que para el placer, donde la voluntad de quienes caían víctimas de su sortilegio quedaba por completo anulada. Estas mujeres tenían el «agridulce sabor del pecado», siendo consideradas «malas en espíritu» por apartarse del ideal del «ángel del hogar», máxima manifestación de la perfecta idealidad de la «feminidad exquisita». Da fe de ello el colaborador de la revista ilustrada *Blanco y Negro*, José Santugini, al valerse de la historia de una todavía adolescente Mujer Moderna, quien «contaminada» por el influjo de la *vamp*, se presentaba ante los miembros del sexo masculino con la siguiente sentencia: «he ve-ni-do a des-tro-zar su vi-da» (1931). Se trataba de mujeres que, como la seductora Margarita, protagonista del cuento de Luis León, *La Insaciable*, agotaban la existencia de los hombres nutriéndose de sus energías para dar rienda suelta a sus caprichos:

Y una vez dado aquel paso, no hizo más que rodar por la pendiente, y, cada vez más ambiciosa y más cruel, sólo gozaba destrozando fortunas, desuniendo hogares, hundiendo las vidas que se sintieron azotadas por la pasión equívoca de su baby face (1998: 56).

La aparente inocencia de este tipo de mujeres se encontraba camuflada por cierta arrogante presunción que las conducía a hacer de sí mismas el objeto de su propio culto, creyendo firmemente en que todo aquello que las rodeaba debía converger en su persona. Con todo, no estaba mal visto que una mujer fuera coqueta y vanidosa, o que se valiera de toda clase de artimañas para seducir a un hombre, siempre y cuando éstas estuvieran dirigidas al fin de «cazar marido»⁶, pero el mensaje de la *vamp* cinematográfica no era otro que el de mostrar a las mujeres que podían disfrutar libremente de su cuerpo y de su propia sexualidad.

ILUSIONES ADOLESCENTES ANTE LA SIMBÓLICA PROFESIÓN DE SER UNA ESTRELLA

Una de las causas que generaron el *boom* hollywoodiense entre las integrantes del género femenino, sin duda, fue el hecho de que muchas jóvenes soñaban con ser artistas de cine, sobre todo, porque «todo lo americano era símbolo de modernidad» y, además, creían firmemente en que, para ello, no hacía falta saber nada en particular, «ni música, ni literatura, ni historia, ni matemáticas, ni nada más que deportes, bastaba con no ser fea y estar dispuesta á sufrir golpes y caídas» (Rioyo, 2003: 345). Sin embargo, la realidad era otra bien distinta, ya que para filmar cualquier película debían antes de estar instruidas en todas estas materias y, por si esto fuera poco, era menester curtirse en los modos de expresión, en tanto que los medios de comunicación con el público eran mucho más reducidos en la gran pantalla que en la escena teatral.

Aprovechándose de la ilusión de estas muchachas, aparecieron empresas e individuos que utilizaron toda clase de tretas y astucias para robar el dinero a aquellas inocentes y soñadoras muchachas. Se trataba de jóvenes deseosas de convertirse en estrellas del cinematógrafo, que caían fácilmente en falsas promesas en las que se les aseguraba un exitoso futuro profesional, pues, como apuntaba la actriz Joan Crawford (1928: 27), la mayoría de ellas sabían que si no se tenía un protector influyente, sería muy difícil que lograsen alcanzar, en un tiempo más o menos corto, dicha meta. El empeño que estas mujeres ponían en imitar a aquellas actrices de fama mundial, los esfuerzos invertidos en intentar ser una de ellas, implicaba que éstas fueran cambiando constantemente su forma de comportarse y el matiz de su conducta, transformando al mismo tiempo lo suficiente su imagen exterior, como para llegar a ser consideradas, por ellas mismas y por la opinión pública, mujeres modernas.

En España, aun sin ser tan significativas como las producciones estadounidenses, hubo también un cine que gozó de bastante popularidad entre el público femenino y en general. Éste, no sólo ofrecía enfoques de los diferentes estratos sociales del país, «abriendo un espacio para la crítica y la politización», sino que, además, forjó sus propias «leyendas femeninas», a través de las cuales, las mujeres se miraban a sí mismas para procurar parecerse lo máximo posible a éstas (Aguado, Ramos, 2002: 361). Puede que incluso creyeran que la empresa sería mucho más fácil de conseguir, precisamente, por ser ídolos de su misma nacionalidad. Dentro de este panorama, por lo tanto, algunas actrices gozaron de gran estimación entre las gentes de entonces, destacando, entre ellas, Raquel Meller, llamada en realidad Francisca Marqués y López, quien era considerada como la viva encarnación del españolismo y la expresión pasional perfecta de la canción⁷; Catalina Bárcena que a principios de 1931 marchó a Hollywood, donde trabajó varios años rodando películas en castellano para la Fox, siendo las más representativas, *Mamá*, en 1931, dirigida por Benito Perojo y guión de Gregorio Martínez Sierra; *Una viuda romántica* y *Primavera en otoño*, realizadas en 1933; *Señora casada*

necesita marido, en 1934; y, por último, dentro del período en el que se enmarca esta investigación, en 1935, *Julieta compra un hijo*, antes de regresar a España donde iba a iniciar un rodaje con Cifesa, justo cuando estalló la Guerra Civil, en 1936; Elvira de Amaya, quien, durante la década de los veinte, interpretó *Maruxa*, *Sangre española*, *La extranjera* y *La última cita*; Carmen Amaya y Amaya, la cual intervino en las películas de *La hija de Juan Simón*, dirigida por Sáenz de Heredia en 1935, y, al año siguiente, en *María de la O*, de Francisco Elías; o, Tórtola Valencia, quien actuó vestida de maja en la película francesa *La Lucha por la vida*. Sin embargo, a pesar de tan rica «constelación» de ámbito nacional, ninguna de ellas tuvo la suficiente relevancia como para convertirse en símbolo de aquel sofisticado vampirismo, que, solía hallar su filón en las estrellas hollywoodienses de la década de los treinta.

Carmen de Burgos, empero, arremetería contra la influencia que el arte cinematográfico tenía sobre las mujeres a través de su obra *Se quedó sin ella*, aparecida en 1929, en la que imaginaba una ciudad llamada Cinelandia o Cine Villa, indudablemente inspirada en Hollywood, donde una amalgama de placeres y de miserias envenenaban a aquellas muchachas que hacían todo lo posible por parecerse a sus ídolos del celuloide. Por esa razón, *Colombine* no dudó ni siquiera un instante en tachar a la metrópoli con la denominación de «la ciudad rosa», en tanto que su encanto radicaba en que, pese al atractivo de la beldad de su magia, todo terminaba marchitándose como la mencionada flor (Establier, 2000: 89-90). Sin duda alguna, una de las singularidades que caracterizaban al fenómeno del *star-system* fue la efímera influencia que las actrices del cinematógrafo ejercían sobre la audiencia femenina contemporánea a su estrellato. Cada generación adquiriría una nueva estela a la que seguir, siendo ésta distinta a la anterior, igual que lo eran las mujeres que mitificaban su quehacer artístico.

Si tomamos las consideraciones hechas por Teresa de Lauretis, entonces, podemos apuntar que cualquier imagen elaborada de las mujeres, «está situada dentro, y es interpretable desde el contexto abarcador de las ideologías patriarcales, cuyos valores y efectos son sociales y subjetivos, estéticos y afectivos, e impregnan, evidentemente, toda la construcción social y, por ello, a todos los sujetos sociales, tanto mujeres como hombres» (De Lauretis, 1992: 66). En consecuencia, el arquetípico modelo de la Nueva Mujer que difundían las producciones cinematográficas no respondía de manera fehaciente a ese estado de mayor libertad que muchas mujeres pretendían alcanzar, sino, más bien a los deseos voyeuristas y fetichistas del entramado patriarcal que proyectaba la imagen de ese arquetipo de mujer sobre la pantalla para su satisfacción personal.

COMPLEMENTOS ESTÉTICOS PARA UNA INNOVADORA IMAGEN DE MUJER

La *vamp* de la pantalla era un claro símbolo de mujer seductora cuyo prestigio era inmenso, entre hombres y mujeres, por lo que, aunque su conducta fuera demasiado atrevida para que las muchachas de la época se aventuraran a imitarla,

procuraban al menos copiar su peinado, su maquillaje, sus gestos, su manera de fumar, de cruzar las piernas e inclinar la cabeza, entre otros muchos más rasgos y/o peculiaridades que las caracterizaban como elemento perturbador de la conciencia y de la voluntad humana. Hasta tal punto eran reproducidos estos clisés por millones de mujeres que, como señalaba un artículo aparecido en la revista *El Hogar y la Moda*, fechado en marzo de 1933, no podía distinguirse [sic] «una chica honesta de una mala, ya que las dos llevan escotes pronunciados, van sin mangas y sin medias, las cejas depiladas y los labios pintados y ámbas actúan con el mismo desenfado» (*Cit. pos.*: Perinat, Marrades, 1980: 137).

Aquella belleza clásica, etirilizada y de gracia infantil, cuya máxima representación podía encontrarse en actrices estadounidenses, como Clara Bow o Gloria Swanson, fue sustituida por otra mucho más «femenina», en la que, rememorando a las famosas Sarah Bernhardt o Eleonora Duse, los pechos y la moda *avant la guerre* volvían a cobrar importancia, siendo Greta Garbo quien mejor simbolizaba este nuevo ideal cinematográfico⁸, a la cual seguirían Marceline Day, Norma Shearer, Renée Adorée, Lillian Gish, Sally O'Neil, Polly Moran, Virginia Bradford, Marie Cressler, Dorothy Sebastián, entre otras. Todas ellas invitaban a las muchachas del primer tercio del siglo xx a adquirir ciertos hábitos que, independientemente de la idealidad de belleza que se siguiera en Hollywood, llegarían a ser intrínsecos en el prototipo de Mujer Moderna.

Así, muchas jóvenes españolas, fijándose en las heroínas del celuloide, se habituaron a fumar tabaco bajo todas sus formas posibles, bien fuera en pipa, cigarrillos o cigarrillos turcos o egipcios, aprendiendo así la costumbre a la perfección. El cronista de *Nuevo Mundo*, José L. Barberán (1926), recogía dicho fenómeno al informar del modo con que Lady Crowel, una de las más adineradas señoras y estandarte de la elegancia londinense, pernotaba que la influencia que ejercían sobre el resto de mujeres de las grandes capitales europeas, había dejado de tener la fuerza de antes. Ya nadie copiaba las *toilettes*, los gestos o las palabras de aquellas aristócratas damas, sino que, como Julia-Julín, protagonista del cuento del escritor José Romero Cuesta (1934), «Una Mujer Moderna», tomaban como modelo a Gloria Swanson, Kay Francis, Marlene Dietrich, Greta Garbo, Anna Sten, Gerda Maurus, Clara Bow, *Annabella*, Evelyn Brent, Loretta Young o Greta Nissen, entre otras. En consecuencia, si antes de la Gran Guerra tan sólo fumaban las grandes señoras y las mujeres de más baja condición, en los «felices años veinte», por imitar a sus ídolos, este hábito se extendió entre las mujeres de toda clase social. A su vez, si elementos como un simple cigarrillo igualaban a la dama con la cortesana, la borrachera elegante del *cock-tail*, sacada de los films de la Paramount y de otros estudios cinematográficos, se había propagado por todos los estratos de la sociedad y entre las/os componentes de ambos sexos. Actrices de la talla de Maria Prevoste o Margarita Clarke dieron prueba de ello al mostrar en la pantalla su intemperancia con el alcohol.

Mientras que la belleza y la elegancia de las actrices en el teatro eran elementos adjetivos, en el cine terminantemente eran substantivos, pues, en palabras de la sociolingüista Patrizia Calefato, el cine reelabora y recrea de modo «estilizado», «lo que proviene del lenguaje cotidiano o institucional de la moda, consiguiendo representar incluso gustos y sensibilidad comunes ya existentes, pero todavía no articulados en signos de uso corriente» (2002: 53). Por lo tanto, el empleo de las boinas, de los turbantes, de las faldas cortas, de las gafas de sol —sobre todo, a partir de los años treinta⁹—, los sombreros de ala ancha o de los largos collares de perlas, entre otros complementos de la indumentaria femenina, potenciados por actrices como Jeanne Helbling, Doris Dawson, Amelia Muñoz, Louise Brooks o, una vez más, Mae Clarke, según la autora, se encontraban latentes en todas las mujeres esperando a que acaecieran los cambios necesarios, a nivel social, político y económico, para que florecieran en su aspecto exterior.

Otra característica que difundieron las estrellas de Hollywood fue el pelo corto a lo *garçon*, estilo al que se afiliaron actrices como Leatriz Joy, Florence Vidor, Billie Dove, Alice Alan, Lily Damita, entre otras. Añádase que al fin de la melena larga se le incorporaron otros complementos estéticos como las cejas depiladas, el tintarse el pelo platino a lo Jean Harlow o la boca pintada a lo Joan Crawford, convirtiéndose de este modo el maquillaje para la Mujer Moderna en un accesorio imprescindible con el que perfilar aquel rostro¹⁰ acorde con el vertiginoso dinamismo de la modernidad. Incluso, aún apartándose de la aburrida «standarización» de las caras pintadas del cine mudo, en ocasiones, se llegaba a considerar que iban mucho más maquilladas que las prostitutas (Llona, 2002: 289). He ahí, el porqué era tan complicado distinguir entre las mujeres honestas que se acicalaban con todos aquellos complementos estéticos del celuloide y las mujeres de «ínfima condición moral». Adquiría, así, el rostro de esta nueva mujer un canon estandarizado que, muchas de ellas, asimilaban con el propósito de asemejarse a las estrellas lo máximo posible.

En 1914, la revista ilustrada *Estampa* (1931), observaba que, a pesar de esta transformación, parecía que las mujeres caminaban hacia la juventud, hallándose en el deporte y en el baile, frecuentando para ello el cabaret, el *music-ball* o cualquier recinto de ocio donde poder consumir el placer de este anárquico movimiento, y en todo ejercicio físico en general, la clave de la longevidad de la belleza exterior. Por lo tanto, no es de extrañar que muchas actrices hollywoodienses se encontraran vinculadas a los bailes de moda, siendo algunas de ellas Bessie Love, creadora del llamado *The Charlestonian Buck* (El respingo charlestoniano), o, aquellas ligadas al tango argentino por haber colaborado junto a conocidos *latin lovers* como fueron Nita Naldi o Gloria Swanson con Rodolfo Valentino, o Goyita Herrero, Carmen Rodríguez, Anita Campillo, Sofía Bozán, Trini Ramos, Rosita Moreno o Célia Gámez con Carlos Gardel. En consecuencia, estética y praxis comulgaban en esa extrapolación de la imagen de las estrellas más allá de la pan-

talla, encontrando una sorprendente y casi perfecta personificación en humildes modistillas, damas aristócratas y adolescentes soñadoras.

EL STAR-SYSTEM COMO DINAMIZADOR DE LA LIBERTAD FEMENINA

La inclusión de la experiencia femenina en distintos registros de expresión artística ha permitido establecer una epistemología feminista que paulatinamente ha ido garantizando la visibilidad y consideración de las mujeres como sujetos de investigación, siendo el principal objetivo de este método de conocimiento científico el lograr una digna equidad entre los seres humanos, sin importar el sexo al que éstos pertenezcan (Menéndez, Fernández, 2004: 38-39). Desde esta perspectiva, la teoría feminista se plantea también las diferentes formas de mirar (tanto dentro como fuera de la pantalla) de las mujeres que, desde su faceta de espectadoras, han ido teniendo ante el discurso fílmico a lo largo de la Historia. Con el *star-system* se transmitieron valores y modelos, a partir de los cuales, las mujeres que estuvieron en contacto con ellos fueron interiorizándolos resignificando así su propia identidad y subjetividad como individuos.

Desde los años setenta, al intentar analizar la relación que se establece entre las espectadoras y el discurso fílmico, las teóricas del cine feminista se han valido del psicoanálisis para lograr discernir los procesos psíquicos que entran en juego a medida que se produce la interacción visual entre ambos focos de emisión y recepción. Siguiendo los argumentos que desde esta corriente se enuncian, los cuales parten del uso del concepto freudiano de fantasía como herramienta idónea para abordar esta correspondencia, observamos que para que las espectadoras puedan comulgar con la fantasía que ofrece el texto fílmico, antes debe de haberse producido una total identificación entre el deseo manifiesto en la pantalla y su «realidad psíquica». Si las mujeres modernas hallaron en las estrellas del cinematógrafo el ideal regulativo que marcaría su evolución identitaria como sujetos, era precisamente porque su deseo de transgresión de la norma consensuada por la tradición ya estaba interiorizado dentro de su subconsciente. Por lo tanto, el fenómeno del *star-system* sólo fue efectivo por completo en aquellas mujeres que, más allá de la atracción que sobre ellas pudieran generar las estrellas del celuloide, vieron en las actrices la forma en que debían cristalizar sus ansias reivindicativas. Dicho de otro modo, entre las mujeres modernas y las artistas cinematográficas se produjo una esperada sororidad¹¹ que marcó el devenir de los tiempos modernos.

NOTAS

1. El redactor de *La Semana Gráfica*, Francisco Caravaca (1929), consideraba que el cinematógrafo era un arte sin Humanidad, ya que, su propia etimología —*Kinecsis*, movimiento, *graphein*, escribir, es decir, movimiento gráfico o figuras en movimiento— no implicaba que sus

- producciones tuvieran el ritmo, la voz, el hálito humano que necesitaba para ser consideradas como arte.
2. Sara Bernhard comentaba que las estrellas del cine mudo, aun privadas del «hechizo más femenino» que era su voz, ganaban cierto «encanto silencioso» a través del gesto y la expresión del rostro (De Castro, 1926).
 3. Dicha acepción se debe a la escritora feminista María de la O Lejárraga quien, aludiendo al «fetichismo de la aguja» como el [*sic*] «*non plus ultra* de la «feminidad exquisita»» (Martínez Sierra, 1915), la utilizó por primera vez en su obra *La Mujer Moderna* (1920).
 4. Dícese de aquella que permite a las mujeres trascender las virtudes, concedidas por su impuesta vinculación a la «feminidad exquisita», fuera del ámbito de lo doméstico, a la esfera pública donde desempeñará funciones como las de maestra, institutriz, matrona, de enfermería, secretariado o comercio. Inmaculada Blasco (2005: 224, 233-235), además, aplica esta maternidad a la actividad social que las mujeres católicas desempeñaban en la realidad pública, a través de la caridad y la beneficencia, con el objeto de «regenerar» a la sociedad. Esta interpretación se basa en el hecho de que fue Juana Salas de Jiménez, una activa propagandística católica zaragozana, quien, en 1919, en una conferencia titulada *Nuestro feminismo*, utilizó el término «madres sociales» en el sentido expuesto por Blasco.
 5. Luis G. de Linares, redactor de la revista gráfica y literaria *Estampa*, daba con la fórmula exacta de la *vamp* cinematográfica al hallar en su composición «belleza 5% + talento 15% + «sex appeal» 50% + fotogenia 25% + varios 5%» (1931).
 6. F. Sanchis Ordines, redactor del diario *La Correspondencia de Valencia* añadía que si bien a las mujeres se las había educado, en función de ese canon de «feminidad exquisita», para ser a la vez inocentes y vanidosas, y en vistas a «cazar» un buen marido, cuando se lograba dicho objetivo, contrariamente a lo que cabría de esperar, sólo quedaba en ellas la vanidad. De este modo, según el autor, las mujeres devenían una auténtica desgracia para sus esposos: «un diabólico privilegio, envidiable cuanto aborrecido; una ponzoña que enloquecía á los maridos y novios, los cuales hallaban la triaca en los encantos de la indulgencia y la ignorancia beatífica que caracterizaba á las damas del hogar» (1917: 1).
 7. Raquel Meller debutará en el cine, en 1919, con *Los arlequines de seda y oro*, de Ricardo de Baños; y, ya en Francia, trabajará con Henri Roussel en *Los oprimidos*, filmada en 1922; *La tierra prometida*, en 1924; y, *Violetas Imperiales*, en 1923 y 1932, versión muda y sonora respectivamente; con Jacques Feyder en *Carmen*, realizada en 1926; con Marcel Silver, a continuación, en películas como *La mujer del torero*, *La tarde de Corpus Christi*, *Flor del Mal* y *El Noi de la Mare*; y, finalmente, con Roger Lion en *La Venenosa*, fechada en 1928 (Barreiro, 1998: 56; 2004: 139, 143)
 8. A Marlene Dietrich se la podría considerar a caballo entre uno y otro modelo de belleza cinematográfica, ya que su estrellato lo empezó durante los años veinte, prolongándolo con mayor fuerza durante los años treinta.
 9. Aunque las popularizaran las actrices del Hollywood de los años treinta, la invención de las gafas de sol ya se había producido a finales del siglo XIX, y más en concreto hacia 1885, por medio de una simple montura con unos cristales ligeramente tintados de oscuro (Calefato, 2002: 134; O'Hara, 1989: 132).
 10. Parecía que las actrices nunca envejecían, valiéndose de este fenómeno la publicidad para promocionar sus productos, siendo la *cera virgen mercolizada* uno de éstos (Safford, 1918: 7).
 11. Este concepto, proveniente del término latino *soror* (hermana), se utiliza para hacer referencia a una nueva forma de relación entre las mujeres, en la cual se rompe toda comunión existente con las pautas marcadas por el discurso patriarcal.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUADO, A. M. & RAMOS, M. D.: *La Modernización de España (1917-1939)*, Madrid, Síntesis, 2002.
- ANÓNIMO: *Desde 1914 las mujeres parecen caminar hacia la juventud*, Estampa, 188 (1931).
- ARCINIEGA, R.: *Una mujer fatal (Cuento)*, Blanco y Negro, 2.203 (1933).
- BARBERÁN, J. L.: *Problema trascendental. ¿Deben fumar las mujeres?*, Nuevo Mundo. 1.700 (1926).
- BARREIRO, J.: *Siete cupletistas de Aragón*, Zaragoza, Aragón-LCD PRAMES, 1998.
- BARREIRO, J.: *Voces de Aragón (Intérpretes aragoneses del arte lírico y la canción popular 1860-1960)*, Zaragoza, Biblioteca Aragonesa de Cultura, 2004.
- BLASCO, I.: *Ciudadanía y militancia católica femenina*, Ayer, 57 (2005), pp. 223-246.
- CALEFATO, P.: *El sentido del vestir*, Valencia, Engloba, 2002.
- CARAVACA, F.: <Cine mudo y cine sonoro>, *La Semana Gráfica*, 167 (1929).
- CRAWFORD, J.: <Cinematografía. A las puertas de Hollywood. Florence Vidor, la «estrella» de la Paramount, en una admirable serena actitud del último «film» que ha impresionado>, *La Esfera*, 740 (1928), p. 27.
- DE CASTRO, C.: *El Cine y las mujeres*, Nuevo Mundo, 1.702 (1926).
- DE LINARES, L. G.: *Hace falta una vampiresa. Ventajas e inconvenientes de la profesión*. Estampa, 164 (1931).
- ESTABLIER, H.: *Mujer y feminismo en la narrativa de Carmen de Burgos «Colombine»*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses. Diputación de Almería, 2000.
- HASKELL, M.: *From Reverence to Rape; The Treatment of Women in the Movies*, London, University of Chicago Press, 1987¹⁹⁷³.
- LARRONDO-COPPEL, E.: <Feminidad y mascarada> en *Lo que el viento se llevó y Jezebel*, Valencia, Ed. Episteme, S. L., 1996.
- LEÓN, L.: *La Insaciable*, Madrid, Prensa Moderna, 1998¹⁹²⁵.
- LLONA, M.: *Entre señorita y garçonne. Historia oral de las mujeres bilbaína de clase media (1919-1939)*, Málaga, Atenea. Estudios sobre la mujer. Universidad de Málaga, 2002.
- MARTÍNEZ SIERRA, G.: *La Mujer Moderna IV. Nuevas victorias feministas en los Estados Unidos de América*. Blanco y Negro, 1.244 (1915).
- MENÉNDEZ, M. I. & FERNÁNDEZ, M.: *The End. Género en primer plano. Guía didáctica para el análisis no sexista de productos cinematográficos*, Oviedo, Coleutivu Milenta Muyeres, 2004.
- O'HARA, G.: *Enciclopedia de la moda*, Barcelona, Destino, 1989¹⁹⁸⁶.
- PERINAT, A. & MARRADES, M. I.: *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1980.
- RAMOS, M. D.: <Neutralidad en la guerra, paz> en *la Dictadura. Las transformaciones de la vida cotidiana (1917-1930)*. *La Modernización de España (1917-1939)*, Madrid, Síntesis, 2002, pp. 91-153.

- RIOYO, J.: *La vida golfa. Historia de las casas de lenocinio, holganza y malvivir*, Madrid, Aguilar, 2003.
- ROMERO, J.: < Una Mujer Moderna (Cuento)>, *Blanco y Negro*, 2.252 (1934).
- ROMERO, M. D.: *Las mujeres en el cine americano de FRITZ LANG*, Huesca, Mira Ed., 2000.
- SAFFORD, Dy.: <Sección Femenina. Modas y Curiosidades. Por qué no envejecen las actrices> *ABC*, 4.837 (1918), p. 7.
- SANCHIS ORDINES, F.: <Para La Correspondencia de Valencia: La mujer juzgada por el hombre II > *Opiniones varias. La Correspondencia de Valencia*, nº 16.987 (1917), p. 1.
- SANTUGINI, J.: <Historia de una mujer fatal. Flor de Perversión> *Blanco y Negro*, nº 2.115 (1931).