

***LOS ESTEREOTIPOS DE MASCULINIDAD Y FEMINIDAD
EN EL CINE DE LOS AÑOS 20 Y 30: UN ANÁLISIS SOCIO-
CULTURAL***

Autora: Alba González Valledor

Tutor: Luis Benito García Álvarez

Máster Universitario en Historia y Análisis Sociocultural

Curso 2021-2022

Junio 2022

ÍNDICE

Introducción.....	3
1. El nacimiento del cine en España y su papel como promotor de cambios sociales.....	7
2. La irrupción de la modernidad y sus ídolos: tiempos de <i>vamps</i> , inocencia y galanes	14
3. El cine dicta sentencia	33
4. Las críticas contra los nuevos modelos	46
5. Hacia una época más madura: los años 30, tiempos de cambios	52
5.1 Del cine silente al sonoro.....	52
5.2 Los estereotipos en Hollywood	56
5.3 El caso español	62
5.4 Continuidad con la época anterior.....	66
Conclusiones.....	71
<i>FUENTES</i>	73
<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	76
<i>WEBGRAFÍA</i>	77

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se estudia la proyección de los modelos de masculinidad y feminidad promovidos por el cine norteamericano en la sociedad española de los años veinte y treinta, horquilla temporal seleccionada teniendo en cuenta no sólo la consolidación del cine como fenómeno de masas con su transición a un medio sonoro, sino también por la propagación de una importante prensa cinematográfica española con casos destacados como son el de *Popular Film* o *La Reclam Cine*. La influencia de los valores promovidos desde la industria filmica se ponen en relación con las transformaciones que la sociedad fue experimentando simultáneamente, tanto en materia de discursos sociales, como en cuestión de moda y de nuevas prácticas sociales.

De esta forma se analiza la evolución que los roles sexuales de la conocida como *belle époque* experimentaron en el mundo occidental con el final de la Primera Guerra Mundial, provocando el surgimiento del *Nuevo Hombre* y la *Nueva Mujer*, papeles que suscitaron admiración entre las nuevas generaciones e incomodidad en los sectores tradicionales y conservadores de la sociedad, los cuales condenarán las nuevas prácticas elaborando discursos reprobatorios desde el campo médico y el católico, dado el cuestionamiento hacia la estructura patriarcal que intentaba establecerse desde esta nueva narrativa cinematográfica que hasta aquel momento había operado sin contratiempo en la sociedad. En este sentido, es menester no perder de vista el hecho de que las relaciones entre mujeres y hombres responden a una práctica sustentada en unas jerarquías de poder que no son estáticas, sino que son susceptibles a los cambios que se llevan a cabo en el entorno en el que se desarrollan. La interacción entre géneros se desarrolla acorde a unas pautas y expectativas que suponen una relación desigual entre ambos, asignando obligaciones y deberes a cada parte. Además, estas relaciones tienen lugar dentro de una estructura que delimita lo socialmente aceptable y lo que no lo es, límites que responden al contexto histórico y cuyas transformaciones sirven para comprender tal trasfondo¹.

Otro de los principales objetivos es analizar la importancia que tuvieron, para que esta situación se desarrollase, el cine norteamericano y la proyección de sus estrellas en el territorio español, asistiendo a un importante intercambio cultural que, al mismo tiempo que suponía el asentamiento de nuevas aspiraciones y cánones de muy difícil alcance, también supuso un avance especial en materia feminista. De este modo, las mujeres se

[¹] LLONA, Miren, “Recordar el porvenir: las mujeres modernas y el desorden de género en los años veinte y treinta”. *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, 1 (2020), [revista en línea] Disponible desde Internet en: < <https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/11688/13293> > [con acceso el 16-05-2022].

convertían receptoras de mensajes emitidos en un marco de nuevas libertades que con el final de la Primera Guerra Mundial se habían consolidado en ciertos ambientes, y la atribución a los hombres de una masculinidad poco convencional hasta el momento, prestándose especial atención al campo de la moda y su cada vez más generalizada dinámica de distinción social, la cual, en sintonía con lo antepuesto, significó un choque entre las posturas tradicionales y aquellas que abogaron por sumarse al cambio, conformando toda una renegociación de los papeles sexuales en el mundo Occidental de entreguerras².

Para todo ello, el eje será el vínculo que se establece entre el cine y la historia desde la perspectiva del primero como un documento que ha producido discursos históricos, ubicándose en la década de 1920 y 1930 para llevar a cabo una lectura desde una perspectiva de género de los filmes proyectados, poniendo el punto de mira en la interacción entre los largometrajes y la sociedad que los consume. El atractivo del cine como hilo conductor radica en que no es una fuente muy habitual para los historiadores, y permite demostrar cómo este medio de masas y su influencia en las mentalidades ha llegado a perpetuar los estereotipos de género, reutilizándolos y modificándolos levemente para continuar con su inserción dentro de la sociedad contemporánea. En este sentido, debe tenerse en cuenta que en las películas se integran diversos factores sociales que, consecuentemente, permiten poner en relación un largometraje con distintos estadios, conformando a la postre un texto cultural —que no es la realidad, sino la herramienta para reconstruirla— que está respondiendo a las condiciones de su entorno³. Sin embargo, aunque el grueso de nuestro trabajo aborde el espectro cinematográfico de Hollywood —entre otras cosas, por ser el más pujante e influyente de la época—, cabe decir que, aunque realmente es complicado intentar dilucidar hasta dónde llegó la influencia del *star system* en los patrones sociales, es indiscutible que sus estrellas actuaron como verdaderos exponentes de ideales estéticos.

Por ello, tras realizar una aproximación liminal sobre la llega del cinematógrafo a España, el trabajo pretende abordar la repercusión de las figuras de los actores y actrices de 1920 y 1930: primeramente, analizando los estereotipos que estos interpretan en el cine, y, a continuación, su imitación en el tejido social en base a la moda; prestando también

[2] *IBID.*

[3] AMADOR CARRETERO, Pilar, “El cine como documento social: una propuesta de análisis”. *AYER*, 24 (1996), [revista en línea] Disponible desde Internet en: < https://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/24-6-ayer24_ImageneHistoria_DiazBarrado.pdf > [con acceso el 16-05-2022].

atención a las condenas que los nuevos cánones establecidos suscitaron entre los sectores más conservadores. En el caso de España, en el estamento médico y en la Iglesia.

El desarrollo de la investigación ha permitido que, junto con la prensa de la época, se lleve a cabo un estudio sociocultural de la lectura y análisis de las películas norteamericanas en la España de entreguerras, partiendo de la noción de que las repuestas de los espectadores del momento son las que terminan descodificando la propia película. Para llevar a cabo tal objetivo, se utilizarán periódicos como *Atlántico*, *El Comercio*, *El Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *El Sol*, *Heraldo Deportivo*, *La Correspondencia de España*, *La Época*, *La Esfera*, *La Gaceta del Norte*, *La Gaceta Literaria*, *La Libertad*, *La Nación*, *La Unión Ilustrada*, *La Vanguardia*, *La Voz*, *Muchas Gracias*, *Pueblo Vasco*, y *Tierra Chana*; revistas tales como *Ahora*, *Arte y cinematografía*, *Blanco y Negro*, *Buen Humor*, *Cine-Art*, *Cine Sparta*, *Crónica*, *Cosmópolis*, *Elegancias*, *Estampa*, *Films Selectos*, *Flirt*, *La Hormiga de Oro*, *La Moda Elegante*, *La Reclam Cine*, *La Última Moda*, *Las estrellas de oro*, *Mi Revista*, *Mundo Femenino*, *Mundo Gráfico*, *Nuestro Cinema*, *Perfiles*, *Popular Film*, *Por esos mundos*, *Revista Católica de las cuestiones sociales*, *Revista de especialidades médicas*, y *Sexualidad*; y escritos de la época como *Feminismo y sexo* de Vital Aza, *Almanaque de la madre de familia para 1926* de la Doctora Fanny, *La Virilidad* de Bruno Ibeas, *Tres ensayos* de Gregorio Marañón, *Siete ensayos sobre sociología sexual* de Quintiliano Saldaña y *¿Son ellos adúlteros? Para mujeres casadas y casaderas. Y para gente de sotana* de Jaime Torrubiano Ripoll.

Por otra parte, desde los últimos años, el cine ha sido reconsiderado como un campo de estudio en el que convergen factores sociales, tecnológicos y culturales que van más allá de la mirada sobre las películas que se proyectan. En este sentido, los historiadores del cine han sido conscientes de la importancia que radica en un análisis teórico-metodológico del mismo, atendiendo a cómo ha sido tratado el cine a lo largo del tiempo y, por lo tanto, su recepción social con el devenir de las décadas. Su estudio en relación con la historia tiene origen en los años ochenta, un contexto en el que operan también debates y nuevos enfoques sobre los que proyectar la historia, que va a irse dotando de nuevos procedimientos y herramientas para su estudio⁴.

Las reflexiones, análisis y estudios que se han hecho sobre el cine desde entonces permiten conocer que se ha superado la atribución única de entretenimiento que se le

[4] *IBID.*

había dado hasta hace unas décadas, atendiendo a sus cuestiones sociales, históricas y técnicas que afirman la naturaleza del cine como un objeto de estudio muy polifacético y enriquecedor para el campo de la historia.

Dentro de la producción de escritos que han abordado el cine, podemos englobarlos en dos grupos. En primer lugar, se ubican los libros que contemplan el cine como una mera industria económica, muy centrados en sus aspectos técnicos como los géneros cinematográficos, los directores, o los movimientos, con trabajos como *Historia del cine mundial desde los orígenes* (1983) de George Sadoul, *Un siglo de sombras: introducción a la historia y a la estética del cine* (1999) de Vicente J. Benet, o *Historia del cine: teorías, estéticas, géneros* (2018) de José Luis Sánchez Noriega; pero también aquí se encontrarían las revistas científicas que han ido surgiendo en los últimos años, compartiendo análisis cada vez más especializados como *Secuencias. Revista de Historia del Cine* o *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. En segundo lugar, al mismo tiempo que surgen los estudios sobre los campos más técnicos del cine, en los últimos años ha comenzado a surgir un pujante interés por atender a los aspectos sociales e ideológicos, es decir, por reflexionar sobre cómo el cine interactúa con la sociedad que lo consume —qué lectura hacen los propios individuos de las películas, qué mensajes se está queriendo proyectar a los espectadores, o qué partes se omiten de la realidad— y, especialmente, cómo la ideología que transmite una película puede ponerse en relación con su propio contexto histórico. Aquí puede encontrarse ejemplos como *Combates por la historia: Interpretaciones de la historia del movimiento obrero en el cine militante argentino al principio de los 1970s* (2004) de Valeria Manzano, *El tragaluz del infinitivo* (2006) de Noël Burch, o *Miedos y prejuicios de una nación. La negritud y la figura del negro en la Historia reciente de España a través del cine (1959-2002)* (2018) de José Manuel Maroto Blanco⁵. Sin duda, el presente trabajo se enmarca en esta línea sociocultural.

En relación a este segundo grupo, además, cabe señalar que ha experimentado un rejuvenecimiento reciente en su historiografía. Desde aquellas obras de los años 70 y 80 que defendían el cine como un texto social, en los noventa se asistiría a la publicación de estudios que despojaban al campo cinematográfico de su valor social, relativizándolo o sugiriendo que solo debía ser empleado con fines secundarios. Ello podía ser

[⁵] Universidad Complutense de Madrid, 2015; 3 de agosto de 2015. *Las relaciones entre cine e historia: cultura y sociedad en el New Hollywood*. Madrid, E-Prints Complutense. [libro en línea] Disponible desde Internet en: < <https://eprints.ucm.es/id/eprint/32770/1/T36262.pdf> > [con acceso el 16-05-2022].

consecuencia de la ausencia de un corpus suficiente de análisis sobre el cine y la historia, y la reactivación de teorías como la Pierre Sorlin, tachando al cine como un campo parcial y limitado con una escasa relación con la historia social, o la subjetividad por parte de algunos estudiosos; todos ellos fueron problemas que se solventarían gracias al desarrollo cada vez más afinado de la historia social del cine, quedando aquellas como meras asperezas que van siendo eliminadas⁶.

Por último, aunque no exista una enfoque o propuesta única en la historia del cine, y de la interacción de este con otras disciplinas, el asentamiento de una base como punto de partida para los análisis es fundamental, una que debe atender a la subjetividad que existe cuando se habla del campo cinematográfico, fruto tanto del punto de vista del director, como del momento histórico en que se realiza un film, como el enfoque del propio historiador que lleva a cabo el estudio. Por ello, en el presente trabajo se procederá a utilizar las películas como documentos históricos que nos permiten realizar una lectura social de una época, sin perder nunca de vista el riesgo que entraña un producto creativo como el fílmico.

1. EL NACIMIENTO DEL CINE EN ESPAÑA Y SU PAPEL COMO PROMOTOR DE CAMBIOS SOCIALES

El cine nace en el marco de lo que se ha denominado sociedad de masas, originadas en torno a finales del XIX y principios del XX, en las que tiene lugar un fenómeno que permite comprender el comportamiento de sus individuos y los medios sobre los que se consolida este tipo de sociedad, aquello que ha sido apelado como “el reciclaje” por algunos teóricos. Bajo este término, nos referimos a la obligación que comienzan a experimentar los miembros de la sociedad por no quedarse relegados y desconectados de su entorno, debiendo actualizar su caudal operativo en el nuevo mercado de consumo; es decir, se impone la creencia de que hay una constante evolución de los conocimientos, en la que deben participar todas las personas para permanecer en sintonía con su sociedad. Este fenómeno resulta extrapolable a ámbitos como la moda —en el cual, como veremos, la influencia del cine jugó un papel importante—, dónde toda persona debía *estar a la última*, renovando su armario cada temporada o cada poco tiempo; pero también a otros como el automovilístico, en el que poseer la última actualización se entrelazaba con el

^[6] *IBID.*

rango de prestigio y estatus de una persona. En caso de no seguir este comportamiento, el individuo se podría llegar a considerar ajeno a la nueva sociedad de consumo⁷.

En este sentido, resulta también interesante el papel que desempeña el tiempo dentro del nuevo esquema social, que en este contexto se transforma en una variable estrictamente cronometrada y ligada al sistema de valores, desdoblado ahora en tiempo de trabajo y tiempo de ocio. En el bosquejo de la sociedad de masas, el tiempo cuenta con un nuevo valor por parte del ocio. El ocio se encarga de proyectar todas las limitaciones mentales y prácticas que caracterizan el tiempo de producir, contando a su vez con dos aspectos fundamentales: en primer lugar, una moral de necesidades colectivas; y, en segundo, un código de distinción que, en este momento, empieza a convertirse en el tiempo de *no hacer nada*. Es decir, el ocio no se corresponde con el disfrute del tiempo libre, dado que insertarse en los valores sociales se corresponde con una producción de estatus y, por tanto, el ocio no es un tiempo pasivo de la vida del individuo, sino que está dedicado a la consolidación de un rango social⁸.

De este modo, el papel esencial de los medios de masas consistió en ejercer presión sobre el público que llevará a cabo el acto del consumo, especialmente a través de herramientas como la publicidad, en la cual se busca convencer al espectador de valores determinados. No obstante, si el consumo no se producía en los niveles esperados, la necesidad por consumir debía ser creada a través de otros medios, gestando nuevos modos y gustos colectivos. Éstos últimos resultan esenciales dentro de una sociedad de masas, pues es lo que le da sentido de integración al individuo, el cual compartirá una visión colectiva con su sociedad⁹.

La irrupción del fenómeno de masas, por lo tanto, favoreció la creación y consolidación de unos medios que se propagaron a velocidad remarcable. Fue el caso de la prensa, en primer lugar, y más tarde de la radio, pero si hubo uno que experimentó una enorme popularidad y desarrollo durante el siglo XX, ese fue el cine.

El cinematógrafo fue expuesto por primera vez en la exhibición del Salon Indien del Grand Café el 28 de diciembre de 1895 por mano de los hermanos Lumière, siendo un artefacto que suscitó gran interés en un corto período de tiempo, teniendo la noticia de su llegada

[7] Jean BAUDRILLARD, “La cultura mediática”, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. España, Siglo XXI, 2009, pp. 114-115.

[8] *IBID*.

[9] OVARES, Flora ; y BARZUNA, Guillermo “Ideología y medios de comunicación de masas”. *Revista Nuevo Humanismo*, 3 (1979), [revista en línea] Disponible desde Internet en: <<https://repositorio.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/15017/Ideolog%C3%ADa%20y%20medios%20de%20comunicaci%C3%B3n%20de%20masas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [con acceso el 28-02-2022]

a España tan sólo unos meses más tarde. De este modo lo reseñaba el rotativo madrileño *La Época*:

«El cinematógrafo, o sea la fotografía animada, es verdaderamente notable, y constituye uno de los adelantos más maravillosos alcanzados por la ciencia en el siglo actual. La exhibición de cuadros y vistas panorámicas, reproducidas por medio del cinematógrafo, se hace en un espacioso local que anoche estuvo muy concurrido por las muchas y muy distinguidas personas invitadas a la inauguración»¹⁰.

Esta información nos facilita constituir un punto de partida a la hora de establecer una cronología determinada para la eclosión y desarrollo del cinematógrafo en España. Y aunque la primera localidad en contar con este artefacto fue Madrid, hay noticias que permiten disponer de una visión relativa a su extensión a otros puntos peninsulares. Tal es el caso de Asturias reflejado el 12 de agosto de 1896 en el diario gijonés *El Comercio*, en un artículo en el que se puede leer: «El cinematógrafo. El tren exprés de hoy conduce el magnífico aparato de reciente invención que lleva este nombre y que con tanto éxito ha funcionado en Madrid últimamente»¹¹.

Esta difusión fue posible porque, a pesar de la situación traumática que había supuesto para España la pérdida de las colonias situándola en un segundo plano dentro del contexto internacional, el sistema político que comenzó a gestarse a partir del conocido Desastre del 98 supuso avances, por tímidos que estos pudiesen ser, en planos como el social, cultural o económico, alcanzando un considerable desarrollo a partir del estallido de la Primera Guerra Mundial. El papel neutral de España en una situación como ésta, en la que muchas potencias internacionales estuvieron involucradas en el conflicto, ligado a un cierto renacimiento económico, significó la implantación de una voluntad modernizadora; si bien ésta se vería retrasada por la inestabilidad política del período y totalmente truncada con el estallido de la Guerra Civil y el establecimiento del franquismo¹².

Así pues, entre 1914 y 1936 España fue protagonista de cambios económicos, políticos y culturales que afectaron a los hábitos cotidianos. Dentro de los mismos, por ejemplo, se cuentan la consolidación de empresas nuevas y nuevos campos profesionales, facilitados por la creación de instituciones como la de Libre de Enseñanza y la Junta de Ampliación de Estudios, dado que tanto liberales como conservadores fueron conscientes de que si

[10] *La Época*, Madrid, 14-05-1896.

[11] *El Comercio*, Gijón, 12-07-1896. Para otros lugares como Galicia, la fecha se correspondería con el 4 de septiembre; Valladolid el 15 de dicho mes; La Rioja el noviembre de aquel año; y otras como Bilbao no contaría con cinematógrafo hasta el mes de mayo del año siguiente.

[12] Eugenio FONTANEDA (y otros), *Mujeres de cine. Ecos de Hollywood en España, 1914-1936*. Madrid, AECID, 2015, pp. 57-58.

España quería volver a estar en el primer plano internacional, debía desarrollarse e igualar en condiciones a las primeras potencias. Asimismo, dentro de esta horquilla temporal, tuvo lugar en el plano cultural la conocida Edad de Plata de la cultura española, cuyos abanderados fueron defensores del proceso de modernización del país, estimulado a través de la literatura, los medios de comunicación o las corrientes de pensamiento¹³.

En este sentido, la Restauración resultó ser un período clave en España, puesto que conllevó una transformación tanto en la estructura de la cultura popular, como en el ocio y en las industrias culturales que fueron claves para el establecimiento de la sociedad de masas, afianzada en el país después de la Primera Guerra Mundial y totalmente consolidada a lo largo de los años 20 y 30. Dentro de este marco, se asistió al establecimiento de un mercado para la oferta de la cultura popular y también de espacios de ocio como los teatros o los exitosos *music-halls*, cuyo apoyo principal se nutrió del sustrato popular de la sociedad que para estos momentos vio su capacidad adquisitiva ampliada; así como las horas que podía destinar al disfrute del tiempo libre.

A estas nuevas industrias culturales, además, debe sumarse el fenómeno de los deportes de masas y, en el caso que nos ocupa, la paulatina presencia del cinematógrafo, que fue cogiendo cada vez más fuerza, tal y como puede leerse en noticias como la que sigue: «El cinetógrafo. Nuevo aparato perfeccionado para las proyecciones animadas sobre la pantalla. Fortuna asegurada para las personas que quieran hacer exhibiciones públicas. Magníficas escenas tomadas de la vida parisién (...)»¹⁴; o en otras que recogen sugerentes informaciones: «El cinematógrafo hace furor, y las cuatro o cinco casas donde se enseña, hacen, por termino medio, de seis a siete mil francos de entrada diaria; a franco la entrada (...)»¹⁵. Finalmente, se hace necesario recordar el papel que, especialmente a partir de los felices años veinte, jugaría la radio¹⁶.

Dentro de las industrias culturales nos interesa destacar la del espectáculo, en la que el cine constituyó uno de los pilares básicos, dado que, entre otras cosas, supo llevar a cabo de forma quirúrgica una manipulación cultural en el momento en el que el sujeto estaba más receptivo, es decir, en su tiempo de descanso¹⁷. Desde su aparición en territorio

[13] *IBID.*

[14] *La Época*, 20-07-1896.

[15] *El Liberal*, 1879.

[16] GARCÍA CARRIÓN, Marta, “Lugares de entretenimiento, espacios para la nación: cine, cultura de masas y nacionalización en España (1900-1936)”. *AYER*, 90 (2013), [revista en línea] Disponible desde Internet en: < https://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/90-5-ayer90_NacionalizacionenEspana_Quiroga_Archives.pdf> [con acceso el 28-02-2022].

[17] *IBID.*

español en mayo de 1896, el cine supuso un medio de expresión propio de la época, desempeñando el papel de medio de diversión en el que confluyen el arte y la industria, y cuyas claves de éxito pueden resumirse en tres elementos clave: la identificación — busca hacer sentir a su espectador la realidad proyectada—; el espacio/tiempo en el que se enmarca la película ; y el factor económico —todo el bagaje de actores, técnicos, guionistas y decoradores que operan en un filme—. Estos elementos, combinados en sintonía, hicieron que el espectáculo en España evolucionase de algo meramente artesanal a un medio audiovisual, y es que el cine se convirtió en un producto con gran repercusión social, en el cual las películas proyectadas no se trataban de elementos ajenos e independientes a la sociedad que los visualizaba, si no que podía llegar a condicionar y cambiar a la misma. Cuando una persona iba al cine se dejaba sumergir en la realidad que conformaba la propia película¹⁸.

Dentro de este contexto, el cine reflejó realidades y acontecimientos importantes de la época como, por ejemplo, el sufragismo y el papel femenino durante la Primera Guerra Mundial, los avances de índole social de los años 20, o la configuración del nuevo mercado internacional que fue gestándose. En la propia España se empezaron a hacer también contribuciones en el campo cinematográfico; por ejemplo, por mencionar un caso destacado, de Alfonso XIII, si bien se trataron de películas de índole impúdica y muy distinta de las proyectadas en los cines nacionales. No fue hasta la Segunda República cuando el cine obtendría un desarrollo notable en nuestro país, gracias a medidas como la creación del Consejo de Cinematografía, que regulaba aspectos tales como el doblaje de las películas¹⁹.

Ciertamente, entre 1896 y 1920 se desarrolló en España una producción cinematográfica que, aunque reseñable, fue débil e inestable en comparación con la que estaba teniendo lugar en Francia o Italia. La industria se hallaba concentrada en tres puntos peninsulares: Barcelona, Madrid y Valencia. No obstante, aún con la peliaguda situación que caracterizaba esta primera etapa, no pasó mucho tiempo antes de que el cine se convirtiese para los españoles en un modo innovador de distraerse de la vida cotidiana y obtener ciertas nociones de lo que sucedía en otros puntos geográficos.

Las primeras proyecciones tuvieron lugar en las celebraciones de San Isidro de 1896 en Madrid, donde se llevaron a cabo a través de dos sistemas: el animatógrafo y el

[18] Emeterio DIEZ PUERTAS, *Historia social del cine en España*. Madrid, Editorial Fundamentos, 2003, pp. 9-25.

[19] *IBID.*

cinematógrafo Lumière, que terminaría imponiéndose²⁰. Otra característica de esta etapa, localizada a partir del año 1910, es el trasvase de las proyecciones de filmes en barracones o teatros a los espacios que comenzaron a apelarse “cinematógrafos”, más modestos que los locales destinados a la dramaturgia y con una arquitectura que respondía espacialmente a las actividades específicas que en él iban a gestarse, como la disposición de las butacas —enfocadas ahora hacia la pantalla—, o la ordenación del espacio en una o dos plantas —evitando el problema de palcos y la visión parcial del escenario—²¹. Por último, también este sería el momento en el que España fue testigo de una emigración temporal por parte de sus trabajadores dedicados al campo cinematográfico, así como de la llegada de profesionales de otros países, bien fuese para el rodaje de alguna película o para asentarse e intentar conformar un núcleo cinematográfico en territorio español²².

Entre 1921-1930 nos encontramos con una segunda etapa caracterizada por un notable entusiasmo en el plano del desarrollo cinematográfico, completamente consolidado ya en el panorama social y cultural español. Sin embargo, el grueso de las proyecciones consumidas en estos momentos aún seguía siendo de realizaciones foráneas, especialmente norteamericanas, dado que la industria cinematográfica española seguía aún sin estar regulada²³.

Sea como fuere, es indudable que el cine generado a partir de la Primera Guerra Mundial marcaría un antes y un después en el imaginario colectivo, conformando la antesala de transformaciones en materia de relaciones de género que caracterizarían las décadas de los años 20 y 30. Por ejemplo, se asiste a modificaciones en los espacios domésticos, en los que, en el plano informativo, por ejemplo, ya no habrá sólo prensa política o generalista²⁴, si no que también comienzan a tener presencia publicaciones femeninas y familiares como pudieran ser títulos como *La Moda* o *Mundo Femenino*. Son indicios que, a su vez, denotan las transformaciones que se van produciendo en la esfera más íntima de los individuos de una sociedad y la entrada del componente femenino en espacios que habían sido considerados masculinos hasta entonces²⁵. Asimismo, también

[20] BELLO CUEVAS, José Antonio, “El cine español (1896-1930): origen y evolución de sus géneros y estructuras industriales”. *Filmhistoria online*, 2 (2012), [revista en línea] Disponible desde Internet en <<https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13905/17215>> [con acceso el 28-02-2022]

[21] Juan Carlos DE LA MADRID, *Cinematógrafo y “varietés” en Asturias (1896-1915)*. Principado de Asturias, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1996, pp. 354.

[22] Román GUBERN (y otros), *Historia del cine español*. España, Ediciones Cátedra, 2009, p. 73.

[23] *IBID*. Las películas eran filmadas sobre nitrato de celulosa, componente que las hacía peligrosamente inflamables y sensibles al tiempo.

[24] *La Vanguardia* o *La Publicitat* son dos buenos ejemplos de esta categoría.

[25] *Mujer* o *Ellas* son dos publicaciones que recogen el desarrollo de estos cambios sociales.

comenzaron a surgir entradas dirigidas a los más pequeños como *La Mainada*, o a los varones adultos como *Mirador*. Dentro de estas últimas tuvo un gran papel la revista de *D'Ací i d'Allà*, dado que defendía el discurso de progreso y modernización que también comenzó a extenderse a las revistas destinadas a mujeres, ambas dedicadas a temas como la moda, el deporte, ocio o alimentación, intereses habituales para esta época dado que el ocio comenzaría a extenderse entre los diferentes grupos sociales²⁶.

En efecto, entre 1931 y 1936 se percibe un cambio favorable en lo que se refiere a la industria cinematográfica de nuestro país. En octubre de 1931, por ejemplo, tuvo lugar en Madrid el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, que desde 1928 venía contando con el beneplácito del gobierno de Primo de Rivera. Esta agrupación había surgido como opción al pujante cine sonoro norteamericano, con la intención de situar en plano internacional al cine de habla hispana, siendo encabezada por España. No obstante, no obtuvo los resultados esperados. A este Congreso le sucedió la Sociedad Cinematográfica Española Americana, formada en 1932 bajo la presidencia de Jacinto Benavente, que para 1935 se materializaría en un estudio de rodaje con una sección de doblaje que se encargó de las producciones de Cifesa y la Warnes Bros. También fue en este momento cuando se asistió a la apertura de numerosos estudios en Madrid y Barcelona, así como el surgimiento de productoras como Exclusivas Diana, Star Film y Filmófono. Sin embargo, el estallido de la Guerra Civil en julio de 1936 supuso un golpe fulminante para esta etapa de prosperidad cinematográfica²⁷.

Por otro lado, las realidades ideales que el cine se encargó de proyectar a lo largo de este marco temporal también favorecerían la llegada de nuevos individuos a las ciudades, reconstruidas de forma simbólica tanto en el plano teatral, como literario, o cinematográfico. Este fenómeno conllevaría a un aumento del alquiler de habitaciones o viviendas a cambio de un salario por trabajo doméstico o en alguna fábrica, que desembocaría en la modernización de los espacios domésticos con la implantación de electricidad, agua u otros medios que la publicidad se encargaría de promocionar²⁸. De hecho, se trató de una época en la que los españoles ansiaban tener aquello que parecía existir dentro de la sociedad estadounidense, dando lugar a conocidas expresiones como

[26] MORENO SARDÀ, Amparo, “Los inicios de la cultura de masas (algunas observaciones)”. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, 13 (1990), [revista en línea] Disponible desde Internet en: <<https://raco.cat/index.php/Analisi/article/view/41103/89111>> [con acceso el 28-02-2022].

[27] Román GUBERN (y otros), *Historia del cine español*. España, Ediciones Cátedra, 2009, pp. 130-139.

[28] MORENO SARDÀ, Amparo, “Los inicios de la cultura de masas (algunas observaciones)”. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, 13 (1990), [revista en línea] Disponible desde Internet en: <<https://raco.cat/index.php/Analisi/article/view/41103/89111>> [con acceso el 28-02-2022].

“una cocina de cine” o “un baño de cine”, que denotan a través del lenguaje la transposición del plano cinematográfico al real de las aspiraciones de diversos sectores sociales.

Como vemos, el cine produce cambios sociales que primero se generan en la esfera privada de la sociedad para, de forma paulatina, comenzar a extenderse por los espacios públicos. En este sentido, se asiste a una transformación en la barrera operante entre ambas esferas, favorecido por la publicidad doméstica y el acceso de mujeres a espacios públicos, dado que en el cine se proyecta un cambio en los propios hogares, considerados a partir de este momento como puntos de consumo²⁹.

Por último, otro de los cambios sociales favorecidos por el propio cine, y que compone el eje vertebrador de nuestro trabajo, es lo que resulta de los nuevos modos de vida, modelos de comportamiento, arquetipos de género y valores. En este sentido, la sociedad del momento vio a las mujeres cortarse el pelo a lo *garçonne*, maquillarse de forma remarcada, fumar, beber y bailar solas. A hombres siguiendo la última moda, poco interesados en el compromiso, y aficionados a un modo de vida que poco tenía que ver con una devoción hacia el trabajo. Y a ambos preocupados por su aspecto físico, que se encargarían de cuidar a través de dietas, prácticas deportivas y rutinas de belleza; así como de la evolución de la moda de su tiempo. Sin duda, se trataron de años que quedaron codificados por la publicidad de la época, a través de la cual se anunciaban los estrenos de películas, haciendo que el público acudiera a los cines a observar detenidamente a los nuevos ídolos del celuloide³⁰.

Sin embargo, huelga decir que, aunque el cine tuvo una inmensa influencia en la sociedad española, muchos de los ideales proyectados en las cada vez más numerosas pantallas resultarían inalcanzables para la mayoría de los individuos.

2. LA IRRUPCIÓN DE LA MODERNIDAD Y SUS ÍDOLOS: TIEMPOS DE *VAMPS*, INOCENCIA Y GALANES

El final de la Primera Guerra mundial abrió una nueva etapa dentro de la historia, entre otras cosas, porque se asistió al comienzo de un cambio de hegemonía mundial, siendo

[29] *IBID.*

[30] OTERO CARVAJAL, Luis Enrique, “La sociedad urbana y la irrupción de la Modernidad en España, 1900-1936”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 38 (2016), [revista en línea] Disponible desde Internet en: <<https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/53678/49165>> [con acceso el 28-02-2022].

los Estados Unidos los que pasarían a estar a la cabeza de la misma, lo que se consolidaría definitivamente tras la Segunda Guerra Mundial. Con una Europa devastada y escasa de recursos, se verificaría una creciente afluencia de industrias y productos norteamericanos, lo que supondría el precedente de una cultura que más tarde llegaría a extenderse a nivel internacional. Dentro de estas ofertas, el cine ocupó un puesto principal, contribuyendo a la expansión norteamericana de forma más o menos discreta y cuestionando el orden del viejo mundo.

A partir de los años 20, esta efusión de productos e imágenes culturales planteó una serie de desafíos para las sociedades europeas, derivados en gran medida de la feroz competencia de los fabricantes estadounidenses. El primero se trató de la cultura comercial, fiel a las tendencias globalizadoras capitalistas, que penetró en las fronteras entre los estados-nación y sistemas políticos. El segundo radicaría en la aparente falta de clases, dado que en una sociedad como la americana la mercantilización de la cultura era intensa y alcanzaba a casi todos los sectores, no mostrando un interés excesivamente acentuado en llevar a cabo una diferenciación por grupos sociales en diversos ámbitos³¹. En tercer lugar, la rotación de temas, estilos y mensajes de esta cultura americana, que subrayó la volatilidad del orden social en las sociedades de posguerra; es decir, la economía de los Estados Unidos fue lo suficientemente expansiva como para satisfacer los deseos del mercado. Por último, las estructuras constitucionales de los americanos parecían tan firmemente arraigadas que el sistema político se mantuvo firme ante el inquietante cambio de tradiciones, siendo tremendamente distinto lo que ocurría en el panorama europeo, donde el orden político era tan inestable que el hecho de que una cultura se diferenciase de otra ofrecía, en cierto sentido, seguridad³².

Ante lo señalado, no hay duda de que los Estados Unidos contribuyeron a la reconstrucción de la industria cultural del periodo entreguerras, dentro de la cual el cine resultó clave para la extensión del modo de vida americano. En este sentido, debe tenerse en cuenta que, durante las décadas de 1920 y 1930, la industria cinematográfica estadounidense ofreció un paradigma completamente nuevo para organizar la producción cultural en líneas industriales: lo que el fordismo fue para la fabricación de automóviles,

[31] Noël BURCH, "Business is Business", *El tragaluz del infinito*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2006, pp.121-149.

[32] DE GRAZIA, Victoria, "Mass culture and sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920-1960". *The Journal of Modern History*, 1 (1989), [revista en línea] Disponible desde Internet en: <<https://fdocuments.in/document/mass-culture-and-sovereignty-the-american-challenge-to-european-cinemas-1920-1960.html?page=13>> [con acceso el 04-03-2022]

los estudios de Hollywood lo fueron para promover una mercancía cultural producida en masa y comercializada internacionalmente, que no sólo marcó el ritmo de innovación y la promoción de nuevas identidades, sino que también reformuló los géneros culturales. Con esto no se está sugiriendo que los productores europeos por sí solos no lograran embarcarse en la producción en masa, lo hicieron, pero bajo fuertes presiones competitivas y capitalizando todas las innovaciones locales mientras reconocían la supremacía del cine estadounidense y tendían a identificar como tal todo lo que era innovador y moderno³³.

Junto con el predominio económico, la industria cinematográfica estadounidense estableció una especie de predominio cultural y, entender esto, conlleva a plantear la siguiente cuestión: ¿los europeos eligieron el cine americano porque lo consideraron superior o porque las alternativas locales fueron poco solventes? Parece ser que la respuesta se halla en que el producto estadounidense contó con mejor técnica y unas actuaciones más naturales, pero también podría decirse que las películas estadounidenses respondían de forma óptima que los productos europeos a las demandas de los consumidores. De este modo, la presentación de identidades novedosas como la pareja de compañeros, la mujer trabajadora, o el héroe-empresario tuvieron una gran recepción en la Europa de entreguerras donde, a consecuencia de los cambios sociales derivados de la posguerra, cada vez eran más las personas que se sentían identificadas con los nuevos modelos. En este sentido, Hollywood, la gran fábrica de sueños, personificó la capacidad perdurable del imperio sin fronteras estadounidense para descubrir, procesar y redistribuir técnicas, gustos y estilos globales³⁴.

Sin embargo, la gran innovación del Hollywood de estas décadas es el conocido como *star system*, en el cual se aglutinaron todas las características del cine americano. Se trató de una estrategia empresarial que movilizó un importante capital en cultura de masas, produciendo y vendiendo un material estandarizado a la mayor audiencia posible. A efectos de la producción, los magnates obtuvieron el monopolio de su capital humano, vinculado mediante contratos a largo plazo con los aspirantes a estrellas. En términos de ventas, las estrellas actuaron garantizando la calidad del producto, haciendo que muchas películas fueran vistas sin previsualizar; pero, la función principal de estos actores se trató de su papel como vehículo cultural porque, con personalidades ficticias, pero evidentemente no reales, proyectaron una condición humana que fue capaz de atraer a

[33] *IBID.*

[34] *IBID.*

públicos étnicamente diversos y socialmente mixtos. En este sentido, las estrellas fueron tanto un síntoma de cambios como una contribución a los mismos³⁵.

En relación a la propia estrella, además de su actuación frente a la cámara, tenía una especial importancia el rostro, el cual debía ser capaz de producir un momento mágico, intangible, cuando estuviese en primer plano, suscitando una identificación idealizada en el espectador³⁶. Si reflexionamos acerca de que los rostros están insertos en una historia ya contada, repararemos en la relación que se hace entre la cara de una estrella y la supuesta eternidad de la película. A esto, además, resulta interesante añadirle la consideración de las estrellas como ideologías por parte de la sociología, entendiéndolas como símbolos del imaginario de su sociedad; convertidas, al mismo tiempo, en un elemento interesante para la afirmación de las identidades colectivas³⁷. Así pues, no puede entenderse el fanatismo que llegaron a despertar algunos actores si no se tiene en cuenta que su persona era capaz de dar respuesta a toda una serie de anhelos colectivos, satisfechos a partir de los tres ejes y las tres miradas, es decir: la mirada del director, que es quién secciona y da forma a la realidad proyectada; la mirada de los personajes, elementos de la ficción; y la mirada del espectador, quién con su propio contexto social y cultural establecerá una determinada identificación con los personajes³⁸.

En este sentido, debe señalarse que las estrellas formaban parte de una economía del deseo por parte de los espectadores, haciendo que estos últimos no reparasen ni en riesgos o gastos a la hora de recorrer el camino de la admiración. Esto es así porque las estrellas, insertos en su burbuja de seres casi etéreos, propiciaban un deseo imaginario que realmente no tenía riesgos reales. Los espectadores sólo verían su deseo satisfecho a través de la visualización de la estrella en cuestión en el plano cinematográfico y fotográfico. Dentro del imaginario colectivo y del propio Hollywood, las estrellas eran vistas como partes de un todo, partes que eran distintas según el interés del espectador (labios, rostro, pechos...) y con las que comerciaron las propias productoras. Igualmente,

[35] CRISTIAN, Réka M.; y DRAGON, Zoltán, 2007; 2008. *Encounters of the Filmic Kind: Guidebook to film theories*. Szeged, JATE PRESS. [libro en línea] Disponible desde Internet en: <http://acta.bibl.u-szeged.hu/68579/1/papers_014.pdf> [con acceso el 04-03-2022].

[36] Noël BURCH, “Business is Business”, *El tragaluz del infinito*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2006, pp.121-149.

[37] TRANCHE, Rafael, “El star system en perspectiva”. *Archivos de la filmoteca*, 18 (2012), [revista en línea] Disponible desde Internet en: <<https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/338/338>> [con acceso el 04-03-2022].

[38] CASTEJÓN LEORZA, María, “Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres”. *Berceo*, 147 (2004), [revista en línea] Disponible desde Internet en: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1387383.pdf>> [con acceso el 04-03-2022].

puede verse cómo el *star system* ejercía un poder efectivo sobre el público, anulando en gran medida su objetividad³⁹.

En relación con lo antepuesto, puede decirse que las estrellas de Hollywood cumplían dos papeles fundamentales: en primer lugar, satisfacer necesidades hasta cierto punto inalcanzables que el propio *star-system* se encargaba de crear y alimentar; y, en segundo lugar, encarnar el punto de encuentro entre el personaje plasmado en pantalla y la personalidad privada de los intérpretes. De esta manera, de lo primero se deduce que Hollywood ofrece al público una lista de individuos que, en caso de ser capaces de cubrir las necesidades de sus espectadores, serán convertidas en estrellas de la industria cinematográfica; es decir, la estrella surgiría no tanto como algo que es impuesto desde los estudios de cine, sino de la interacción entre esa persona con su público. De lo segundo, deriva el fenómeno de fusión entre actores y personajes interpretados por los mismos, a partir de la cual la sociedad frecuentemente interpretaba a actores y papeles fílmicos como la misma persona⁴⁰.

Por otra parte, las estrellas de los años veinte encarnaron las contradicciones y aspiraciones de la época, particularmente las enlazadas a las nuevas miradas del género y sexualidad, influenciadas por el establecimiento de un nuevo orden sexual, derivado del papel femenino durante el conflicto bélico y los cambios sociales que fueron teniendo lugar a consecuencia de las corrientes feministas. En este sentido, mujeres como Clara Bow o Nita Naldi reflejaron a la perfección lo que empezó a conocerse como la *New Woman*, aquella mujer que era capaz de encontrar placeres propios fuera de la familia patriarcal, y que a lo largo de la década comenzaría a extenderse con actrices de otras procedencias como la sueca Greta Garbo o la china Anna May Wong. Y es que, los años 20 fueron testigos de un intenso y público debate acerca de la sexualidad de las mujeres de clase media, ejemplificada en aquella fémica que simplificaba su cuerpo a través de instrumentos de placer, encarnando estilos de vestimenta y expresiones que hasta entonces habían sido asociadas únicamente con las prostitutas; así como nuevas formas de identidad sexual que convirtieron el sexo en un nuevo estilo de vida alejado del fin procreativo y las nociones tradicionales de feminidad y masculinidad⁴¹.

[39] TRANCHE, Rafael, "El star system en perspectiva". *Archivos de la filmoteca*, 18 (2012), [revista en línea] Disponible desde Internet en: <
<https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/338/338> > [con acceso el 04-03-2022].

[40] *IBID.*

[41] *IBID.*

Por otro lado, a este entramado del *star-system* debe añadirse el instrumento que, junto a las estrellas, suponía el engranaje principal para su éxito: los medios. La moderna cultura de celebridades emergió a través de los periódicos, revistas especializadas y radio, herramientas que podían suponer el lanzamiento o la caída de las estrellas con el juego de relatos personales —relaciones, cotilleos, leyendas, manías...— de los propios actores, y en las cuales también podían encontrarse consultorios que otorgaban una interacción entre estrellas y seguidores.

Ejemplos de ello, y muestra de la difusión de estos patrones en el ámbito internacional, los tenemos para el caso español en el número del 11 de noviembre de 1926 de la revista *Popular Film*, donde se habla de los sueldos de los actores de Hollywood:

«(...) Por ejemplo: ¿Quién podrá explicarnos la razón por la cual Richard Dix, John Gilbert, Ramón Novarro y Ronald Colman, son mucho peor pagados que Lewis Stone, Eugene O'Brien, Wallace Beery, etc.? A fin de que nuestros lectores conozcan estas diferencias, publicamos a continuación las ganancias exactas de unos cuantos artistas conocidos. (...)»⁴².

Interesante es también la sección apelada “Casos y cosas del cine” del periódico *La Unión Ilustrada*, en el cual podemos leer anécdotas interesantes como «La artista George Wash ha empezado un pleito contra el conocido Tom Mix por la muerte de un caballo, propiedad de aquélla, y valuado en 35,000 pesetas (...)»⁴³; también se registran otros de índole más comprometida como el que detalla:

«El simpático artista Valentino, detenido por el delito de bigamia, ha sido puesto en libertad por comprobarse que estaba efectivamente divorciado legalmente de su primera esposa, Jeane Acker, antes de casarse de nuevo con la señorita Hudnut»⁴⁴.

Y otros asuntos menos espinosos como lo tocante a la correspondencia de la propia persona, en este caso, de Antonio Moreno:

«El simpático Antonio Moreno que actualmente trabaja al lado de Colleen Moore en la película «Amargura del dulce», recibe aproximadamente 60,000 cartas de sus admiradores y tiene dos secretarios que no hacen más que contestar y enviar fotografías. «Tony» gasta anualmente unos 10,000 dólares en correspondencia»⁴⁵.

Lo expuesto hasta aquí permite comprender por qué a lo largo de la década de los años 20 y 30 podemos localizar aquello que en el título del presente trabajo se ha denominado como estereotipos, es decir, aquellos modelos idealizados que a través de los ídolos de la

[42] “Noticias breves e inéditas de los estudios”, *Popular Film*, 11-11-1926.

[43] “Casos y cosas del cine”, *La Unión Ilustrada*, 24-09-1922.

[44] *IBID.*

[45] *IBID.*

época llegaron a generalizarse en el imaginario de la sociedad, derivados del nuevo orden sexual que el final de la Primera Guerra Mundial trajo consigo. Si recurrimos a la propuesta de Lévi-Strauss, éste sostiene que el mito es una creación propia a toda la humanidad, tan sólo con diferencias según contexto temporal y espacio, que a su vez permite entender la realidad humana desde la cual ha sido dictado y difundido pero, a su vez, el mito consta de un papel clave en las relaciones sociales y en las estructuras de aquello que ha sido establecido por los propios seres humanos; es decir, el mito serviría como una especie de hilo conductor en el día a día⁴⁶.

Y es precisamente a través de la mitología de donde parten los arquetipos que han ido evolucionando hacia muchos de los estereotipos que siguen vigentes en la actualidad, siendo el propio concepto de arquetipo el recipiente sobre el cual se han vertido las teorías sobre las diferencias biológicas entre sexos, proyectadas también en las narraciones cinematográficas. En este sentido, debe tenerse en cuenta un aspecto al que ya aludíamos en páginas anteriores, y es el cine como el lugar donde el público buscaba referentes sociales y estéticos, nutriéndose la industria de Hollywood de modelos femeninos y masculinos que han sido repetidos y rehechos en diferentes momentos a lo largo de la historia. Esto ha funcionado bien porque el cine se ha encargado de proyectar una realidad idealizada, formada a partir de pedazos que han sido seleccionados de forma intencionada para ser plasmados en el celuloide, con el objetivo de crear un relato fílmico que encaje de forma perfecta con la sociedad en la que se inserta; la cual, a su vez, asimilará estos estereotipos como base para definir aspectos como el sexo, el género o los roles entre individuos⁴⁷.

Antes de abordar los diferentes estereotipos y sus principales representantes, hemos de aludir también al hecho de que en el cine los personajes están condicionados por diferentes aspectos que buscan clasificarlos en diversas categorías, haciendo que de esta forma queden reconocibles y diferenciados de otros. En este sentido, la dimensionalidad es un factor importante a tener en cuenta porque, para cumplir con la intención de que el personaje encaje ya sea en la sociedad americana, francesa o española, a través de unos rasgos comunes Hollywood logró que las distintas sociedades se identificasen con

[46] FRESNEDA DELGADO, Iratxe, “Así es la vida: la Medea de Arturo Ripstein. Violencia simbólica y estereotipos de género en el cine”. *Revista Comunicación y Medios*, 30 (2014), [revista en línea] Disponible desde Internet en: < <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5242617.pdf> > [con acceso el 04-03-2022].

[47] *IBID.*

aquellos personajes que manifestaban características compartidas en diferentes puntos geográficos⁴⁸.

En este sentido, procederemos a abordar, por un lado, la figura de la *vamp*, que posteriormente deriva en la de la *flapper*, y la figura de la mujer fatal, síntesis de las dos anteriores; y, por otro, el galán, modelo masculino por antonomasia.

La *vamp* se encuentra influenciada por la antesala de lo que más tarde sería la Mujer Nueva, ejemplificada en actrices como Theda Bara (1885-1955), considerada la primera vampiresa. En un periódico de la segunda mitad de los años 20 se nos ofrece la siguiente información sobre esta figura:

«Las vamps en cinematografía son el equivalente femenino de los traidores o villanos, pero no de un modo exacto. El villano, para ser villano perfecto, tiene que ser feo (...). En cambio, la vamp... ¡Ah! La vampiresa, la mujer fatal, halla su hermosura, precisamente, en su fatalidad. (...) Ojos profundos, que mirando hieren. Y así, heridas continuas. Miradas atravesadas. Gesto misterioso; carácter sibilino.»⁴⁹

La vampiresa, con sus ojos oscuros y labios llamativos, se trataría de un modelo que identifica a la mujer como una devoradora de hombres, con una carga de sexualidad notable aunque nunca explícita, cuyos comportamientos acababan teniendo consecuencias nefastas tanto para sí misma como para los varones.

La consolidación de Bara como *vamp* llegó de la mano de William Fox, quien hizo que esta mujer originaria del barrio judío Avondale, Cincinnati, tuviera que teñirse el pelo rubio a negro para tener éxito ofreciendo esta figura a los espectadores, convirtiéndose en uno de los prototipos del cine mudo, catapultado a la fama por su película *Cleopatra* de 1917. Sin embargo, Theda Bara resultó víctima de su fama, pues a partir de cierto punto no logró distinguir su propia figura de la de la vampiresa que emulaba⁵⁰.

Su papel como primera vamp, y su caída en desgracia, lo recoge la noticia de un ejemplar de *Crónica* de abril de 1931, donde se lee:

«¿Se acuerdan ustedes de Clara Kimball Young, de Helena Gibson, de Florencia Turner, de Maé Marsh, de Theda Bara, la primera «vamp»...? Desaparecieron todas, sepultadas en el vórtice del olvido... Unas arrastran su miseria... Otras fueron más

[48] PÉREZ RUFÍ, José Patricio, "El género cinematográfico como elemento condicionante de la dimensionalidad del personaje del cine clásico de Hollywood: características de los personajes cinematográficos redondos y planos". *Admira*, 5 (2017), [revista en línea] Disponible desde Internet en: <<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/76046/2.%20Classical%20Hollywood%20Cinema.pdf?sequence=1&isAlloWed=y>> [con acceso el 04-03-2022].

[49] "Las vamps", *Films Selectos*, 11-10-1928.

[50] Eugenio FONTANEDA (y otros), *Mujeres de cine. Ecos de Hollywood en España, 1914-1936*. Madrid, AECID, 2015, pp. 73-88.

prudentes y lograron casarse... Muchas han sido barridas por el cine como por una tormenta...»⁵¹.

Este prototipo femenino fue sustituido, a comienzos de la segunda década del siglo XX, por el modelo que caracterizaría de forma remarcada los felices años veinte: la *flapper*, figura en la que se plasma las transformaciones que sufriría el contexto femenino de estos años. Esta nueva mujer en el celuloide reflejaba una sensación de libertad física con un movimiento desordenado y remarcable energía, opuestos de lo que hasta entonces había caracterizado a la figura femenina: poses medidas, tranquilas, y un aspecto controlado. En los años veinte, sin embargo, primó la espontaneidad que se reflejó en escenas de mujeres bailando solas en las pistas de baile y aceptando cualquier desafío como fue el beber, hacer deporte o desnudarse, al mismo tiempo que en la realidad social se alcanzaban avances en la vida social y laboral femenina. No obstante, el verdadero éxito de esta figura fue su carácter contradictorio, dado que podía ser presentada como salvaje y dulce, madura y joven, o sexual e inocente⁵².

En este sentido, recurriremos a dos mujeres que encarnaron el estereotipo de *flapper* pero de dos formas distintas. En primer lugar, hablaremos de Clara Bow como una *flapper* más inocente; y, en segundo lugar, de Louise Brooks como el modelo de *flapper* más relacionado con el plano sexual.

Clara Gordon Bow (1905-1965) consiguió labrarse un camino en el cine a partir de 1923 con su participación en *Down to the Sea in Ships*. Sin embargo, sería en 1925 con *Días de colegial* cuando saltaría a la fama, trabajo que la convirtió en una de las estrellas más destacadas del momento y en la que le vemos desempeñar el papel de Cynthia Day, una muchacha universitaria aficionada a la vida nocturna y la diversión⁵³. Gary Cooper, muchacho responsable interpretado por Hugh Carver, se deja engatusar por la naturaleza acalorada de Cynthia, quién al final resultará ser un chica con buen corazón.

Además de este estereotipo de la mujer alborotadora, Clara Bow también atribuiría al arquetipo de *flapper* el físico que sería su identificación desde entonces: melena corta, rostro ovalado, ojos enormes y remarcados —pero, a diferencia de la vamp, con sombras

[51] “En el reino de las stars”, *Crónica*, 19-04-1931.

[52] PRAVADELLI, Veronica. 2012. *The Wiley-Blackwell History of American Film*. Chichester: Cynthia Lucia, Art Simon, Roy Grundmann. [libro en línea] Disponible desde Internet en: <https://www.academia.edu/3838208/Cinema_and_the_Modern_Woman_in_Cynthia_Lucia_Art_Simon_Roy_Grundmann_ed_by_Blackwells_History_of_American_Cinema_vol_II_Wiley_Blackwell_2012> [con acceso el 07-03-2022].

[53] Eugenio FONTANEDA (y otros), *Mujeres de cine. Ecos de Hollywood en España, 1914-1936*. Madrid, AECID, 2015, pp. 97-108.

ahumadas en una mirada melancólica—, boca en forma de piñón, cejas rectas y descendentes en una expresión teatral constante, tez pálida y, específicamente en su caso, un aspecto casi adolescente. Su rostro, además, le haría ganarse el apodo de “*it girl*” en 1927, radiante de encanto y carisma, que la convirtió en la chica de moda, explotada por la industria cinematográfica dada la atracción que despertaba entre el público. Su popularidad la vemos reflejada, por ejemplo, en el ejemplar del 5 de mayo de 1928 en el periódico *El Sol*, en el cual se lee: «Colleen Moore, Clara Bow, Bebe Daniels, Laura La Plante, Norma Shearer, Marion Davies y Mary Pickford son las artistas preferidas por el público»⁵⁴.

A consecuencia de su fama y la etiqueta de devora hombres que se le colgó por su historial amoroso, Clara Bow comenzaría a verse abrumada por la situación, especialmente porque el último dato sirvió para hacerle perder popularidad. No obstante, a pesar de este altibajo, Bow logró estabilizar la situación e incluso fue una de las actrices que no se vio afectada por la introducción del cine sonoro⁵⁵. El interés que despertó entre el público español es reflejado, por ejemplo, en un ejemplar de *El Sol* de 1929, en que se informa al lector de una boda próxima entre la actriz y su prometido de entonces:

«Por fin, la reina de las flappers, Clara Bow, ha resuelto contraer matrimonio, según anuncian ella y su prometido Harry Richman, actor cómico y dueño de un “cabaret” neoyorquino. Se dice que Richman le ha dado a su prometida una sortija que le costó diez mil dólares»⁵⁶.

Y, por citar otro periódico nacional, en 1929 el rotativo *Muchas Gracias* dedica dos páginas a triple columna a la actriz, en las cuales pueden leerse cosas como «Y la cuestión es la siguiente: Clara Bow, como mujer, es formidable, enorme, brutal; en una palabra, es una nena más rica que Vanderbilt»⁵⁷; o lo que demuestra que aún gozaba de aquella fama de *flapper*: «Clarita es la superintendencia de la ricura terrestre. No posee la escultural belleza de Joan Cradwford, ni el afroditismo de Billie Dove, pero sobre todas las demás estrellas posee la inmensa ventaja de una desvergüenza grandísima (...)»⁵⁸.

El segundo modelo de *flapper*, más ligado al plano sexual, es el encarnado por la actriz Louise Brooks. Su origen menos desventurado que el de Clara Bow la diferenció de la misma por una actitud más sofisticada y medida en la vertiente pública, si bien es cierto

[54] “Las estrellas más populares”, *El Sol*, 05-02-1928.

[55] Eugenio FONTANEDA (y otros), *Mujeres de cine. Ecos de Hollywood en España, 1914-1936*. Madrid, AECID, 2015, pp. 110.

[56] “Clara Bown”, *El Sol*, 11-08-1929.

[57] “Clara Bown”, *Muchas Gracias*, 14-12-1929.

[58] *IBID.*

que Brooks poseía también unos ojos grandes y adornados con sombras oscuras, boca pintada en forma de piñón y tez muy clara, aunque era distinguible por su corte de pelo a la altura del lóbulo de la oreja, liso y un flequillo recto que adornaba la frente⁵⁹. Fue un referente de tal calado en la moda del momento, que en un ejemplar de *Popular Film* de 1926 se lee lo siguiente:

«La encantadora y bonita muchacha que aparece en la portada del presente número, luciendo la más atrevida moda del peinado femenino, es la “vedette” de la Paramount, Miss Louise Brooks. Pero cuidado. Para lucir las orejitas, como hace esta preciosa artista, hay que tenerlas muy perfectas; tienen que ser conchas de nácar como las tuyas»⁶⁰.

De entre sus éxitos destacan títulos como *La caja de Pandora* y *Diary of a lost girl*, ambas de 1929. La primera es icónica para el modelo que se le atribuyó a Brooks, dado que Lulú, su personaje, es una mujer impulsiva, rebelde y de sexualidad libre, que provocaba problemas allá donde iba, hasta el punto de matar accidentalmente a su marido del filme. Lulú es llevada a juicio por el crimen, pero logra escapar primero a Francia y, posteriormente, a Londres, donde termina siendo prostituta. A raíz de ejercer esta profesión termina encontrándose con Jack el destripador, quien la asesina.

No obstante, antes de la proyección de esta película, la prensa ya conocía la personalidad libre e independiente de Louise Brooks, pudiendo leerse en 1929:

«Sueñen las cabecitas locas... Ahí tienen a Louise Brooks, quien en menos de un año ha logrado ser una de las figuras preeminentes de la cinematografía americana. Según la Prensa profesional, Louise Brooks es única en la interpretación (...) y lo mismo triunfa de los más intrépidos jinetes de las praderas que deja knock-out al bandido feroz que se interpone en su camino»⁶¹.

Estas circunstancias, sumadas a la personalidad de la actriz, la llevaría a enfrentarse al propio Hollywood, que la tachó como una flapper sexual demasiado adelantada a su tiempo, cayendo en desgracia cuando la Gran Depresión golpeó al mundo, cerrando las posibilidades para el ideal de mujer hedonista y derrochadora. De hecho, la propia actriz se declaró en quiebra de forma pública en 1932:

«He aquí una noticia desoladora. Louise Brooks acaba de declararse en quiebra. Ella había salido de la cola de los extras por la gracia de sus ojos, por la gracia de su cuerpo esbelto y, sobre todo, por la gracia de su flequillo (...) Por fortuna, su quiebra es

[59] Eugenio FONTANEDA (y otros), *Mujeres de cine. Ecos de Hollywood en España, 1914-1936*. Madrid, AECID, 2015, pp. 110-14.

[60] “Miss Louise Brooks”, *Popular Film*, 16-12-1926.

[61] “Louise Brooks”, *Por esos mundos*, 09-05-1926.

una quiebra de postín. Louise debe exactamente 111.869 dólares. Está bien y es una quiebra decente, que corresponde a la categoría de estrella que ella tuvo (...)»⁶².

Por último, dentro de los estereotipos femeninos del cine de los años 20, tenemos la conocida *femme fatal*, que hemos decidido abordar tomando dos referentes irrefutablemente notables: Greta Garbo y Nita Naldi. Decimos que se trata de una figura en la que convergen de forma simultánea las dos ya expuestas porque, en primer lugar, se trata de un modelo que plasma a una mujer que puede ser cruel y malvada, tal y como ocurría con las oscuras *vamps*; en segundo lugar, porque se le atribuye la cualidad de atraer tanto al público masculino como el femenino a través del arte de la seducción, si bien el magnetismo en los primeros se corresponde con voluntades eróticas y en las segundas con el deseo de ser ese modelo de mujer; por último, porque la mujer fatal es una fémina que es fuerte, exitosa, segura de sí misma, dueña de su propia vida y glamurosa.

Teniendo esto en cuenta, la primera actriz de la que hablaremos es Greta Garbo. De origen sueco, se abrió camino a la fama a partir de 1925, después de situar a Hollywood en un aprieto porque no encarnaba ni en el modelo original de *vamp* ni en el de *flapper* de por entonces, un descubrimiento desconcertante que para el caso hispano, localizamos en un apartado dedicado a su persona en la revista *El Cine*, en el que se lee: «Se admira todos sus gestos, que obedecen a un resorte cerebralmente administrado. Ante ninguna mujer hemos sentido una sexualidad más refinada»⁶³, en el que ya se refleja que Garbo estaba representando algo nuevo, no correspondido con algunos de los modelos femeninos proyectados hasta entonces. Así pues, vemos que la gran diferencia entre las vampiresas del pasado y la actriz sueca eran los propios rasgos de ésta última, disparidad cada vez más remarcable a medida que Greta fue reivindicando nuevos roles más dignos y aumentos de salario⁶⁴.

En este sentido, en poco tiempo se granjeó la fama de mujer con una personalidad fuerte, un rasgo que, junto a los papeles que demandaba, le hizo ser entendida como una ruptura del modelo vampírico, consolidando así su reputación de mujer fatal. De hecho, en 1929 comprobamos que en la revista *Atlántico* el escritor y director de cine Antonio de Obregón

[62] “Louise Brooks en quiebra”, *Crónica*, 05-06-1932.

[63] “La Garbo”, *El Cine*, 18-08-1927.

[64] COUTEL, Evelyne, “La estrella como elemento perturbador: Greta Garbo y su recepción en la España de los años veinte y treinta”. *Secuencias*, 46 (2019), [revista en línea] Disponible desde Internet en: <<https://revistas.uam.es/secuencias/article/download/secuencias2017.46.002/10935/26246>> [con acceso el 07-03-2022].

publicó una composición que aludía al carácter de la actriz: «El león de la Metro Goldwyn / lame los pies de Greta Garbo»⁶⁵.

Pero, además de su marcada personalidad, otro factor con el que contó a su favor fue su aspecto, diciéndose de su rostro que reflejaba la armonía física perfecta. No obstante, también debe señalarse que tuvo que acometer cambios físicos a comienzos de su carrera, tales como adelgazar unos kilos o practicar un arreglo en su dentadura⁶⁶, convirtiéndola en un icono de la moda de los felices años veinte y treinta, aunque en esto ahondaremos en el punto siguiente cuando abordemos el gretagarbismo y su impacto en la sociedad española.

De hecho, la propia filmografía de la actriz refleja esta evolución. En su primera película, *El Torrente* (1926) la vemos interpretando a una campesina llamada Leonora Moreno que a lo largo de la película comienza a adquirir tintes de vampira, con la capacidad de someter a los hombres. Es un tipo de personaje que vuelve a interpretar en *La tierra de todos* (1926), cuyo papel sirvió para consagrarla en el rol *vamp* durante un breve período de tiempo. Sin embargo, en *El demonio y la carne* (1926) vemos ese cambio de roles a interpretar que Greta Garbo reivindicó con el papel de Felicitas von Rhaden, situándola en el camino de la mujer fatal, interpretando un modelo de *vamp* capaz de poner en juego la lealtad masculina, con un erotismo estilizado.

De hecho, este antes y después que la actriz pareció remarcar en el fenómeno *vamp*, aparece recogido en la prensa de la década siguiente, como expresa este extracto de un ejemplar de 1933 del periódico *Estampa*: «Pero Greta Garbo, con la frialdad de sus ojos nórdicos y el lino de su pelo, cambió la imagen convencional del vampirismo»⁶⁷.

Por otra parte, dentro de la categoría de mujeres fatales también resulta pertinente detenerse en la figura de una de las actrices más populares de los años 20: Nita Naldi, quién en 1919 comenzó su camino hacia Hollywood de la mano del actor John Barrymore, obteniendo una pronta popularidad dado su exotismo. De hecho, ya en su primera película, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1920), se le otorgó el papel de mujer fatal interpretando a Gina, una bailarina italiana de cabaret que desde el principio aparece ofreciendo al público una vista de su escote.

[65] “Greta Garbo”, *Atlántico*, 05-07-1929.

[66] COUTEL, Evelyne, “La estrella como elemento perturbador: Greta Garbo y su recepción en la España de los años veinte y treinta”. *Secuencias*, 46 (2019), [revista en línea] Disponible desde Internet en: <<https://revistas.uam.es/secuencias/article/download/secuencias2017.46.002/10935/26246>> [con acceso el 07-03-2022].

[67] “La reina de las vamps”, *Estampa*, 03-06-1933.

Sin embargo, la película que la catapultó en la industria cinematográfica fue la de *Sangre y Arena* en 1922, donde es la protagonista junto con Rodolfo Valentino, galán cuya figura analizaremos más adelante. En esta, la vemos interpretando de nuevo a una mujer fatal, Doña Sol, hija del Marqués de Guevara y que conducirá al protagonista, Juan, a una vida frenética y férvida que pondrá en jaque la situación del torero. En este caso la naturaleza de mujer fatal no reside únicamente en sus consecuencias que tienen sus acciones, sino también en el carácter exótico de su personaje. De hecho, la fama que alcanzaría con esta película seguiría siendo un referente para hablar de la actriz incluso cinco años después: «¿Quién no recuerda a la bellísima Nita Naldi, la “mujer fatal” de la producción de De Mille “Los Diez Mandamientos”? La Naldi, especializada en los papeles de vampiresa⁶⁸»⁶⁹.

Además, su costumbre de interpretar este modelo de mujer hacía que, en no pocas ocasiones, el público no llegase a diferenciarla del personaje, tal y como se recoge en un ejemplar de *La Unión Ilustrada* de 1928:

«Hasta aquella fecha poco se había visto de Nita Naldi: pero después de haberla admirado en aquel papel de mujer fatal, que encarnó maravillosamente, ya no fue posible confiarle otra clase de trabajos. A pesar de que Nita Naldi en la pantalla es una mujer pérfida, hay que advertir que no es así en la vida particular»⁷⁰.

Por último, aunque fue una actriz tremendamente popular en los felices años veinte, con la irrupción del cine sonoro su carrera, como la de muchos y muchas, decayó, sumado al hecho de que su aspecto ya no se correspondía con el canon que caracterizaría la época de los años 30. Sin embargo, cabe remarcar que, aunque su carrera no sobrevivió a la nueva época, la prensa siguió hablando de ella, como podemos ver en un ejemplar de *La Voz* del diciembre de 1932:

«Nita Naldi era entonces la mujer sensualmente ideal: alta, arrogante, de henchidos senos (...) Nita Naldi define, pues, todo un período cinematográfico: el de las primeras “vamps”. Era la “mujer” mala de las comedias cinematográficas. La mujer que se hace antipática y odiosa desde las primeras escenas...»⁷¹.

Una vez hecho un recorrido por los estereotipos de feminidad que fueron proyectados en el cine de los años 20, a continuación procederemos a abordar aquellos modelos de masculinidad que convivieron con los ya expuestos. En este sentido, el periodo que sigue al final de la Primera Guerra mundial abre una etapa interesante para este campo porque

[68] El término aparece en la prensa de la época como sinónimo de mujer fatal.

[69] “La actriz Nita Naldi”, *La Nación*, 18-11-1929.

[70] “Nita Naldi”, *La Unión Ilustrada*, 10-05-1928.

[71] “Nita Naldi, ¿vampiresa?”, *La Voz*, 12-12-1932.

se asiste a la conformación de un nuevo modelo de masculinidad, basado en la apariencia física de un cuerpo atractivo y elegante, acompañado por una personalidad seductora y despreocupada. La presencia de esta distinguida figura, todo un dechado de encanto en las proyecciones más populares y que paulatinamente llegaría a conformar el ideal de galán, sería desprendida a través del cine y su objetivo por proyectar una vida de placer y despreocupación después de unos años tan oscuros como habían sido los de la Gran Guerra. Además, en su consolidación ayudaría enormemente las ansias de riqueza, esperanza y lujo que los felices años veinte parecían haber asentado en el imaginario social colectivo; así como su tarea de responder a las necesidades femeninas de la época⁷². En este sentido, debemos comenzar con el galán por excelencia de los años 20, el italiano Rodolfo Valentino, también conocido como el *latin lover* o el Gran Amante. Considerado por la mayoría como la primera estrella de Hollywood, ya desde su infancia había demostrado una personalidad inquieta que le llevó a dejar la escuela, primero, y a embarcarse hacia los Estados Unidos en 1913. En suelo neoyorquino la fortuna tardaría en hacer presencia, desempleado y con un escándalo a sus espaldas tras interferir en un matrimonio, Valentino se vio una temporada viviendo en las calles hasta que decidió dejar la ciudad. Tras una serie de peripecias por el estado de Utah, el italiano terminaría en la ciudad de Los Ángeles, donde su faceta de bailarín y su aspecto latino jugarían a su favor⁷³.

El éxito le llegaría en 1921 con la película *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, desempeñando el papel de Julio Desnoyers, un bohemio del París de 1915 y bailarín de tango que hace que Margarita Laurier, una burguesa, caiga en sus brazos. De hecho, aparece en la prensa española como una de las obras maestras de la cinematografía, leyéndose lo siguiente:

«Las obras maestras de la cinematografía: Los cuatro jinetes del Apocalipsis. (...) Dejar ver la adaptación de la obra “Los cuatro jinetes del Apocalipsis”, llevada al cinematógrafo, es perder una de las joyas más bellas de la moderna cinematografía. En ella se destacan dos nuevas figuras de la pantalla: Rodolfo Valentino, que se ha convertido en el ídolo de las mujeres, y Alice Terry, cuya belleza es incomparable»⁷⁴.

[72] LUENGO LÓPEZ, Jordi, “Ídolos populares de latina masculinidad. Valentino, Gardel y otros “violeteros modernistas”. *Culturas Populares*, 7 (2008), [revista en línea] Disponible desde Internet en: https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/19793/idosolos_luengo_Culturas_2008_N7.pdf?sequence=1&isAllowed=y [con acceso el 12-03-2022].

[73] *IBID.*

[74] “Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis”, *La Voz*, 17-06-1922.

En ese mismo año rodaría la película que sería su legado estético, *El Jeque*. En ésta, el galán interpreta al jeque Ahmed Ben Hassan, rol en el que la naturaleza exótica y un carácter heroico se entremezclan para hacer que Agnes Ayres, su interés amoroso, termine cayendo a sus pies. Pero, si hubo una película que confirmó su papel como galán en el campo cinematográfico, fue *Sangre y Arena* (1922) en la cual le vemos interpretado a Juan Gallardo, personaje que junto con el pelo engominado y las características patillas, le hizo encarnar una mezcla entre el modelo de galán y el caballero español, aspecto perfectamente combinado con el propio atractivo del actor.

De hecho, su éxito entre el público femenino fue tan remarcable que su fallecimiento en 1926 a causa de una peritonitis causó un gran impacto, habiendo títulos en la prensa de la época tales como «Murió el hombre más amado del mundo»⁷⁵ o «El cadáver de Valentino continúa originando tumultos, las fuerzas de la caballería tienen que mantener el orden»⁷⁶, dentro del cual llegaron a registrarse casos de suicidios, así como una subasta sobre los objetos personales del actor, recogida en un ejemplar de *La Nación* del diciembre de 1926: «(...) Una muchedumbre inmensa se precipitó en el local donde se efectuaba la subasta, y hubo los consiguientes disturbios, a cargo de los fanáticos, que no querían quedarse sin un recuerdo del famosísimo actor italiano»⁷⁷. Incluso, después de muerto, se expuso su cadáver, apareciendo inmortalizado en un ejemplar de la revista *Blanco y Negro* de 1926, acompañado de la siguiente despedida:

«Los amados de los dioses mueren pronto. El viejo aforismo griego ha tenido, una vez más, su confirmación. Rodolfo Valentino, astro de primera magnitud en el firmamento cinematográfico, que reunió en sí todas las cualidades que la divina Felicidad otorga a sus elegidos: juventud, belleza, fortuna y amor, ha muerto joven. Descanse en paz»⁷⁸.

Muerto Valentino, la competencia en el mundo cinematográfico para John Gilbert, el segundo actor de que vamos a hablar, resultó inexistente. Nacido en 1899 en el estado de Utah y con un padre dedicado a la comedia, a este hombre no le fue tan complicado trazar un camino en Hollywood, desempeñando pequeños papeles hasta la proyección en 1925 de su debut en la industria del cine con *El Gran Desfile*, donde Gilbert interpreta a un muchacho de familia acomodada que participa en la Primera Guerra Mundial, quedando desencantado por las atrocidades del conflicto. En ese mismo año, protagonizaría *La*

[75] “Muere Rodolfo Valentino”, *La Nación*, 24-08-1926.

[76] “Rodolfo Valentino”, *La Nación*, 26-08-1926.

[77] “Subasta tras la muerte de Valentino”, *La Nación*, 17-12-1926.

[78] “Muere Rodolfo Valentino”, *Blanco y Negro*, 1926.

Viuda Alegre, filme en el cual encarna el papel del príncipe y heredero al trono, Danilo, quién, tras varios sucesos, termina cortejando a la mujer de quién se había prendado al principio de la película. Esta está considerada como uno de los grandes hitos de su carrera, y es que en la prensa se ve que tuvo gran popularidad entre los críticos, leyéndose en un número de la revista *La Reclam Cine*:

«La mejor película del año 1925: “La viuda alegre”, producción de la Metro-Goldwyn Mayer (...) “La viuda alegre”, la adaptación cinematográfica de la famosa opereta de Franz Lehar, sacó once puntos, siguiéndole “La gran parada” con nueve puntos, también de la Metro-Goldwyn-Mayer, interpretada asimismo por el ya célebre John Gilbert»⁷⁹.

O en el periódico *El heraldo de Madrid*:

«El argumento cinematográfico, arreglado por Von Stroheim, es completamente original (...) La dirección es sencillamente magistral (...) Lo mismo puede decirse de John Gilbert, que en su parte de príncipe Danilo está justísimo e inimitable. Es su más feliz y definitiva creación»⁸⁰.

La segunda mitad de la década para el actor vendría marcada por dos acontecimientos: la muerte de Rodolfo Valentino en 1926, su competencia, y la presencia de la actriz Greta Garbo, amante en la pantalla y en la vida real. Sería esta época también en la que le vemos cumpliendo con el rol que le granjeó la fama de el Gran Amante en películas como *Ana Karenina* (1927), *El demonio y la carne* (1927) o *La Mujer ligera* (1932). Es interesante señalar que además de cumplir con ese papel de galán que seduce con su encanto y elegancia al personaje femenino, en las dos primeras interpreta a un soldado, entroncando con el carácter valiente y heroico que se le atribuía al ideal masculino que regulaba a los varones, siendo entendido además como el orden del caos que la mujer fatal desataba⁸¹. Sin embargo, su fama de galán en la gran pantalla terminaría pasándole factura en su vida conyugal, específicamente con Ina Claire, su esposa tras el final de su romance con Greta Garbo, y quién esperaba que John Gilbert fuese el mismo hombre de las películas que interpretaba, cuestión que, al no ser correspondida con la realidad, le llevó a solicitar el divorcio en 1931:

«John, con su director de escena al lado, es un enamorado ideal (...) Pues bien, sin director de escena, está perdido (...) Me habla siempre de él y yo hubiera querido que alguna vez hablara de mí. Comenta sus encantos; se preocupa de su sonrisa; el día que

[79] “La Viuda Alegre”, *La Reclam Cine*, 21-02-1926.

[80] “Estrenos cinematográficos”, *El heraldo de Madrid*, 14-07-1926.

[81] Robert G. DAVIS, 2005. *Understanding manhood in America*. New York: Anchor Communications. [libro en línea] Disponible desde Internet en: <<http://torontoeastdistrict.com/secure/docs/articles/Understanding%20Manhood%20in%20America.pdf>> [con acceso el 12-03-2022].

tiene mala cara se convierte en una fiera. Su bigote es objeto de más atenciones que yo, y, cuando el peluquero le recorta dos pelos más de los debidos, hay tragedia en casa durante más de una semana. (...) No sabe besar, no saber abrazar»⁸².

Este suceso marcaría su declive en la década de los años 30, tanto a nivel personal como profesional —fue uno de los actores que no consiguió encajar en el cine sonoro, a pesar de haber rodado *La reina Cristina* en 1933—, que le haría caer en la depresión y el alcoholismo, muriendo de un ataque al corazón en 1936.

El tercero de nuestros galanes, también entendido como la competencia de Rodolfo Valentino —especialmente en el papel del *latin lover*—, se trata del mexicano Ramón Novarro, proveniente de una familia acomodada. Llegó a Los Ángeles tras huir de la Revolución Mexicana, comenzando su carrera de actor en 1916. Sin embargo, no sería hasta 1923 cuando interpretase su papel de André-Louis Moreau en *Scaramouche* que comenzaría a tener presencia en Hollywood, pasando a formar parte del *star-system* con un contrato cuya condición le impedía tener pareja por un tiempo de cuatro años:

«El joven y simpático actor de raza hispana acaba de firmar con el director de Metro Pictures, Rex Ingram, un contrato originalísimo cuya base principal es que debe permanecer soltero durante todo el término del mismo (...) Este contrato ha sido muy celebrado por sus admiradoras, que ven en dicha obligación la seguridad de que Novarro no podrá ser monopolizado por ninguna mujer»⁸³.

Sin embargo, la película que logró distinguirlo del resto por sus vestimentas y su papel como héroe fue *Ben-Hur* (1925), convirtiéndole en una competencia para Valentino y la que fue considerada como «una de las grandes producciones filmadas hasta la fecha»⁸⁴ y «una obra maestra de la cinematografía actual»⁸⁵. De hecho, sería a partir de la mencionada película el momento en el que en la prensa se recogen títulos como «Ramón Novarro o el capricho de las damas»⁸⁶, dentro del cual se expresan cosas como «Ramón Novarro ha tomado, se puede decir, la sucesión de Rodolfo Valentino en el corazón de las espectadoras»⁸⁷ y una descripción que reafirma su condición de galán en la sociedad del momento:

«De veinticuatro años de edad, con un rostro de regularidad perfecta, cuyo cutis moreno hace resaltar unos ojos de reflejo aterciopelado, ni demasiado alto ni demasiado bajo, delgado, pero ancho de pecho, Novarro es el más seductor de todos los galanes

[82] *Estampa*, 01-08-1931.

[83] “La vida de las stars”, *La Acción*, 10-01-1924.

[84] “Ben-Hur”, *La Reclam Cine*, 24-03-1926.

[85] *El Sol*, 06-08-1926.

[86] “Ramón Novarro o el capricho de las damas”, *El Heraldo de Madrid*, 28-01-1925.

[87] *IBID.*

jóvenes y (detalle que no deja, ni mucho menos, insensibles a sus admiradoras) es soltero»⁸⁸.

Cabe señalar, de igual modo, que Ramón Novarro no corrió la misma suerte que el actor anterior, llegando a superar la nueva barrera que supuso para muchos artistas la introducción del cine sonoro, especializándose en musicales en la década de los años 30. Finalmente, hablaremos de John Barrymore, nacido en 1882 en la ciudad de Filadelfia y quién, antes de tener interés por el mundo cinematográfico, probó suerte en la pintura e ilustración, si bien terminaría en Hollywood en 1914 al darse cuenta de que los dos primeros campos artísticos no cubrían todas sus necesidades económicas. Pronto, debido a su buena postura y rostro, fue apodado como El Gran Perfil, llegando a convertirse años después en uno de los actores más destacados de los años 20; de hecho, la prensa de principios de la década afirmaba que «John Barrymore, un actor americano simpático y jovial, pronto se ganará las simpatías de todas las encantadoras aficionadas al cinematógrafo»⁸⁹, y también recogía opiniones como: «¿Quién le gusta más de los artistas de cine? John Barrymore»⁹⁰.

De entre su filmografía como uno de los galanes de ésta década tenemos, en primer lugar, a *El árbitro de la elegancia* (1924) donde representa al dandi del siglo XIX George Bryan Brummel, figura admirada en la corte inglesa y amigo del futuro Jorge IV que se sirve de su encanto, físico e ingenio para encandilar a la sociedad de su época, así como a numerosas mujeres. Este personaje le haría ganarse títulos como «El hermoso Brummel»⁹¹, seguido de:

«John Barrymore, el excelente actor americano, ha hecho un estudio concienzudo de su difícil papel, y consigue dar al personaje un relieve extraordinario, hasta en los más difíciles trances. Es sobrio, es elegante y posee verdadera inteligencia escénica»⁹².

En segundo lugar estaría *Don Juan* (1926), dentro de la cual le vemos interpretando a Don José de Marana y a su hijo, Don Juan. El primero, antes de fallecer, le inculca a su hijo que tome todo de las mujeres pero que no les de nada, una política que más tarde le otorgaría a Don Juan un gran historial amoroso, siendo un amante popular. Cabe señalar que esta película es la que más besos reúne en todo el cine, habiéndose contabilizado 127, y fue todo un éxito en la crítica:

[88] *IBID.*

[89] “Las nuevas estrellas”, *La Correspondencia de España*, 16-03-1921.

[90] “Opiniones”, *La Unión Ilustrada*, 23-12-1923.

[91] “El árbitro de la elegancia”, *El Heraldo de Madrid*, 07-03-1925.

[92] *IBID.*

«Se ha estrenado en Nueva York la ostentosa película «Don Juan», adaptación del poema de Lord Byron. El protagonista lo encarna John Barrymore (...) De creer a la Prensa neoyorquina, el nuevo procedimiento supera a los anteriores y maravilla a los públicos»⁹³.

También serviría para consolidar la posición de Barrymore en la sociedad del momento: «Se dice que Rodolfo Valentino es el prototipo de belleza masculina, pero también se dice de otros grandes actores del cine mudo como John Barrymore o Ramón Novarro»⁹⁴. Por último, hemos seleccionado *When a Man Loves* (1927) en su papel como Fabien des Grieux, hombre que ha renunciado al mundo por la Iglesia, pero quién tras conocer a Manon Lescaut y enamorarse de ella, decide salvarla de un trato en el cual Manon era la mercancía, y se la lleva a París donde pasan una semana juntos. Después de que Manon rechace a su pretendiente, ella y Fabien deciden fugarse a América. La película, al igual que en los dos casos anteriores, tuvo una gran recepción del público y la prensa, en la cual puede leerse: «Sería una profanación sin precedente el negar a un ídolo de la talla de Barrymore las consideraciones que los críticos suelen guardar a los astros consagrados, aún en los casos en que la fama es mucho mayor que el mérito»⁹⁵ y la alusión, páginas después, a Barrymore como «el árbitro de las elegancias películeras»⁹⁶.

Sobrevivió al cine sonoro y mantuvo su popularidad a lo largo de los años 30, sin embargo, su alcoholismo le provocaría una cirrosis hepática que le llevaría a fallecer en mayo de 1942.

Una vez hecho el recorrido por los ídolos de la época y los estereotipos que el cine se encargó de proyectar, en el siguiente punto veremos el calado de todo ello sobre el tejido social de la época.

3. EL CINE DICTA SENTENCIA

Durante largo tiempo el cine se ha encargado de difundir mensajes e ideales destinados a la sociedad con la intención de perpetuar la realidad y estereotipos reflejados en la gran pantalla, teniendo todo ello profundas implicaciones en el entorno de los espectadores. A continuación, y siguiendo un esquema ya propuesto en estas páginas—primero ámbito femenino y, seguidamente, masculino—, se procederá a analizar las manifestaciones de lo proyectado en el cine en el plano de los discursos y comportamientos sociales, así como

[93] “Estrenos cinematográficos”, *La Libertad*, 25-08-1926.

[94] “John Barrymore”, *Popular Film*, 02-06-1926.

[95] *El Sol*, 11-09-1927.

[96] *IBID.*

en el de la moda. En todo caso, antes de abordar esta tarea, primero debemos contextualizar el gran antecedente que desencadenó la popularidad de los modelos femeninos y masculinos de estos años 20: el nuevo orden sexual imperante finalizada la Primera Guerra Mundial.

Adaptarse a las nuevas circunstancias, al mismo tiempo que se evitaba desencadenar un desconcierto entre géneros, fue el objetivo principal en la sociedad española de los años 20, del cual fueron partícipes escritores e intelectuales, cuya intención fue formar nuevos cimientos sobre los que justificar la relación entre sexos, así como descripciones sobre las características de los nuevos modelos, los cuales cabe decir que mantendrán algún elemento de continuidad con respecto a periodos anteriores⁹⁷.

De esta forma, se llevó a cabo una equiparación entre ambos géneros en aras de evitar confrontaciones en una sociedad recién salida de una guerra, discurso dentro del cual podía leerse mensajes como el que sigue: «No hay que asustarse de ver cómo se acercan a nosotros, porque antes debemos observar cómo se acercan. Con deseo de colaboración. Y si es así, ¿por qué no hemos de darles la bienvenida?»⁹⁸. En este sentido, cabe señalar que ya en 1916 algunas publicaciones como *Revista de especialidades médicas* reconocían la capacidad de las mujeres, en algunos casos incluso por encima de algunos hombres:

«Hay muchos hombres que no sirven nada más que para quedarse en su casa, porque cuando salen de ella lo hacen peor, y que hay mujeres que se quedan en su casa al revés de lo que debían hacer, porque si el gobierno de los estados estuviera en las mismas manos que el gobierno de las casas, estaría mejor organizado»⁹⁹.

Por otro lado, aunque en España la legislación seguiría sin adoptar cambios en lo referente a las mujeres separadas, sí hubo casos de féminas que a pesar de divorciarse no vieron su reputación social dilapidada debido a su nuevo puesto laboral. Este fue uno de los paulatinos cambios que se perciben en el nuevo horizonte de la sociedad de entreguerras, pues a partir de este momento los trabajos que hasta entonces habían sido monopolios

[97] Nerea ARESTI, “La medicina social y el nacimiento de la mujer moderna: nuevas preocupaciones y nuevos temores masculinos”, *Médicos, Don Juanes y Mujeres Modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2001, pp. 69-74.

[98] *Mundo Femenino*, 02-1923.

[99] “Conferencia pronunciada en la Escuela del Hogar y Profesional de la mujer, la mañana del día 15 de octubre de 1916, por el Dr. Rafael Forn”, *Revista de especialidades médicas*, 1916.

masculinos se abren para el sector femenino, pudiendo ser ahora la mujer «la aliada del hombre, su colaboradora»¹⁰⁰ y, por tanto, beneficiaria de un nuevo valor social¹⁰¹.

De esta forma, se comprueba fehacientemente cómo el conflicto bélico propició un importante cambio para los roles de género, significando no sólo una revalorización del papel de la mujer en el tejido social, sino también una nueva situación para el orden patriarcal operante hasta aquel entonces. Es el momento en el que una parte significativa de las mujeres comienzan a entenderse a sí mismas de otra forma, y dentro de esta nueva concepción destaca la eclosión de la figura de la *New Woman*, modelo que encuentra antecedentes en aquellas mujeres que antes de los años 20 ya habían reivindicado unos derechos equiparables a los de los varones y en el XIX llevaban a cabo acciones tan escandalosas como montar en bicicleta o vestir la falda-pantalón. Fueron ellas las que con sus acciones durante el XIX y el XX lograron que en los felices años 20 surgiera la figura de la *flapper*, que encarnó un claro indicio de los cambios a los que la nueva sociedad de entreguerras estaba asistiendo¹⁰².

Aunque España no tuviese exactamente la misma situación que los países beligerantes dado el papel neutral desempeñado, o un movimiento feminista igual de potente que el anglosajón, durante estos años 20 también se verificaron nuevas reflexiones sobre la jerarquía de género que supuso la presencia de la nueva mujer en la sociedad, fenómeno que durante esta década apuntó a ser transcultural y común a los países Occidentales. Esta nueva circunstancia significó tanto una nueva producción discursiva como cambios en la imagen femenina, alimentados en buena medida por los nuevos hábitos de consumo o la moda, que a su vez se tradujeron en nuevas formas de representación promovidas por medios como el cine o la publicidad¹⁰³. De esta forma, los medios se dedicaron a proyectar la individualidad y modernidad femenina en forma de productos, sobreponiéndose a los ideales tradicionales que habían operado hasta el momento y los cuales habían caracterizado al público femenino de frágil y sumiso, rasgos que a partir de este momento irían siendo reemplazados por la imagen de la mujer con carácter, sociable y vigorosa.

[100] *Sexualidad*, 08-02-1925.

[101] Nerea ARESTI, “La medicina social y el nacimiento de la mujer moderna: nuevas preocupaciones y nuevos temores masculinos”, Médicos, Don Juanes y Mujeres Modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2001, pp. 90-97.

[102] RODRÍGUEZ MARTÍN, Nuria, 2008. *Ayeres en discusión: temas clave de Historia Contemporánea hoy*. Murcia: Universidad de Murcia. [libro en línea] Disponible desde Internet en: < <https://ahistcon.org/sites/default/files/documentos/congresos/Murcia.pdf> > [con acceso el 14-03-2022].

[103] LLONA, Miren, “Recordar el porvenir: las mujeres modernas y el desorden de género en los años veinte y treinta”. *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, 1 (2020), [revista en línea] Disponible desde Internet en: < <https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/11688/13293> > [con acceso el 14-03-2022].

En este sentido, el nuevo modelo de mujer buscaba hacerse visible a través de las nuevas vestimentas, el maquillaje o la seducción —esta última, a raíz del cine, comenzó a entenderse como un recurso femenino—. No obstante, debe tenerse en cuenta que el nuevo bagaje que ayudó a las mujeres a proyectarse de una forma nueva en la sociedad fue un arma de doble filo, ya que, aunque significó el disfrute de nuevas libertades, también supuso la conversión de la mujer en un mero objeto visual, especialmente en el campo publicitario, terreno donde se llevó a cabo una mayor mercantilización de las propuestas femeninas¹⁰⁴.

De esta forma, la Nueva Mujer, caracterizada por su energía, independencia, iniciativa, autosuficiencia e interacción directa con el mundo extra doméstico, va a ser el centro de los discursos sociales en torno al cuerpo y la sexualidad femenina. De hecho, incluso periódicos como *La Libertad* crearían secciones denominadas “Belleza y sexualidad”, dentro de las cuales se asistió al establecimiento de una relación intrínseca entre ambos elementos, pues:

«No pocas personas estiman inseparables los conceptos de sexualidad y belleza. Las modas más servidoras de la sensualidad que de la estética, ayudan a que resulte cada día menos frecuente la pleitesía desinteresada a los encantos del sexo de Eva»¹⁰⁵.

Las jóvenes de esta época, efectivamente, estuvieron expuestas a películas, revistas y anuncios publicitarios que tomaron el sexo como un tema recurrente, entendido ahora como un símbolo de vitalidad y personalidad femenina. Un buen ejemplo se trató de la película *It* (1927) protagonizada por Clara Bow, en la cual vemos a su personaje y su interés amoroso tocarse con frecuencia en su primera cita en el parque de atracciones, e incluso son numerosas las veces en las que a la actriz se le levanta la falda. Otro caso que representa la unión entre salud y estética lo tenemos, por citar un caso, en el número 15 de la revista *Elegancias*, en el que se da el consejo al público femenino de utilizar agua natural para unos pechos fuertes:

«Se consiguen utilizando las propiedades del agua natural por medio del aparato hidroterápicos THAIS. Rápidamente se nota la consistencia progresiva de las glándulas hasta adquirir una dureza absoluta. El vigor de los pechos en la mujer es la base de la perfecta salud»¹⁰⁶.

En este sentido, reconocido el impulso sexual femenino, la feminidad necesitó un nuevo replanteamiento que se desmarcase del carácter decimonónico, el cual vinculaba este

[104] *IBID.*

[105] “Belleza y sexualidad”, *La Libertad*, 01-07-1925.

[106] “Para las lectoras”, *Elegancias*, 03-1924.

aspecto a la maternidad, empresa en la que se enmarcaron tanto los teóricos como los intelectuales y los medios de masas. Este fenómeno fue adquiriendo mayor importancia según se fue haciendo más evidente la presencia de mujeres solteras en el plano artístico, deportivo y del espectáculo. Aunque imposible de conocer, resulta interesante reflexionar sobre si esta cuestión supuso algún incremento de prácticas no heterosexuales, dado que esta época supuso un mayor margen en cuanto a la sexualidad y actrices como Louise Brooks, Greta Garbo o Marlene Dietrich mostraron una actitud ambivalente en este campo, encontrándose en la autobiografía de la primera que algunas mujeres hallaron una mayor correspondencia sexual y emocional entre ellas¹⁰⁷.

De hecho, la cuestión del *sex appeal* se convirtió en poco tiempo en todo un negocio, apoyado tanto en el cine que se encargaba de proyectar el ideal femenino de mujer seductora y coqueta, y la publicidad que constantemente lanzaba sobre su público los productos necesarios para alcanzar ese modelo de mujer, obteniendo un gran papel el sector cosmético, alimenticio y de vestimentas, que configuraron la moda en la cual las actrices actuaron como referentes y árbitros.

En este sentido, se puede entender la moda como el bagaje de costumbres que adopta una sociedad en un momento determinado, siguiendo unos cánones que varían cada cierto tiempo, plasmados en los últimos productos expuestos en el mercado, los encargados de producir deseo de consumir entre los individuos¹⁰⁸. Teniendo en cuenta la retroalimentación entre las circunstancias sociales y el cine, encargado este último de reflejar las transformaciones de su sociedad sirviéndose de sus propias herramientas, no debe resultarnos extraño que los ídolos del celuloide obtuvieran un papel como referentes sociales, así como estéticos, siendo las cánones de la moda que caracterizó los felices años veinte.

«La mujer moderna, por instinto de rebeldía, ha suprimido la mata ondulante y el marco de rizos que tanto atractivo daban a su rostro (...) Cabello largo y sumisión al marido futuro, ya no son más que un recuerdo histórico»¹⁰⁹. Esta a la que se está haciendo referencia se trató de una de las primera manifestaciones de aquella moda, cuyo rasgo identificador y cambio profundo del patrón estético estribó en el estilo a lo *garçonne* que, además, significó la adopción de nuevas rutinas de higiene dado que «con el pelo corto

[107] Nancy F. COTT, “Mujer moderna, estilo norteamericano: los años veinte” en George Duby y Michelle Perrot (coor.), *Historia de las mujeres en Occidente*. España, Taurus, 1991, pp. 110-113.

[108] Sonia CAPILLA, “El siglo XX: entre el traje y la moda”, *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución*, 2003, p. 1.

[109] “Moda”, *Cosmópolis*, 03-1928.

es muy fácil lavarlo a diario (...) Luego de bien fraccionado debe dejarse un rato libre, antes de peinarse»¹¹⁰. Como se ha visto en el punto anterior, las actrices Clara Bow y Louise Brooks fueron las abanderadas de esta nueva tendencia que en poco tiempo comenzó a ser imitada por sus admiradoras, iniciando la apelada como “la moda de los cabellos cortos”, cuyo éxito fue atribuido por la popularidad que contó en Hollywood: «Hace poco tiempo la mayoría de las estrellas de Los Ángeles y Hollywood acudieron a casa del peluquero para sacrificar en aras de la moda sus más o menos abundantes matas de pelo»¹¹¹.

El sector publicitario también aprovechó la popularidad de este nuevo estilo de pelo, lanzando al mercado productos que ayudarían a las féminas a estar a la última, siendo común ver en los anuncios a mujeres con el pelo corto que se encontraba alejado del ideal decimonónico, en el que una larga melena era el identificador de feminidad por antonomasia. Un exponente de esta nueva situación se puede observar en el anuncio de la firma *Guidor* del año 1926, en el cual se expone la figura de una *flapper* acompañada de la siguiente descripción:

«La moda que impone a la mujer hacer alarde de sus esbeltas y graciosas líneas, exige que la nuca esté siempre completamente limpia, sin que asome en ella un solo vello o pelo superfluo. Para hacerlos desaparecer completamente, tanto en la nuca como en brazos y piernas, el mejor producto higiénico y recomendado por eminencias médicas es el depilatorio *Guidor*»¹¹².

El corte que se experimentaron en las melenas también se aplicó en las vestimentas femeninas, siendo la época en la que se muestran las piernas por primera vez, cambio que se extendió tanto a las mujeres pertenecientes a las clases acomodadas, como a las provenientes de sectores más sumarios de la sociedad. Dentro de este sector, la mayor contribuidora a la nueva moda sería Coco Chanel, quién diseñó prendas pensando en la comodidad de sus portadoras y otorgando una mayor libertad de movimiento que se adecuó a las nuevas actividades de las que la población femenina fue disfrutando. En este sentido, tanto el corsé como las enaguas fueron desterrados para siempre, sustituyéndose por medias color carne (de seda o algodón), ligeros, vestidos vaporosos y ligeros,

[110] Doctora FANNY, “El cuidado del cabello”, *Almanaque de la madre de familia para 1926*. Barcelona, El Hogar y la Moda, 1926, p. 39.

[111] “El cabello corto”, *La Unión Ilustrada*, 14-04-1924.

[112] Anuncio *Guidor*, 1926.

zapatos cómodos, *culottes*, ropa interior más práctica y, especialmente, los sombreros¹¹³.

Remarcamos éstos últimos dada la extensa tipología que de ellos se recoge:

«los sombreros no se parecen todos y hay una variedad encantadora, ya que, ciertamente, como todas las damas no tienen el mismo rostro tampoco precisan ponerse la misma forma de sombrero. Se ven pequeñas cloches con alas caídas, tocas que ciñen muchísimo; boinas y formas de bandós, que se entrecruzan; las calotas, muy metidas a la cabeza, sientan perfectamente»¹¹⁴.

Y renovada importancia a su vez fue cobrando también el color en las vestimentas, caracterizadas hasta entonces por el uso del blanco, negro y de forma excepcional el rosa. Estos tonos fueron desplazados a un segundo plano, siendo los más populares el azul, amarillo o salmón. Además, para esta época el color negro era relegado a aquellas féminas denominadas como *cocottes* y los tonos llamativos para el resto de las mujeres¹¹⁵. En ello, como cabe suponer, también desempeñaría un notable papel el desarrollo de la industria química y el abaratamiento que representarían los colorantes artificiales.

Asimismo, en cuanto a la comodidad que fueron adquiriendo las prendas femeninas, cabe señalar la importancia que alcanzaría la práctica del deporte, siendo uno de sus grandes protagonistas el *maillot*, prenda que se convirtió en un esencial de la mujer moderna cuando se iba a la playa: «viven su vida de playa y de mar en la cómoda libertad que les permite el “maillot” y no hay duda en reconocer que han ganado mucho, comparadas con sus mayores»¹¹⁶. La práctica del deporte introdujo en el público femenino no sólo la intención de practicarlo por placer, sino también para cumplir con el canon social de lucir una silueta estilizada que Hollywood se encargó de popularizar entre la población, creando junto con el mundo publicitario la necesidad de estar delgada entre las féminas —en algunos casos, llegando a punto extremos—.

En este sentido, debemos aludir a la repercusión que tuvo Greta Garbo, actriz tremendamente popular que pronto se convirtió en el espejo sobre el que se miraban las generaciones más jóvenes, provocando el fenómeno del “gretagarbismo”, una remarcada fascinación por esta actriz, transformándola en uno de los principales centros de la cultura cinematográfica de esta época y referente estético por antonomasia:

«El “gretagarbismo” es en la actualidad más que una moda, más que una manía: es una locura epidémica (...) Y así vemos en torno nuestro sucederse las transformaciones

[113] Lola GAVARRÓN, “La alocada garçonne de los años 20”, *Piel de ángel: historia de la ropa interior femenina*. Barcelona, Tusquets editores, 1982, pp. 213-218.

[114] “Moda”, *El Heraldo de Madrid*, 25-10-1928.

[115] Lola GAVARRÓN, “La alocada garçonne de los años 20”, *Piel de ángel: historia de la ropa interior femenina*. Barcelona, Tusquets editores, 1982, pp. 213-218.

[116] *La Esfera*, 31-07-1926.

más asombrosas. Enflaquecen, hasta semejar angulosas calaveras, los rostros más perfectos»¹¹⁷.

«Greta Garbo, al encarnar el tipo de mujer de mayor éxito mundial, se convierte para ella en viviente canon de belleza. ¡Cueste lo que cueste hay que adquirir sus pómulos salientes, su boca grande y triste, sus blondas guedejas, su mirada impenetrable y sus ademanes cansados»¹¹⁸.

En la misma dirección se debe mencionar a Marlene Dietrich. Aunque sus películas más populares y su protagonismo en los referentes sociales se perciben con mayor intensidad en la década de los años 30, también para este momento se correspondió con el ideal de cuerpo delgado y estilizado que caracterizó el modelo de mujer moderna, elegante y a la última. De hecho, en un apartado de *Estampa* dedicado a la comparación con Greta Garbo, se dice que el poco peso de la actriz alemana fue una cuestión que jugó a su favor cuando los magnates de la industria cinematográfica la juzgaron «¿Peso? Cuarenta y cinco kilos en traje de baño, y una cintura así, como de una pulsera»¹¹⁹.

De hecho, la complexión corporal llegó a considerarse una cuestión tan importante para una mujer, que no son pocos los anuncios que se encargaron de remarcar que lo que se esperaba de una fémica es que mantuviera su figura cuidada y, en caso de no ser así, que fuese capaz de ponerle remedio de forma inmediata. En *La Correspondencia de España*, por ejemplo, se encuentra a un doctor dando consejos para conseguir la esbeltez:

«nos fijábamnos más especialmente en las reglas higiénicas a seguir para poder llegar al tipo de la mujer elegante, y dimos algunos consejos para evitar la obesidad o para conseguir adelgazar las ya obsesas por su desgracia (...) Hay un nuevo procedimiento yanqui que da unos resultados sorprendentes. Consiste en tener colocado durante las horas del sueño o de estar en casa un cinto de crin que abarque desde los omóplatos hasta los riñones (...) Así consiguen no pocas artistas una espalda de bonita línea (...)»¹²⁰.

Otras mujeres llegaban a medidas más extremas, como la que la revista *Perfiles* deja leer cuando habla de que el heroísmo de una chica llegó «hasta extirpar un riñón para ser un centímetro más esbelta»¹²¹. En otras, incluso, vemos que se llegaron a crear remedios para conseguir adelgazar:

«Por fin existe un remedio seguro y sin peligro para adelgazar. La doble papada, los carillos, las caderas, el pecho, el vientre, son prontamente reducidos (...) Este producto verdaderamente maravilloso se llamada Pilules Apollo. Hay que adelgazar cerca de un kilo por semana sin la menor molestia»¹²².

[117] «El gretagarbismo», *El Sol*, 9-04-1928.

[118] «La Garbo», *El Sol*, 9-04-1929.

[119] «Marlene Dietrich», *Estampa*, 28-02-1929.

[120] «Higiene y salud», *La Correspondencia de España*, 9-03-1920.

[121] «Moda», *Perfiles*, 1920.

[122] *Elegancias*, 03-1924.

Se trata de un anuncio interesante, además, porque aparecen tanto una figura femenina como otra masculina acompañándolo, y es que los hombres también vieron su complejión física sometida a la presión social que buscaba de igual forma un ideal masculino, aunque de esto hablaremos más adelante.

Por otro lado, a este modelo físico le siguió el que cine proyectaba la juventud como algo asociado a la belleza y salud, fomentando una obsesión femenina por lo cosmético, orientada al cuidado de la piel y al control sobre la aparición del vello corporal —siendo uno de aquellos daños colaterales que mencionábamos cuando hablábamos de cómo la introducción de libertades como ropas más cortas enlazaban con nuevas reglas—. Aquí, por ejemplo, tenemos el caso de la actriz Louise Brooks hablando sobre los beneficios de la leche para la tez de las mujeres, que nos recuerda su papel como reguladora de tendencias:

«Si usted no cree que una dieta de leche pondrá su piel más sedosa, sonrosada y en general más hermosa (...) Desde luego, hablar de dieta no se debe entender “vivir a base de leche” durante una temporada, aunque éste sería el mejor medio de alcanzar en corto tiempo la finalidad deseada (...) Las personas demasiado gruesas deberán reducir peso antes de entrar de lleno en la dieta de leche. A las personas delgadas las ayudará a ganar peso al mismo tiempo que renuevan la piel (...) La dieta de leche resultará siempre beneficiosa a la salud y a la belleza física»¹²³.

Y también esta tendencia se vio respaldada por el campo publicitario, entre el cual era común encontrarse anuncios que animaban a consumir sus productos recurriendo a las estrellas de Hollywood. Es el caso de la revista *El Mundo en Auto*, en la que se recoge el siguiente reclamo:

«¿Por qué usted no? Si ellas, las más renombradas estrellas del arte mudo, hacen del esmalte norteamericano de Millat su preparado de belleza preferido, ¿por qué no puede usted hacer otro tanto, y beneficiarse igualmente de sus cualidades únicas embellecedoras?»¹²⁴.

Pero también hubo situaciones en las cuales las actrices prestaron su imagen a determinadas marcas concretas, siendo el caso de Clara Bow y la marca de depilación corporal de *Taky*, en el cual se anuncia:

«Clara Bow encarna el tipo muy moderno de la muchacha independiente, apasionada del deporte, del baile, del flirt (...) La deliciosa estrella de cine usa Taky, el único método que hace desaparecer definitivamente hasta la raíz el pelo y el vello que tanto afean»¹²⁵.

[123] “Las estrellas”, *Popular Film*, 15-03-1928.

[124] “Belleza”, *El Mundo en Auto*, 05-1926.

[125] Anuncio *Taky*, 1929.

Por otra parte, dado el carácter relacional de los estereotipos —las identidades acostumbran a adquirir una mayor importancia cuando se contraponen contra otra distinta—, si nos adentramos en el campo masculino de la distinción de estos tiempos, vemos que los varones de igual modo estuvieron sometidos a estándares estéticos y sociales francamente inalcanzables. También el final de la Primera Guerra Mundial supuso la conformación de un nuevo modelo de masculinidad que será apelado bajo el término de *gentleman*, galán, o, específicamente en el panorama español, Don Juan; pero también señorito de bien, entretenido, hombre afirmativo, gomoso, calavera y violetero modernista desde una óptica peyorativa.

Los cambios que operaron en el rol femenino conllevaron de forma inevitable transformaciones dentro del papel otorgado a los varones, cuya posición tradicional comenzó a ser cuestionada a partir de este momento: «Parece que las mujeres se hubieran propuesto batir a los hombres en su propio terreno. Realizar las mismas obras que los hombres, mejor que los hombres»¹²⁶, se podía leer en algún rotativo. Como consecuencia, el ideal que comenzó a fraguarse se sustentó sobre el ensalzamiento de la anatomía de los varones, entendida como opuesta tanto al sector femenino como al estrato homosexual de la sociedad, apoyada sobre atributos que ensalzaban la fuerza masculina y la compañía de presencia femenina coligada a este modelo, alcanzando una presencia muy remarcable en la posterior época de los fascismos. Se trataba de un Nuevo Hombre, cuya naturaleza residía en una presencia arrolladora y gran energía sexual¹²⁷.

En este sentido, uno de los rasgos del galán de los años 20 es aquel que cuenta con un gran capital erótico, resultado de ser deseado por numerosas mujeres y por las relaciones que con ellas mantiene, atribuyendo un rango de mayor prestigio al varón que acumula numerosas relaciones frente a aquellos que no cumplen con este comportamiento. De hecho, en una descripción de un *gentleman* en una revista de la época, se incluía el requisito de «y en sus terrazas, mujeres con flotantes muselinas»¹²⁸. La sexualidad, por lo tanto, también es uno de los rasgos principales de este modelo que se intenta insertar en el imaginario masculino, buscando resaltar la naturaleza del mismo incluso cuando

[126] *El Imparcial*, 17-01-1923.

[127] URÍA, Jorge, “Imágenes de la masculinidad. El fútbol español en los años veinte”. *AYER*, 72 (2008), [revista en línea] Disponible desde Internet en: < https://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/72-4-ayer72_EspectaculoSociedadEspanaContemporanea_Baker_Castro.pdf > [con acceso el 19-03-2022].

[128] *Buen Humor*, 1923.

este comience a ser entendido como un factor de peligro social, aunque de esto se hablará en el punto siguiente del trabajo.

De esta forma, dentro de la parcela masculino —especialmente entre las nuevas generaciones—, el ideal preconizado desde el mundo cinematográfico por Rodolfo Valentino o Ramón Novarro conformó un crisol social para estos años, en el cual se consolida una masculinidad independiente que opera con los valores de autoconfianza, éxito y protagonismo, así como aquellos de heroicidad y competitividad entre los propios hombres para afianzar la reputación de uno mismo sobre el resto de varones y la población femenina¹²⁹:

«El seductor clásico es como el violín, petulante, ardiente con jactancia de su fogsidad, malabarista del sonido, complicado, mefistofélico. Las muchachitas le oyen extasiadas y se entregan sin resistencia»¹³⁰.

En este sentido, sectores como el deportivo jugaron un papel clave en el trabajo físico y como prueba de la valía masculina, siendo un campo importante a la hora de adquirir virtudes tanto morales como físicas, convirtiendo los cuerpos esculturales y fuertes en un elemento indiscutible del arquetipo masculino de esta década¹³¹: «los rasgos firmes, el cuerpo alargado, las piernas altas (...) El único que se aproxima al modelo ideal de la Antigüedad»¹³²; siendo también interesante lo siguiente que puede leerse en un ejemplar de *Mundo Gráfico*, donde se entrelaza la fuerza masculina con el papel de nuevo conquistador para el panorama español:

«anteriormente a esos dos o tres lustros a que hemos hecho alusión, hablar de deporte en España era exponerse a una crítica acerca de los que se aferraban a la absurda teoría de que a un hombre, para dar con seguridades de triunfo cara a la vida, le es suficiente la fortaleza espiritual (...) para ser pródigo en frutos, necesita nutrir su tronco y sus ramas con jugos de la tierra, que son lo que la sangre al hombre (...) estamos en el prólogo, en el interesante prólogo de una gran epopeya (...) como un canto de esperanza, de “Los nuevos conquistadores de España”»¹³³.

Pero también en relación al aspecto físico masculino las estrellas cinematográficas tuvieron una gran influencia. A diferencia del canon decimonónico, en el cual los hombres

[129] BONINO, Luis, “Masculinidad hegemónica e identidad masculina”. *Dossiers feministes*, 6 (2002), [revista en línea] Disponible desde Internet en <<https://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/viewFile/102434/153629>> [con acceso el 19-03-2022].

[130] *Flirt*, 09-03-1922.

[131] Robert G. DAVIS, 2005. *Understanding manhood in America*. New York: Anchor Communications. [libro en línea] Disponible desde Internet en: <<http://torontoeastdistrict.com/secure/docs/articles/Understanding%20Manhood%20in%20America.pdf>> [con acceso el 19-03-2022].

[132] *Heraldo Deportivo*, 05-06-1920.

[133] “El nuevo conquistador”, *Mundo Gráfico*, 09-06-1920.

eran representados con barba y una tripa notable, ahora se buscaba que la población masculina fuese más esbelta, estrecha, pues «si hace valer la elegancia de un hombre alto y delgado, si favorece, hasta hacerle esbelto, a un hombre grueso para su estatura, por el contrario, resulta fácilmente ridículo»¹³⁴; y, si no lampiño, que al menos en su rostro la vellosidad fuese más bien escasa. De hecho, en relación con esta última cualidad, en la prensa de la época era muy habitual que apareciesen anuncios en los que se presentaban productos para ayudar con la erradicación del vello corporal o que promocionaban barberías, como el ejemplar de 1920 de *Nuevo Mundo* en el que se puede leer: «Para quitar en absoluto el vello precisa matar la raíz. Con depilatorios renace con más fuerza, estropean el cutis, y hasta envenenan. La única verdad la Electrolisis»¹³⁵.

El caso seleccionado resulta muy útil porque al lado del anuncio citado aparece otro en el que se presenta una solución para la impotencia, aspecto que entrelaza con el rasgo ya indicado de una sexualidad masculina activa: «espermatorrea, pérdidas seminales (antigua, reciente, edad o abusos), se curan muy bien y pronto con los Sellos-París del Dr. París»¹³⁶.

De igual modo, además de cuidar su aspecto a través del ejercicio físico, también contribuía en la rutina masculina la atención a cuestiones como el peinado o el perfume que podía utilizar un varón. De hecho, el cuidado físico pareció adquirir tal importancia que hasta en un ejemplar de *La Esfera* de 1926 se indica un ritual que los hombres deberían cumplir todas las mañanas:

«Al salir de la cama, lo primero que hace es tomar un baño rociado de sales olorosas; después de la ducha, un poco de gimnasia acompañada de un masaje hecho con un líquido preparado con algas marinas y otras substancias enemigas de la obesidad... más tarde un arreglo escrupuloso de pies y manos hasta dejar éstas perfectamente pulidas y a continuación planchado de la cabellera a fuerza de cosméticos de un perfume enervante y cansado»¹³⁷.

Por otro lado, también la elegancia formaría parte esencial del nuevo modelo de galán que caracterizó el ideario masculino de los felices años veinte, destacando en este plano el actor John Barrymore y su afamada interpretación en la película *El árbitro de la moda* de 1924 en la que daba vida a Beau Brummell, uno de los más afamados *elegantes* de la historia. Este es un caso que demuestra que el cine además de actuar como trasmisor de ideales, también funcionaba como difusor de prendas y actitudes que los *gentleman* de

[134] “Moda”, *La Moda Elegante*, 28-07-1921.

[135] “Novedades”, *Nuevo Mundo*, 02-01-1920.

[136] *IBID.*

[137] “Salud”, *La Esfera*, 10-VII-1926.

este momento comenzarían a lucir, un caso fueron las demostraciones de posturas más relajadas al aparecer en el celuloide, por ejemplo, escenas del ámbito doméstico¹³⁸.

Enlazado a este elemento, además de la postura seductora y encantadora, en las campañas de conquista masculinas las vestimentas ocuparon un papel importante, haciendo que entre los varones se comenzara a cultivar un interés por la moda y sus últimas tendencias. Este fenómeno favoreció una revolución de las prendas dedicadas a ese hombre moderno, dentro de la cual se encuentra un ensanchamiento de pantalones, siendo el tipo *Oxford* el más popular, la chaquetas *Grim*, la suplantación de gemelos por botones de nácar en las camisas, y el uso de complementos renovados en sus formas como sombreros, corbatas, o pañuelos¹³⁹.

En este sentido, en la prensa y revistas de la época no resulta extraño localizar secciones donde las estrellas hablan de la moda del momento, como en este caso del diario *La Libertad*, donde un actor sostiene que:

«La moda que prefiero es la que prefiere el público: uniforme, frac, traje de calle, traje de baño, bastón, sable, o sombrero»¹⁴⁰. O en otras donde se dan consejos sobre cómo deben vestir los hombres: «Los pantalones, plegados en el talle, son más bien estrechos de abajo y sólo se remangan doblándolos por abajo en los trajes de poco vestir»¹⁴¹; o «De noche, en el teatro o en “soirée”, con el frac, bota de charol con botones y caña de raso mate. El “smoking” se contenta con el zapato cerrado “Richelieu”, de charol negro, liso, sin perforaciones ni fantasías»¹⁴².

Lo expuesto alberga la noción de que los modelos proyectados desde el plano cinematográfico serían ideales que difícilmente pudieron llevarse a la práctica en la vida real, desempeñando un rol más acorde a coartadas ideológicas que, a la postre, supusieron una enorme y dolorosa frustración para los individuos, los cuales se creían fracasados en caso de no lograr alcanzar los nuevos cánones. Sin embargo, la supervivencia de estos modelos imposibles se explica ante el hecho de que su propia naturaleza inalcanzable no juega en su contra, sino que sirve como acicate para los intentos de imitación, que obligan

[138] GARCÍA ÁLVAREZ, Luis Benito, “Moda masculina y distinción social. El ejemplo de Asturias desde la Restauración hasta la Segunda República”. *Vinculos de historia*, 6 (2017), [revista en línea] Disponible desde Internet en: < <http://vinculosdehistoria.com/index.php/vinculos/article/view/vdh.v0i6.273/pdf>> [con acceso el 19-03-2022].

[139] LUENGO LÓPEZ, Jordi, “Ídolos populares de latina masculinidad. Valentino, Gardel y otros “violeteros modernistas”. *Culturas Populares*, 7 (2008), [revista en línea] Disponible desde Internet en: < https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/19793/idosolos_luengo_Culturas_2008_N7.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [con acceso el 19-03-2022].

[140] “Las estrellas hablan”, *La Libertad*, 07-02-1929.

[141] “Sección masculina”, *La Moda Elegante*, 27-07-1921.

[142] *La Correspondencia de España*, 17-02-1921.

al individuo a llevar a cabo una actualización social casi constante en un intento de demostrarse a sí mismo que es capaz de conseguir el ideal proyectado.

4. LAS CRÍTICAS CONTRA LOS NUEVOS MODELOS

Al mismo tiempo que una parte de la sociedad asimilaba e imitaba estos renovados referentes de feminidad y masculinidad, hubo también diversos sectores que mostraron renuencia y oposición a aceptar la nueva relación de géneros, una postura que cobraría auge al final de la Primera Guerra Mundial. No debe perderse de vista que, al mismo tiempo que los emergentes cánones suponían nuevas oportunidades en el tejido social de posguerra, también contribuyeron a la aparición de nuevas ansiedades y temores en el plano masculino; especialmente, entre aquellos que veían un destino social desastroso con esta nueva situación. El grado de catastrofismo que se recoge en un ejemplar de *Tierra Chana* es elocuente en este sentido:

«estoy alarmadísimo, pues de los calcetines a los pantalones, genuina prenda masculina, no hay más que un tobillo, y el día que lleguen a usurparnos los pantalones estamos irremediabilmente perdidos. (...) éste es el grito de guerra, el temible ¡Alea iacta est! Hay que evitarlo a todo trance»¹⁴³.

Realmente el temor por el papel que podía desempeñar ahora la mujer en su entorno ya provenía desde los propios años de conflicto mundial, cuando la mujer comenzó a sustituir a los hombres en los oficios que habían sido desempeñados por estos hasta aquel momento. La prensa española que había estado siguiendo esta situación no tardó en manifestar la desazón que esta tesitura provocaba, habiendo casos como el de 1915 en *La Última Moda* donde se recoge una categórica afirmación «¡Es tan inmensa mi aversión por las mujeres masculinas!»¹⁴⁴ en referencia a las mujeres que conducían cochecitos de campo; o la de 1916, en la *Revista católica de las cuestiones sociales* en la cual se dice, sin atisbo de rubor, que la presencia femenina en el campo laboral a causa de la Primera Guerra Mundial supondría consecuencias terribles porque «habrá miles de hombres en busca de trabajo o de un empleo, enfrente de millones de mujeres versadas ya en las profesiones masculinas y que han percibido salarios masculinos»¹⁴⁵.

[143] *Tierra Chana*, 26-01-1927.

[144] “Cosas que pasan”, *La Última Moda*, 04-07-1915.

[145] F. M. MELGAR. *Revista Católica de las cuestiones sociales*, 01-1916.

Este último caso no debe resultar extraño si se tiene en cuenta que la crítica contra los nuevos modelos de género —apelados desde esta perspectiva condenatoria como “mujer masculinizada” y “hombre afeminado”— van a provenir de grupos que buscaron deslegitimar las nuevas relaciones de género con sus argumentos, con el objetivo de perpetuar el orden patriarcal que había operado hasta el momento. Nos estamos refiriendo, concretamente, a dos vertientes de discursos que operaron en aquel momento: la católica y la médica, ambas con notable peso en territorio español.

La primera, encontró gran margen de maniobra durante la dictadura de Primo de Rivera, en plenos felices años veinte, siendo uno de sus objetivos esenciales llevar a cabo una reforma moral, promovida por grupos católicos —que tenían un radio de acción que se extendía tanto a la esfera pública como a la privada—¹⁴⁶. Estos, ya desde comienzos de década, venían advirtiendo que la sociedad española iba camino de un grave desorden social, un argumento que a la postre serviría para legitimar la dictadura establecida en septiembre de 1923, la cual facilitaría que tres años más tarde periódicos como *El Debate* afirmasen que «en toda España reinan el orden y la paz»¹⁴⁷.

El objetivo primordial de esta campaña trató de hacer frente a la confusión que suscitó la irrupción de la sociedad moderna y sus nuevas categorías de clase y género, así como la difamación de la industria del espectáculo que era considerada un peligro por el dictador y sus apoyos «¿No se podría luchar contra el cine procaz, y el teatro indecente y las modas indecorosas y los concursos de belleza?»¹⁴⁸ y en cuya propagación se utilizaría la muerte en 1926 del famoso actor Rodolfo Valentino como algo que ocurrió:

«más que a la enfermedad dictaminada por los médicos que le auxiliaron en los últimos momentos, se debió principalmente al hondo pesar moral (...) “Los polvos de color rosa”, en el que el articulista anónimamente aseguraba que Rodolfo Valentino era un hombre afeminado que había perturbado la sociedad americana»¹⁴⁹.

De esta forma, una de las principales estrategias de control social desarrolladas por Primo de Rivera fue la represión simbólica sobre la sociedad española, en búsqueda de provocar un cambio en la psique de aquellos individuos que impedían una convivencia social adecuada en base a los deseos de la dictadura. Para ello, se prohibieron las representaciones que se excediesen más allá de la una de la madrugada y también el

[146] José Javier DÍAZ FREIRE, “La reforma de la vida cotidiana y el cuerpo femenino durante la dictadura de Primo de Rivera” en Luis CASTELLS ARTECHE, *El rumor de lo cotidiano*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 1999, p. 225.

[147] “La Moralidad Pública”, *El Debate*, 1926.

[148] “Vivimos en desorden”, *La Gaceta del Norte*, 17-08-1930.

[149] “Un ejemplo”, *El Liberal*, 30-10-1926.

piropo, síntoma de sexualidad desbocada, el cual podía terminar con un arresto de 5 días o una penalización con un valor de hasta 500 pesetas a todo aquel que «asediase a una mujer con insistencia molesta de palabra»¹⁵⁰, como explicitaba el artículo 819 del Código Penal primorriverista.

Dentro de estas medidas, el papel de la prensa católica resultó fundamental. Demandantes de una mayor moralidad en la sociedad española, presionaron con la propagación de noticias internacionales en las que se informaba que se prohibía a las mujeres ir sin medias o llevar vestidos cortos y sin mangas, este último fue el caso de la corte inglesa¹⁵¹. Así es que el cuerpo femenino se transformó en uno de los ejes del discurso católico, proyectando sobre la sociedad la noción del mismo como un pecado que debía ser controlado y sobre el que veían las nuevas vestimentas como un espectáculo lascivo y vergonzoso.

En este sentido, 1926 fue un año interesante en este contexto, pues en su transcurso tiene lugar la publicación de un documento episcopal en el que se condena a la sociedad moderna, tildándola de promover prácticas «atrevidas, peligrosas, sensuales que en nuestros días llevan muchos jóvenes de ambos sexos»¹⁵². Esto, además, fue respaldado junto con una encíclica papal en la que observaba en el nuevo tipo de matrimonio un problema que ponía en riesgo el orden moral y social propio de tal unión, frente al cual se proponía el retorno de dos consideraciones básicas: la primera, la noción del matrimonio como un sagrado sacramento; la segunda, la posición de la mujer dentro del mismo¹⁵³, destituyéndola de su «falsa libertad e igualdad con el marido, que no es natural»¹⁵⁴.

Asimismo, la Iglesia, consciente del nuevo y liberado tipo de deseo sexual, cambió su posición de silencio en relación a los asuntos de dicha índole, entendiendo que tal postura significaba una desventaja a la hora de promover medidas contestarias a la modernidad social. Así es que la Iglesia formó parte de la nueva reforma sexual, desempeñando la tarea de trazar la línea entre lo entendido como normal y aquello que era inaceptable. En este sentido, la homosexualidad va a cobrar especial relevancia en su discurso, pues «ni

[150] “Contra el piropo”, *Gaceta de Madrid*, 13-09-1928.

[151] José Javier DÍAZ FREIRE, “La reforma de la vida cotidiana y el cuerpo femenino durante la dictadura de Primo de Rivera” en Luis CASTELLS ARTECHE, *El rumor de lo cotidiano*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1999, p.235.

[152] *Pueblo Vasco*, 21-05-1926.

[153] José Javier DÍAZ FREIRE, “La reforma de la vida cotidiana y el cuerpo femenino durante la dictadura de Primo de Rivera” en Luis CASTELLS ARTECHE, *El rumor de lo cotidiano*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1999, p.237.

[154] “La moralidad pública”, *La Gaceta del Norte*, 06-02-1930.

los fornicarios, ni los adúlteros, ni los afeminados, ni los homosexuales, poseerán el reino de Dios»¹⁵⁵.

Al mismo tiempo que las prácticas homosexuales eran condenadas por una parte significativa del espectro social, se elaboró un reformulado discurso de “normalidad sexual” cuyo núcleo se correspondió con la heterosexualidad y la mesura, intentando poner control especialmente sobre las pulsiones sexuales donjuanescas¹⁵⁶, entendidas desde el ámbito católico como uno de los principales desencadenantes de aquel caos social que asistía a la sociedad de los años veinte, denunciando el adulterio y la prostitución. Para ello se buscó convencer a los varones de que la verdadera hombría residía en la disciplina y el autocontrol, si bien la Iglesia tuvo una actitud ciertamente indulgente con los deslices masculinos, consolidando la doble moral, esto es, las contradicciones de la reforma sexual para la masculinidad¹⁵⁷. De esta forma, para el campo femenino, teólogos como Jaime Torrubiano Ripoll hicieron hincapié en el deber conyugal que las mujeres tenían para con sus maridos «debe veros siempre sexualmente apasionadas, exquisitas y vehementemente apasionadas, siempre dispuestas al placer»¹⁵⁸, ya que desatender ese campo obligaría a los hombres a recurrir a las prácticas sexuales extramatrimoniales.

En este sentido, puede verse cómo el sector católico apelaba a la mujer como el elemento de redención del hombre, incluso el puente entre el mismo y el pecado, cayendo sobre ella la responsabilidad moral; una postura desde la cual se convirtió a las mujeres en las salvadoras sociales y en las guardianas de la fe.

Por otra parte, el campo médico también contó con un remarcado puesto dentro de este contexto, importancia que Primo de Rivera ya anunció cuando, en su discurso de 1924, utilizó la metáfora de «hay que encontrar una cura»¹⁵⁹ para justificar su política. Así, el sustrato médico opuesto a la modernidad hizo uso del término “feminismo” en los discursos, los cuales, más allá de otorgar una mejor condición social a las mujeres, estuvieron orientados a paliar la ansiedad surgida por el cambio en las relaciones de

[155] *Corintios*, 6.9-11.

[156] Se entendía al Don Juan como resultado de la lujuria proyectada en cines, teatros y calles, y, por lo tanto, como un desafío al orden establecido por Dios.

[157] ARESTI, Nerea, “La nueva mujer sexual y el varón domesticado. El movimiento liberal para la reforma de la sexualidad (1920-1936)”. *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, 1 (2009), [revista en línea] Disponible desde Internet en: <<https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/16541/14072>> [con acceso el 29-04-2022].

[158] JAIME TORRUBIANO RIPOLL, *¿Son ellos adúlteros? Para mujeres casadas y casaderas. Y para gente de sotana*. Madrid, Editorial Reus, 1921, p. 20.

[159] *Pueblo Vasco*, 03-05-1924.

género de la época de entreguerras. En este sentido, figuras como Vital Aza hablaban de la condición injusta a la que estaban sometidas las féminas, pero también predicaba que «la mujer, que va conquistando todos los derechos del hombre, lo hace olvidando su feminidad»¹⁶⁰, incluso, dentro de este mismo discurso, animó a las mujeres a abrir el marco social siempre y cuando no olvidasen sus deberes naturales: «si la mujer ha de seguir hoy la ruta, cada vez más amplia y luminosa del feminismo, sígala siempre, sin hacer el sacrificio de sus más hermosas aspiraciones»¹⁶¹.

Sin embargo, a pesar de que hubo casos en los que se decidió hacer utilización de esta política engañosa, lo habitual fueron las opiniones que, entendiendo las aspiraciones feministas como una amenaza, proyectaban la alteración del orden sexual como un peligro, en el cual los límites entre qué identificaba a un hombre y qué a una mujer eran confusos. De hecho, fueron estos años en los que se utilizó el término “hominismo”—acuñado por el afamado galeno Gómez Ocaña— como burla al feminismo, que hablaba de un feminismo que desafiaba la naturaleza propia de las féminas, masculinizándolas¹⁶²; y también la época en la que se popularizó, incluso en los medios, la idea de que «la mujer ha de ser muy mujer, y ha de parecerlo; es decir, ha de serlo a primera vista y en todas las circunstancias»¹⁶³.

En relación a esto, además, al sector médico también le preocupó, tal y como vimos en el campo católico, el fenómeno de la homosexualidad, el cual se achacó precisamente a ese feminismo que permitía a las mujeres asimilar rasgos físicos y cumplir con las tareas entendidas como propias de los varones, tornando confusas las diferencias sexuales entre ambos sexos¹⁶⁴. En este sentido, figuras como la de Navarro Fernández, director de la revista *Sexualidad*, culpaban a la homosexualidad de la crisis que experimentó la institución matrimonial de estos años, pues «aun los mismos paraísos artificiales tan destructivos para la salud de la especie, no llegan a la importancia social que va ofreciendo este problema de los desorientados por inversión sexual»¹⁶⁵; otros, como Quintiliano Saldaña, decían que no podrían llegar a enamorarse de la Nueva Mujer porque

[160] Vital AZA, *Feminismo y sexo*. Madrid, Ediciones Morata, 1928, p. 26.

[161] *IBID.*

[162] Nerea ARESTI, “La medicina social y el nacimiento de la mujer moderna: nuevas preocupaciones y nuevos temores masculinos”, *Médicos, Don Juanes y Mujeres Modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2001, pp. 95.

[163] “La mujer”, *Blanco y Negro*, 26-01-1929.

[164] Nerea ARESTI, “La medicina social y el nacimiento de la mujer moderna: nuevas preocupaciones y nuevos temores masculinos”, *Médicos, Don Juanes y Mujeres Modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2001, pp. 97-99.

[165] “Comentario sobre el matrimonio”, *Sexualidad*, 26-12-1927.

«no somos invertidos morales»¹⁶⁶; y otros como César Porras aseguraban que la mujer moderna, más pendiente de la moda que de sus deberes maternos, no podría ser una buena madre para sus hijos porque «no sabe envolverlos, no sabe cuidarlos»¹⁶⁷.

Esta masculinización de las mujeres fue, pues, una gran preocupación de los intelectuales de estos años, los cuales achacaron como la causa de tal fenómeno el hecho de que los hombres comenzasen a preocuparse por la moda y el bienestar físico, relegando su naturaleza varonil a un segundo plano, al mismo tiempo que las mujeres asistían al proceso inverso, razón por la cual se condenó las nuevas tendencias y referentes de masculinidad y feminidad que industrias como el cine estaban promoviendo:

«muchas mujeres se cortan el pelo a lo muchacho simplemente por rabia. Han observado que el hombre va transformando su aspecto en un sentido femenino y la mujer, en venganza, adquiere la modalidad del hombre»¹⁶⁸.

Sin embargo, si una figura destacó en el campo médico, ese fue el ginecólogo Gregorio Marañón, autor de un corpus teórico cuyo objetivo fue explicar el nuevo orden sexual y la redefinición de los roles de género. En él contempló la evolución del canon masculino caballeresco hacia uno cortado por los nuevos valores burgueses, proponiendo como el nuevo ideal masculino a aquel hombre que era trabajador y responsable de sus acciones. Asimismo, no entendía a la mujer como un ser inferior al hombre, aunque sí fisiológicamente distinto de él y, por lo tanto, también diferente en el campo psicológico y sexual, éste último ocupando gran relevancia en su teoría porque, a sus ojos, todo humano está influenciado por su sexo¹⁶⁹.

Dentro de esta tesitura, el pilar sobre el que se sustentaría la corriente de Marañón sería la endocrinología, tomando las hormonas individuales como el factor explicativo de cada individuo, dado que las diferencias en los fluidos internos eran las responsables de las características de cada sexo, entendiendo que era la propia naturaleza la que distinguía a hombres y mujeres, siendo los primeros identificados con el trabajo y ellas con lo maternal¹⁷⁰.

Todo esto sirvió para aquello que comenzó a apelarse como el “tercer sexo”, término en el que se englobaba todo aquello que no se correspondiese con los parámetros de lo

[166] Quintiliano SALDAÑA, *Siete ensayos sobre sociología sexual*. Madrid, Mundo Latino, 1929, p. 75.

[167] “La Nueva Mujer”, *Sexualidad*, 09-01-1927.

[168] *Sexualidad*, 10-07-1927.

[169] Nerea ARESTI, “La medicina social y el nacimiento de la mujer moderna: nuevas preocupaciones y nuevos temores masculinos”, *Médicos, Don Juanes y Mujeres Modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2001, pp. 100-103.

[170] *IBID*

tradicionalmente entendido como masculino o femenino, esto es: la *garçon*, los homosexuales, el coqueto, las solteronas, o las marimachos. Fue un término que, además, se utilizó para atenuar las contradicciones que la diferencia sexual contemplaba en el horizonte social, y el cual junto con el concepto de intersexualidad, sirvió a Marañón para esquivar los cuestionamientos de su teoría con hechos como las prácticas femeninas de esos años, que él tacharía de carácter invertido y poco amenazantes porque «el progreso de la humanidad irá eliminándolas de la vida de los sexos»¹⁷¹.

Así es que lo femenino y masculino para Marañón se trataban de elementos irreconciliables que corrían por el organismo humano, cuya confusión en el individuo podía ser solucionada a partir de una buena educación, voluntad y, si estos dos mecanismos no tenían efectos, se proponía una terapia médica como solución¹⁷².

5. HACIA UNA ÉPOCA MÁS MADURA: LOS AÑOS 30, TIEMPOS DE CAMBIOS

5.1 DEL CINE SILENTE AL SONORO

Llegada la década de los 30 se van a experimentar transformaciones tanto en el propio campo cinematográfico como en las relaciones de género que habían ido desarrollándose a lo largo del período anterior. En este sentido, a principios de 1930 el cine estadounidense extendió la utilización de técnicas visuales, comunicándose con los espectadores a través de recursos de este estilo, así como una novedosa narrativa del diálogo. Un recurso que alcanzaría su mayor popularidad a partir de 1934, momento en el cual el diálogo adquirió un papel más importante dentro de la trama, relegando a un lugar secundario a las técnicas visuales¹⁷³.

El cambio más sustancial que el cine experimentó para esta época, pues, consistió en su transformación de mudo a sonoro, circunstancia que ya se había producido a finales de los años 20 pero cuyas repercusiones fueron más remarcables en los años posteriores. La irrupción de esta modalidad en el campo cinematográfico se produjo por el éxito que en

[171] Gregorio MARAÑÓN, *Tres ensayos*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1931, p. 136.

[172] Nerea ARESTI, “La medicina social y el nacimiento de la mujer moderna: nuevas preocupaciones y nuevos temores masculinos”, *Médicos, Don Juanes y Mujeres Modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2001, p. 108.

[173] PRAVADELLI, Veronica. 2012. *The Wiley-Blackwell History of American Film*. Chichester: Cynthia Lucia, Art Simon, Roy Grundmann. [libro en línea] Disponible desde Internet en: <https://www.academia.edu/3838208/Cinema_and_the_Modern_Woman_in_Cynthia_Lucia_Art_Simon_Roy_Grundmann_ed_by_Blackwells_History_of_American_Cinema_vol_II_Wiley_Blackwell_2012> [con acceso el 13-05-2022].

1927 tuvo la película de *El cantor de jazz*, que estimuló —más allá de su sesgo racista, por otra parte— una nueva tipología de lenguaje cinematográfico, alterando la naturaleza de arte gestual que se le había atribuido al cine hasta entonces, si bien la citada película combinó partes mudas y otras que contaban con elementos sonorizados¹⁷⁴. De hecho, en el ejemplar del 30 de noviembre de 1930 de *El Sol* se dice sobre el film que es «la fundadora del “cine” sonoro»¹⁷⁵, así como del reflejo de su éxito en España:

«Se ha exhibido ya en unas quinientas o seiscientas pantallas sonoras y ha dado a los hermanos Warner una ganancia bruta de millón y medio de dólares. Calcúlense los ingresos que cosechará dicha Empresa cuando la popular película pueda ser exhibida en el enorme número de teatros que actualmente son equipados con urgencia para que puedan satisfacer la demanda del público, que exige a todo trance el “cine” sonoro»¹⁷⁶.

Así pues, se puede afirmar que existen dos períodos bien definidos para la historia del cine, diferenciados por las técnicas y recursos empleados, o, si se quiere, una división de rango más diferenciado, la época del cine mudo y la del sonoro. El primero, desarrollado en los primeros treinta años del siglo XX, combinaba la proyección del celuloide con una banda sonora que no se incluía dentro del mismo, sino que era producida dentro de la propia sala del cine por artistas, y en él predominaban los gestos y los interludios con diálogos. En contraposición, en el sonoro ocupan un papel básico y la música se incluye en el propio fondo de la película¹⁷⁷.

De esta forma, dentro del campo filmico podemos establecer la distinción, del mismo modo, entre las operaciones de las compañías de 1920 y aquellas que tuvieron lugar durante los treinta. En la primera época, generalmente fueron las empresas las únicas que se preocuparon por la competencia, dentro de la cual la política gubernamental se detenía en el mecanismo tosco y generalmente fútil de proteger los mercados con sistemas de contingencia o cuotas. En este sentido, las películas financiadas por compañías estadounidenses en el extranjero fueron deliberadamente descuidadas para que no ofrecieran competencia a Hollywood y para cumplir con los requisitos del gobierno europeo de que un cierto porcentaje de las películas distribuidas anualmente se hicieran de forma local¹⁷⁸.

[174] Julio ARCE, “El sonoro antes del del cine sonoro: Imágenes y música mecánica entre 1895 y 1927” en Matilde María OLARTE MARTÍNEZ (coor.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. España, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 3-4.

[175] “El cantor de Jazz”, *El Sol*, 28-10-1928.

[176] *IBID.*

[177] Julio ARCE, “Del kinetófono a “El misterio de la Puerta del Sol”. Los comienzos del cine sonoro en España”. *Revista de Musicología*, 2 (2009), p. 2.

[178] DE GRAZIA, Victoria, “Mass culture and sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920-1960”. *The Journal of Modern History*, 1 (1989), [revista en línea] Disponible desde Internet en: <

Mientras tanto, los intelectuales abordaron el problema de definir las funciones del cine en el sistema cultural. Durante la época anterior se había caracterizado por un paulatino auge de nacionalismo cultural y proteccionismo económico, cuestiones que la irrupción del sonido a principios de 1930 terminó acentuando. El resultado fue el de un mayor esfuerzo para proteger las industrias locales, identificar las cualidades específicas del arte cinematográfico local, expandir la vertiente comercial y económica del cine a nivel nacional e internacional, e influir en los cinéfilos para que apreciaran los productos indígenas¹⁷⁹.

Para los europeos, el cine sonoro presentaba a la vez una nueva amenaza y nuevas oportunidades. Ciertamente, el inglés americano fue un asalto para los oídos del público, quebrando la complicidad del silencio que, para muchos, era la clave del arte cinematográfico. De forma elocuente lo recoge el diario *El Sol*:

«El espíritu norteamericano, audaz y absorbente, acostumbrado a imponer sus películas mudas, estimó viable imponer el idioma... Y el fracaso ha sido rotundo, lógico, esperado. Los pueblos que toleraron vejámenes no pueden tolerar, no deben tolerar, no tolerarán, que por capricho de unas entidades mercantiles se pretenda restringir o suplantar su idioma nativo. El poder del dólar no llega a tanto»¹⁸⁰.

Algunos temían que con el sonido los cineastas retrocedieran, abandonando las técnicas de montaje para la realización de películas por los anacrónicos efectos panorámicos del teatro filmado. Sin embargo, la producción nacional probablemente fue más adecuada para satisfacer las expectativas de sonido del público que los aburridos subtítulos, la post-sincronización de mala calidad y el doblaje amateur de las importaciones extranjeras¹⁸¹. De hecho, el sonido parecía haber nacionalizado el cine. El sonido acentuaba el carácter cultural distintivo de la producción casera, aumentó las defensas contra una nueva ronda de inversión estadounidense y planteó el problema de cómo comercializar los productos culturales nacionales a fin de utilizar los mercados de exportación para compensar la escasa demanda interna y los mayores costes de producción. Así pues, puede comprenderse el hecho de que ya a la entrada de los años 30, en periódicos como *El*

<https://fdocuments.in/document/mass-culture-and-sovereignty-the-american-challenge-to-european-cinemas-1920-1960.html?page=13>> [con acceso el 13-05-2022].

[179] *IBID*.

[180] “Noticias cinematográficas”, *El Sol*, 22-12-1929.

[181] DE GRAZIA, Victoria, “Mass culture and sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920-1960”. *The Journal of Modern History*, 1 (1989), [revista en línea] Disponible desde Internet en: <<https://fdocuments.in/document/mass-culture-and-sovereignty-the-american-challenge-to-european-cinemas-1920-1960.html?page=13>> [con acceso el 13-05-2022].

Heraldo de Madrid se leyera titulares como el que rezaba «¿Qué soluciones ofrece usted?»¹⁸², seguidos de una defensa de la protección nacional que:

«vigorece la producción cinematográfica española, HERALDO DE MADRID, que desde la iniciación de esta industria en España ha destacado su preferente atención por la naciente producción nacional (...)»¹⁸³ y consiga equipararse a la competencia americana con «soluciones que deberán atender a tres aspectos distintos. Primero, al económico; segundo, al técnico; tercero, al artístico»¹⁸⁴.

Posturas como esta adquirirían un carácter mucho más remarcado tan sólo un año después, tal y como apunta este ejemplar de finales del año 1930 de *El Sol*:

«la creación de un estudio extranjero sería un peligro para nuestro “cine” (...) Se ha dicho muchas veces que para lograr buenos films en idioma español había que convencer a los productores extranjeros para que los editasen en España. Y se ha creído también que con que solamente tres o cuatro productores norteamericanos instalasen estudios de producción en España, nuestra situación quedaría resuelta. Y esto no es otra cosa que una gran fantasía»¹⁸⁵.

En este sentido, cabría hacerse la pregunta de si la difusión del modelo americano significó transferencias de poder como se temía en Europa. En un sentido general, la difusión de la imagen mecanizada, al enraizar la cultura estadounidense en la sociedad europea, aseguró la influencia de lo que podría llamarse un “imperialismo de fronteras abiertas”¹⁸⁶. Desconcertando la base de la cultura del Viejo Continente, generó nuevas solidaridades al mismo tiempo que nuevas resistencias, un fenómeno de influencia que parece notable en todos los campos salvo en la producción cultural, en los cuales la industria del cine sí actuó sobre otros sectores pero sin llegar a eliminar de forma irrevocable a las productoras independientes. La influencia parece más obvia en la formación de nuevas élites culturales, dado que en la política se utilizó el capital, las tecnologías y el simbolismo estadounidense para transformar el sustrato básico del poder político.

Sin embargo, dentro de estas tendencias, la más remarcable y la que aborda nuestro trabajo se trata de las posibilidades que la cultura de masas emergente abrió al consumidor-espectador. El público, de alguna manera, se vio empoderado por la cultura cinematográfica, pues las películas se trataron de un tema importante de discusión y

[182] *El Heraldo de Madrid*, 14-05-1929.

[183] *IBID.*

[184] *IBID.*

[185] “El cine nacional”, *El Sol*, 30-11-1930.

[186] DE GRAZIA, Victoria, “Mass culture and sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920-1960”. *The Journal of Modern History*, 1 (1989), [revista en línea] Disponible desde Internet en: <<https://fdocuments.in/document/mass-culture-and-sovereignty-the-american-challenge-to-european-cinemas-1920-1960.html?page=13>> [con acceso el 14-05-2022].

memoria, influyendo en los gestos y la moda. Como tal, el cine brindaba una especie de espacio imaginario que ofrecía posibilidades de desarrollo individual. No obstante, aunque ahora la organización cultural de masas pueda ser descrita como transnacional, esto no significó una transferencia de poder estadounidense al extranjero, al menos no en términos de soberanía nacional, tradición o identidad.

5.2 LOS ESTEREOTIPOS EN HOLLYWOOD

Por otra parte, con la popularidad del cine sonoro tuvo lugar la caída en desgracia o la continuación de la fama de las estrellas de la época anterior y otras que comenzaron a crecer entre el público a lo largo de esta década. La introducción de diálogos supuso la aceptación o el rechazo para muchos actores y actrices en base al tono de su voz pues, si a la productora o los espectadores no le agradaba, había muchas probabilidades de que la carrera del intérprete fuese cercenada a partir de ese momento. Los años 30 fueron el momento en el que tener atractivo y capacidad gestual no eran suficiente, debía tenerse una buena voz, que fuese carismática y que encajase con el perfil de los personajes.

De esta forma, las conocidas pruebas de voz lograron sembrar un cierto pánico en muchas de las estrellas, especialmente cuando fueron testigos de cómo algunos de aquellos que habían sido protagonistas en el cine mudo ahora eran apartados del mundo del espectáculo. Este fue el caso de Pola Negri, Clara Bown, Louise Brooks o Mae Murray, pero también el de John Gilbert, Harold Lloyd, John Browers o Gilbert Roland —los dos primeros, incluso, terminarían suicidándose—. Otros como Charles Chaplin —que se había resistido con denuedo durante años a incorporarse al sonoro—, sin embargo, supieron proyectar películas sonoras con personajes como el de Charlot que no pronuncia palabra alguna¹⁸⁷.

De esta forma, en los años 30 va a producirse un cambio tanto en las estrellas como en los roles que éstas representaron, los cuales pueden identificarse de manera más afinada según el género cinematográfico, clasificación más madura para esta época. En este sentido, debe tenerse en cuenta el marco social que abrió la nueva década con la Gran Depresión, cuyas repercusiones en la sociedad estadounidense van a verse reflejadas en la gran pantalla. La década de los 30 fue el momento en el que la ansiedad americana por la pérdida de autonomía durante la crisis iniciada en 1929 traspasó de la vida real a los personajes cinematográficos, un elemento que llegó a combinarse con la presión moral

[187] *IBID.*

que algunos grupos desempeñaban ante el material explícito —categoría en la que se incluía adulterios, aborto, alcohol, o sexo— de algunos largometrajes, situación que en 1934 desembocaría en la activación del código Hays y su consecuente censura¹⁸⁸.

Así pues, los filmes de esta década van a verse protagonizados por mujeres fatales, gánsteres y héroes. También hay una continuación de roles como el de galán, si bien aparecerá con menor frecuencia dado que encajaba dentro del clima expansivo de los años veinte, y no con la decadencia iniciada en la nueva década.

De esta forma, por ejemplo, en el género del melodrama van a destacar los personajes femeninos con una personalidad más madura que en la época anterior. Generalmente, en el cine de los años 30 ya no se proyecta únicamente a muchachas jóvenes que quieren vivir la vida y sus libertades al máximo, sino que las mujeres de esta década deben superar numerosos obstáculos hasta el final.

El filme de *Lo que el viento se llevó* (1939) muestra la evolución de Scarlett, interpretado por Vivien Leigh, de una niña infantil a una mujer madura que ha atravesado multitud de tragedias que han afectado su modo de ver la vida. Próxima al estereotipo de dama sureña, manifiesta poseer una personalidad complicada que la diferencia del resto de personajes de su edad. En este sentido, el personaje de Scarlett puede ser definido como egocéntrico y cruel en ocasiones, pero de igual modo caracterizado de humanidad y con fuertes valores.

Dentro de esta categoría también puede mencionarse los personajes que Marlene Dietrich interpretó en *Marruecos* (1930), *Fatalidad* (1931) y *El expreso de Shangai* (1932), todas ellas dirigidas por Josef Von Sternberg. Las englobamos en un mismo punto porque sus tres personajes responden al mismo tipo: la mujer fatal, un estereotipo largamente consolidado desde la década anterior. Sin embargo, según avanzan los largometrajes, el espectador puede reparar en la evolución de sus personajes hacia unos más contradictorios y complejos, con profundidad psicológica que en el caso de *Marruecos* se debe a la expresividad gestual de la actriz y a los juegos de luces del director.

Cabe señalar lo llamativa que resulta también esta película porque ya en su inicio podemos ver a Dietrich vestida con un frac masculino, besando a otra mujer y arrojándole una flor a Tom Brown, interpretado por Gary Cooper; algo que no fue muy bien recibido por la prensa española, siendo posible leer la siguiente opinión sobre el personaje de

[188] Philip HANSON, “Ducking Prostitution”, *The Side of Despair. How the Movies and American Life Intersected during the Great Depression*. New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 2008, pp. 19-21.

Dietrich: «Vemos constantemente a grandes actores y a notable actrices haciendo los mismos papeles siempre (...) Sirva el ejemplo de Marlene Dietrich: la mujer sin moral, sin ilusión, sin ideales, sin rumbo en su vida oscura...»¹⁸⁹.

Y, así mismo, dentro del género del melodrama puede verse un reflejo de los nuevos valores que comenzaron a cristalizarse en estos años 30: el matrimonio y el trabajo. Aproximadamente, desde mediados de década, la narrativa dominante del deseo femenino se sintonizó con la formación de la pareja y el matrimonio, al mismo tiempo que la figura de la mujer emancipada se volvió marginal. *Reina Cristina* (1933) es un buen exponente, pues en ella vemos a una Greta Garbo dando vida a la reina de Suecia del siglo XVII, la cual se muestra dura y distante hasta que conoce a un embajador español, del cual se enamora a tal punto que acaba por abandonar su trono. Cabe decir que el componente de un personaje de origen español fue algo muy bien recibido por los medios patrios, donde en varias opiniones de la época puede leerse el mismo veredicto: «John Gilbert está muy bien en su papel de noble español que le hace el amor “históricamente” a la reina sueca»¹⁹⁰.

De igual modo, también durante estos años se va a representar el ascenso de clase y la movilidad ascendente y aspiraciones sociales de los protagonistas, como puede verse en el filme de *Desengaño* (1936), en la cual Walter Huston interpreta a Samuel Dodsworth, un magnate de automóviles que ha trabajado duro para llegar hasta donde está. Sin embargo, hacia la segunda mitad de la década se percibe un cuestionamiento del ascenso de clases, el cual resulta muy llamativo desde el punto de vista femenino, pues las protagonistas de clase alta disfrutaban de libertad e independencia sexual, mientras que las de clase trabajadora se les negaba la movilidad social y la igualdad de género. La comparación de *Baby Face* (1933) y *Stella Dallas* (1937), ambas protagonizadas por Barbara Stanwyck, son un buen reflejo de este fenómeno. En la primera vemos a una joven trabajadora logrando ascender en un banco de Nueva York con la utilización de su efecto en los hombres; en la segunda, a una mujer de una familia humilde que se casa con un hombre de clase alta y tiene una hija, la cual termina perdiendo cuando —tras la separación de su matrimonio— accede al divorcio y renuncia a su hija para darle una vida mejor.

Por otra parte, en el cine negro van a primar protagonistas insertos en el campo criminal pero que, a pesar de ello, logran que el espectador simpatice con ellos debido a una ambigüedad moral y un carácter noble. De ellas destaca la película de *Hampa Dorada*

[189] “Marlene Dietrich”, *Arte y cinematografía*, 09-1931.

[190] “Estrenos”, *La Voz*, 30-11-1933.

(1931) protagonizada por Edward G. Robinson —catapultado a la fama por este largometraje—, Glenda Farrell —actriz popular por sus papeles de rubia ocurrente y casquivana—y Douglas Fairbanks Jr,—reconocido actor del cine mudo—, considerada como uno de los mayores referentes del cine de gánsteres.

En ella se proyecta la carrera y posterior caída en desgracia de Rico Bandello, un pendenciero que se inicia en la vida criminal cometiendo robos y termina siendo líder de una banda de crimen organizado de Chicago. Peligroso, egoísta y apático, resulta ser también un hombre ingenioso que se sirve de cualquier medio para lograr lo que quiere, conformando la identidad de un héroe marginal. El personaje de Robinson, precisamente por su aire contradictorio y humano, logró que el público simpatizase por el reflejo de unas inseguridades y experiencias en el personaje de Rico con las que el público podía identificarse. De hecho, en un ejemplar de *La Voz* de 1932 puede leerse:

«"Little Caesar", proyectado hace unos días en el Panthéon, nos reveló a Róbinson. Sentimos en seguida que nos encontrábamos en presencia de un temperamento excepcional: una mezcla de sensualidad e inteligencia, de violencia y ternura. El actor se adentra en la psicología con una sinceridad apasionante, tras de la que se adivina una larga experiencia»¹⁹¹.

De igual modo, en este género cinematográfico las féminas suelen tener un papel secundario, en líneas de la mujer fatal que es destructiva y ambiciosa, ligada al héroe. Sin embargo, puede encontrarse casos en los que el papel femenino se aleja de este rol, como puede verse en la película de *Blondie Johnson* de 1933, en la que Joan Blondell interpreta a esta mujer gánster que, tras dejar su trabajo por ser acosada sexualmente, es desalojada de su departamento junto con su madre enferma, cuya muerte hará que Blondie se decida a ser rica. Para conseguirlo, se une a una organización criminal en la cual va escalando de forma paulatina hasta llegar a ser la cabecilla y en la que encontrará un interés amoroso, Danny. Sin embargo, tras ser descubierta por las fuerzas del orden, es llevada a prisión durante seis años.

Se trata de un caso llamativo en una lectura de género porque, generalmente, las mujeres no solían tomar las decisiones en las películas de gánsteres. Sí se las podía ver ejerciendo poder sexual sobre sus parejas mafiosas y, ocasionalmente, cubriendo a alguno, pero rara vez se las podía ver a cargo de una banda, si bien por norma general cuando están dando órdenes la situación se tuerce¹⁹². En *Blondie*, además, cuando la protagonista toma las

^[191] "El pequeño César", *La Voz*, 18-01-1932.

¹⁹² PÉREZ RUFÍ, José Patricio, "El género cinematográfico como elemento condicionante de la dimensionalidad del personaje del cine clásico de Hollywood: características de los personajes

riendas de la operación, no lo hace conducida por un mero enamoramiento, lo hace porque es inteligente y tiene agallas.

También las *film noir* reflejan a partir de esta época a féminas consumiendo alcohol, y aunque esto podía verse alguna vez en películas de los años 20, hasta finales de la década la bebida en una mujer era señal de inmoralidad y el primer trago un signo de corrupción: «(...) nublado el entendimiento por el cosquilleo impulsivo del alcohol, experimentan la necesidad de practicar una actitud primitiva»¹⁹³. Sin embargo, a comienzos de los años 30 se inició una asociación de la bebida con la sexualidad de las féminas, actuando como un elemento de rebeldía contra el código moral que trataba de imponerse, un símbolo que además sirvió para difuminar la separación que se hacía entre el espacio atribuido a los hombres —donde el alcohol actuaba como símbolo de hombría— y aquel atribuido a las mujeres, el cual la bebida comienza a ocupar como un rasgo de glamour y fuerza para los personajes femeninos.

En cuanto al campo de la comedia, vemos que también se recogen estereotipos, entre los cuales puede encontrarse el personaje de Susan Vance interpretado por la actriz Katharine Hepburn en *La fiera de mi niña* (1938). Susan es una mujer de la alta sociedad caprichosa, impulsiva y alocada, y arrastra a su terreno de peripecias al paleontólogo Huxley, interpretado por Cary Grant. Sin embargo, quizás lo más interesante de esta película sea esa oposición estereotípica entre Susan como una mujer que lleva a David al caos, y a éste como un hombre despistado que se deja influir por su compañera.

Este contraste es remarcado cuando el espectador puede ver a Cary Grant llevar la vaporosa bata del personaje de Hepburn y decir “¡Me volví gay de repente!” cuando le preguntan por su atuendo. Resulta curioso el empleo del vocablo *gay*, ya que mucha gente del público probablemente no estuviese familiarizada con ello. En cualquier caso, no se trataría del término actual. En su origen, la línea del personaje David Huxley pudo ser interpretada como alusión de conversión hacia una vida hedonista.

Es importante señalar también la reputación de Gary Grant en esta década como el ideal prototípico de galán. Por ejemplo, en *No soy ningún ángel* (1933) se le ve dando vida a Jack Clayton, un aristócrata que refleja todos aquellos rasgos que se identificaron con este actor en la época: delicadeza, elegancia, humor y seguridad. De hecho, en el ejemplar de

cinematográficos redondos y planos”. *Admira*, 5 (2017), [revista en línea] Disponible desde Internet en: <<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/76046/2.%20Classical%20Hollywood%20Cinema.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [con acceso el 14-05-2022].

^[193] “Sociedad”, *La Voz*, 03-01-1930.

agosto de 1933 de *El Mundo Deportivo* se anuncia: «CARY GRANT ES EL NUEVO GALÁN DE MAE WEST»¹⁹⁴, seguido de una descripción en la que se alude a Grant como un hombre gallardo, cualidad que precisamente le hizo ser elegido por Mae West para esta película. El personaje interpretado por él termina enamorándose de Tira, rol desempeñado por la actriz West, quién se presenta en el filme como otro caso de modelo femenino más maduro que en los años veinte, siendo una mujer inteligente, poderosa, sensual e ingeniosa con los dobles sentidos.

Por otro lado, el género de aventuras ofrece la eclosión de héroes que se enfrentan a situaciones más grandes que ellos mismos. Es el caso de capitán Ahab en *Moby Dick* (1930), interpretado por John Barrymore, y su obsesión por perseguir y terminar con la ballena que ha desfigurado su pierna, siendo una alegoría del afán del ser humano por dominar los entresijos de la naturaleza. En este sentido, a pesar del largo trayecto y el sufrimiento, Ahab es capaz de derrotar al cachalote y regresar con Faith, su verdadero amor, siendo una plasmación de la perseverancia y arrojo del ideal de héroe, un estereotipo con gran reiteración en esta época, probablemente por los tiempos complicados que se estaban atravesando, funcionando de esta forma como un agente motivador para el público que acudía a ver las películas¹⁹⁵.

De hecho, en el ejemplar de junio de 1932 de *Popular Film*, se describe a Barrymore como «el héroe de todas las épocas»¹⁹⁶, así como elogios sobre su interpretación:

«ha demostrado que sabe ser Ahab, el arponero, sin renunciar a ese “algo” tan suyo y tan personal que llevan siempre las interpretaciones de John Barrymore, y que proclaman su ascendiente inglés y su raza de grandes lumbreras de la escena»¹⁹⁷.

El segundo ejemplo heroico que se ha seleccionado se trata de aquel que encarnó Clark Gable en *Rebelión a bordo* (1935) —película aclamada por los medios de la época y ganadora de un óscar en 1935—, con su papel de Fletcher Christian, un oficial que forma parte de la tripulación del capitán Bligh, y quién difiere de éste y su gobierno de hierro. Christian encabeza un motín contra el capitán, abandonado en alta mar, pero quién resulta ser un navegante excepcional que comienza a perseguir a la tripulación que le ha traicionado.

[194] “Noticias”, *El Mundo Deportivo*, 25-08-1933.

[195] PÉREZ RUFÍ, José Patricio, “El género cinematográfico como elemento condicionante de la dimensionalidad del personaje del cine clásico de Hollywood: características de los personajes cinematográficos redondos y planos”. *Admira*, 5 (2017), [revista en línea] Disponible desde Internet en: <<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/76046/2.%20Classical%20Hollywood%20Cinema.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [con acceso el 14-05-2022].

[196] *Popular Film*, 16-06-1932.

[197] *IBID.*

En esta película, puede verse a Gable interpretando un personaje que pivota entre el *official* y *outlaw hero* con su personaje hambriento de libertad y aventurero, quién además expresa aspiraciones individuales y exigencias juveniles. En la trama, sin embargo, el motín le aproxima a valores sociales colectivos, opuesto al control férreo e inhumano que encarna el capitán Bligh¹⁹⁸, y a ser el protagonista «en toda su grandeza, de esta avasalladora gesta de heroísmo»¹⁹⁹.

Por último, sería en los musicales en donde puede localizarse nuevamente el prototipo del *latin lover* que en la época anterior había sido atribuido a Rodolfo Valentino, correspondiéndose en esta época con la figura de Carlos Gardel. Él regularía este canon masculino con el tango, interpretando películas como *Luces de Buenos Aires* (1931), *Tango de Broadway* (1934), o *Cazadores de estrellas* (1936), donde se le ve desempeñando el rol de un hombre atractivo, preocupado por su imagen, y que sabe cómo tratar a las damas, alimentando aquel ideal masculino en el imaginario de aquellas mujeres que pretendían abandonar la realidad por un rato²⁰⁰.

De hecho, un ejemplar de 1931 de *El Imparcial* le apelaba como «el segundo Valentino, ¡el único!»²⁰¹ ante el cual «Las mujeres, las que más tiempo se han mantenido fieles a la memoria del ídolo muerto, no disimulan su emoción»²⁰².

5.3 EL CASO ESPAÑOL

Por otro lado, en esta década también se puede observar que el cine español comienza a despuntar, tras una época de letargo, insertándose en un plano mucho más internacional con el afincamiento de un personal creativo extranjero —especialmente franceses e italianos—, que propició un enriquecimiento en la cultura fílmica española; y la exportación de largometrajes nacionales a otros países de mano de Cifesa, la gran

[198] PÉREZ RUFÍ, José Patricio, “El género cinematográfico como elemento condicionante de la dimensionalidad del personaje del cine clásico de Hollywood: características de los personajes cinematográficos redondos y planos”. *Admira*, 5 (2017), [revista en línea] Disponible desde Internet en: <<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/76046/2.%20Classical%20Hollywood%20Cinema.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [con acceso el 14-05-2022].

[199] “Rebelión a bordo”, *Cine Sparta*, 11-04-1936.

[200] LUENGO LÓPEZ, Jordi, “Ídolos populares de latina masculinidad. Valentino, Gardel y otros “violeteros modernistas”. *Culturas Populares*, 7 (2008), [revista en línea] Disponible desde Internet en: <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/19793/idolos_luengo_Culturas_2008_N7.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [con acceso el 15-05-2022].

[201] “Un nuevo galán”, *El Imparcial*, 01-11-1931.

[202] *IBID.*

productora española durante la Segunda República. Un cine que, sin embargo, vería truncado su progreso en 1936 con el estallido de la guerra civil, abriendo una época de decadencia hasta el asentamiento del régimen franquista.

Para su exposición, que contemplará los años que van desde el comienzo de la década hasta el inicio del conflicto armado, se abordarán las películas no en base a los géneros cinematográficos o sus estrellas, sino a partir de los dos directores más famosos de esta época para España: Florián Rey y Benito Perojo²⁰³. El caso español responderá a esta división dado que, para esta década, aún no se contaba con un verdadero *star-system* y variedad de estereotipos como ocurría en el caso norteamericano, lo cual no significa que no puedan localizarse en algunas de las películas. Además, encontramos interesante comparar a estos directores porque el resultado ofrece una panorámica de las dos visiones que podían encontrarse en la España de preguerra: la tradicional y conservadora, ofrecida por Rey; y la liberal y cosmopolita que puede encontrarse en las películas de Perojo.

Así pues, destaca, en primer lugar, *La aldea maldita* (1930), una de las últimas producciones mudas —si bien su estreno se correspondería con una versión sonora por el propio Florián Rey—, en el que se trata el ascenso social en relación con la decadencia moral femenina, todo ello, además, relacionado con el crack de 1929. Desde la perspectiva de los roles de género es un caso interesante porque se percibe la reafirmación de una masculinidad nacional que busca controlar a la mujer española. Este comportamiento, además, parece estar justificado con las alusiones bíblicas que aluden a la necesidad de un honor incólume y el castigo a la desobediencia. Los personajes masculinos emanan y reflejan este control patriarcal, íntimamente ligados al estatismo. Sin embargo, dentro de estos márgenes tenemos a Acacia, una mujer que representa al cambio y, por ello mismo, es castigada y se ve obligada a abandonar la aldea y, para sobrevivir, a prostituirse, algo que consecuentemente significa la pérdida de su honra. Son significativas las opiniones que esta película produjo en la prensa. Por ejemplo, en el ejemplar del 12 de julio de 1930 de *El Heraldo de Madrid* se puede leer:

«Esta película de Florián Rey, incorporada en sus dos papeles principales por Pedro Larrañaga y Carmen Viance, la tenemos en nuestra memoria (...) nuestra posición, abiertamente optimista, ante la rudeza y la racialidad netamente castellanas que se perfilaban en el filme (...)»²⁰⁴.

[203] Sally FAULKNER, *Una historia del cine español. Cine y sociedad, 1910-1920*. Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert S.L, 2017, pp. 30-31.

[204] “La aldea maldita”, *El Heraldo de Madrid*, 12-07-1930.

No obstante, más llamativa es la opinión que se refleja en *La Gaceta Literaria* de septiembre de 1930, donde se alaba la acción masculina del largometraje:

«En el filme, la vuelta de la esposa —tratada por el marido con una dureza ejemplarizante— se resuelve de una forma calderoniana»²⁰⁵ y «"La aldea maldita" es el futuro de hombres y de espíritus jóvenes»²⁰⁶.

Esto resulta interesante si se tiene en cuenta que es la época en la que comienza a imperar el ideal del hombre español, entroncando con la idea de una virilidad nacional, acuciante para salvaguardar a España de ideas extrañas que pondrían en peligro los valores que conferirían al hombre sus atributos. Como bien dejó explicitado Bruno Ibeas Gutiérrez ya a la altura de 1925, el hombre español debía tener «la hidalguía por lema, la virtud por divisa y el heroísmo por medida de sus esfuerzos»²⁰⁷. En este sentido, se percibe una reivindicación del ideal caballeresco, entendido como propio del pueblo español, que permitiría el retorno de una masculinidad patria, asociada a un pasado glorioso²⁰⁸.

Otra de sus películas, *Nobleza Baturra* (1930) protagonizada por Imperio Argentina —una de las más grandes actrices españolas de la década— y Miguel Ligero como protagonistas, refleja dos amoríos entre María del Pilar y Sebastián, y Perico y Filomena, tomando como en el caso anterior la honra femenina como tema. Sin embargo, el filme también está enlazado a los diversos conflictos de su contexto histórico como la reforma agraria y la lucha de clases en el campo, cuestiones que estallarían al año siguiente con la Guerra Civil, la represión y las colectivizaciones.

Se trató de todo un éxito en la crítica, entre la cual destaca las alabanzas a la actuación de Imperio Argentina:

«Esta artista, todo gracia y talento, encarnación de la más genuina del alma hispana en todas sus variadas matizaciones una vez más va a confirmar en este nuevo role el título bien ganado de "novia de España" con que crítica y público la distinguen, la miman y la llaman»²⁰⁹.

Esta cuestión responde, al igual que había ocurrido con el caso anterior, a un estereotipo nacional: la mujer española y su encarnación nacional, una visión fácilmente brindada con Imperio Argentina luciendo las vestimentas folclóricas en el filme. De hecho, un folleto de 1930 atribuye el propio aspecto físico de la actriz al ideal español:

[205] "La aldea maldita", *La Gaceta Literaria*, 1-09-1930.

[206] *IBID.*

[207] Bruno IBEAS, *La Virilidad*. Madrid, Bruno del Amo, 1925, pp. 8-11.

[208] Nerea ARESTI, "Masculinidad y Nación en la España de los años 1920 y 1930". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 2 (2012), p. 63.

[209] "Nobleza Baturra", *Mundo Gráfico*, 8-05-1935.

«la preciosa chiquilla en la que están compendiadas las más sobresalientes características de la raza, de enormes ojos negros, morunos, tostada de piel, chiquita y graciosa, vibrante y apasionada (...) española es su sangre y su alma y su sentir»²¹⁰.

Por otro lado, en cuanto al cine de Perojo, éste no va a ubicarse en el escenario rural como el caso anterior, sino que la acción se desarrollará en escenarios urbanos populares. De sus películas para esta época, tenemos a *La verbena de la Paloma* (1935) en el cual las protagonistas son Susana y Casta, dos hermanas descaradas que, animadas por su tía Antonia, recurren a sus encantos para ser agasajadas por el viejo boticario don Hilarión —interpretado por Miguel Ligeró—, el cual a su vez encarna el prototipo de hombre rijoso. Susana, la protagonista, aparece representada como el estereotipo de mujer que utiliza su encanto femenino para engatusar al hombre de su elección y, al mismo tiempo, cuenta con la capacidad de llevar a la locura a aquel que la pretende, como es el caso de Julián, quién en numerosas ocasiones asalta al boticario de forma violenta.

El gusto español por estos estereotipos, así como la plasmación de la lucha de clases, propició que los individuos acudieran en masa a ver este filme, el cual siguió proyectándose incluso después del inicio de la guerra civil. De hecho, un ejemplar de 1935 de *Nuestro Cinema* dice lo siguiente del director: «Benito Perojo sigue trabajando en su empeño de superar a todo el mundo en actividad. El pasado año hizo tres películas; tres triunfos en taquilla. (...) ¡Cómo se disputan los productores a Perojo!»²¹¹ y en *El Heraldo de Madrid* expresaban esta opinión sobre él a raíz de *La verbena de la paloma*: «Perojo es hombre que gusta de animar los films en que el alma humana muestra su prístina expresión, ya sea en el ambiente fastuoso en que se mueve la aristocracia, ya sea en el llano y democrático de la gente del pueblo»²¹². La película sería apelada como «una muestra más de los deseos de “Cifesa” de elevar el cine español y valorizarlo con la aportación de los mejores elementos artísticos»²¹³.

Sin embargo, dentro de la filmografía de Perojo de la década de 1930 destaca *Nuestra Natacha* (1936), un largometraje que toma como tema la juventud y sus estereotipos, y cuya protagonista, Natacha, es definida como la primera mujer en ser doctora de pedagogía en España y en desempeñar su labor, asistiendo a los adolescentes de un reformatorio. Contrastando con los personajes que hemos visto hasta ahora, Natacha posee una personalidad moral, con lealtad a sus principios y con una remarcada

[210] *Las estrellas del cine*, 1930.

[211] *Nuestro cinema*, 02-1935.

[212] “La verbena de la paloma”, *El Heraldo de Madrid*, 15-06-1935.

[213] “El cine español”, *La hormiga de oro*, 19-09-1935.

conciencia social, fruto de una infancia desgraciada. Es una heroína que se mueve por la justicia social y la solidaridad.

Tanto es así, que en *El Heraldo de Madrid* de 1936, el personaje es atribuido a una:

«alma de mujercita moderna, inteligente, que quedará en la galería de creaciones geniales de nuestros teatros (...) Alma formada en el estudio y en la vida, logra redimir a los que pecaron, hacerlos hombres y mujeres de provecho (...) Se vale ella sola para luchar en la vida y aún puede ayudar a los demás»²¹⁴.

Una descripción llamativa que permite la clasificación de Natacha en el estereotipo de heroína, una que «ha tenido un éxito apoteótico en el público español»²¹⁵.

No obstante, este progreso en el cine español se vería interrumpido de forma fatal tan sólo unos meses después del estreno de esta película con el inicio de la guerra civil, consolidando una larga traba de la que aún hoy quedan reminiscencias.

5.4 CONTINUIDAD CON LA ÉPOCA ANTERIOR

Una vez vistos los componentes que caracterizan a la década de 1930 en el plano cinematográfico, se expondrán a continuación las características de su sustrato social y cultural, entre las cuales se percibe un continuum con la etapa anterior. Sus manifestaciones en el caso español resultan interesantes por el contexto de efervescencia social que supusieron los años treinta en la etapa de preguerra, dado que mientras el gobierno se mostraba permisivo con aquellas ideas norteamericanas que fueron calando por el Viejo Continente, la Iglesia y los sectores conservadores continuaron condenando dichos postulados, tal y como ya vimos en la década de 1920.

De esta forma, y de manera mucho más remarcada que en los felices años veinte, las estrellas hollywoodienses siguieron desempeñando sus papeles como árbitros de la moda y, en general, como inspiraciones de los cánones a alcanzar o, al menos, a los que se debía aspirar. No obstante, cabe aludir a una diferencia que comienza a percibirse en este momento, y es que el divismo, práctica anteriormente común a hombres y mujeres, ahora va a quedar relegado al plano femenino; siendo atribuido a dos de los grandes referentes del nuevo ideal femenino surgente de sensualidad y elegancia que desplazó a un segundo lugar el andrógino que había caracterizado la etapa anterior: Greta Garbo, icónica por sus cejas finas, párpados muy maquillados y cabello fino que será la sensación a nivel internacional: «las muchachas la imitan, depilan sus cejas como ella, pasan hambre para

[214] «Nuestra Natacha», *El Heraldo de Madrid*, 02-01-1936.

[215] *El Sol*, 27-02-1936.

afinar la silueta»²¹⁶; y, a nivel más europeo, Marlene Dietrich, abanderada de las cejas muy depiladas, labios rojos y cabello rubio:

«no ha necesitado nunca de los servicios del especialista: la naturaleza ha sido generosa con ella, tiene el pelo sedoso y ondulado. Los cosméticos brillan por su ausencia en el tocador de esta rubia estrella; ligero toque de carmín en los labios es cuanto usa»²¹⁷.

De hecho, es a partir de los años 30 cuando los colores platinos son una norma en el ideal de belleza, acompañados por ondulaciones y un estilo que requería llevar el cabello pegado al rostro.

En el ideal varonil opera una transformación más acusada: se trata de una masculinidad orientada a la fuerza y ya no tanto al éxito social o económica, producto de esos héroes y personajes de gente común que analizamos en páginas anteriores. Ahora el canon físico ya no se fundamentaba en el hombre delgado y dotado de una delicadeza elegante, sino que el ideal varonil se basaba en hombres viriles y con cuerpos musculosos:

«Es el hombre de energía, el hombre de espléndidos músculos y mucha vitalidad que atrae la admiración del bello sexo de estos días. Al hombre flaco y enfermizo le hace falta más carnes —necesita más peso para transformarse en un hombre de energía, vitalidad y fuerza—. (...) Si a usted le hace falta más peso, unos 5 o 6 kilos le darían la apariencia de un hombre varonil»²¹⁸.

Una fuerza que no sólo era requerida en aspecto físico, sino también en el campo sexual para cumplir con las obligaciones maritales. En este sentido, son muy numerosos los anuncios para curar la impotencia sexual como el de Salviana de 1936:

«Salviana es una científica combinación de plantas medicinales para prevenir y curar radicalmente la impotencia sexual (...) Salviana es un formidable alimento del sistema nervioso y hacer el milagro de devolver al hombre agotado la sana juventud»²¹⁹.

En lo tocante a la moda, es indiscutible que se verifica un cambio, del mismo modo que en el transcurso de la década de 1920 a 1930 sería evidente en el caso femenino, pues la atención viró de las piernas hacia la espalda. Las faldas, que habían alcanzado su máximo acortamiento hacia 1927, en los años treinta volvieron a alargarse, y la cintura, holgada en la época anterior, fue acentuada de nuevo. Esta cuestión es interesante porque la moderación que parece caracterizar a la moda de estos años, donde ya no priman ni los brillos ni los colores pasteles, está hablando de una sociedad ya no centrada en el derroche, sino abocada a un clima de conflictividad en plena crisis económica que, a nivel

[216] “La Garbo”, *Cine-Art*, 30-05-1934.

[217] “Marlene Dietrich”, *Popular Film*, 17-03-1931.

[218] *El Heraldo de Madrid*, 06-01-1930.

[219] *Ahora*, 25-04-1936.

internacional, eclosionaría con el estallido de la Segunda Guerra Mundial y, a nivel nacional, con el inicio de la guerra civil.

Entre las modificaciones, se observa, entre otras cosas, que el sombrero *cloché* desaparece, porque volvió a reactivarse una preferencia por el cabello largo, y también hay un retorno de las mangas largas. En el canon femenino, además, hay un gusto por los hombros anchos, las caderas estrechas y las mujeres altas²²⁰, ideal inspirado por la figura de Greta Garbo, una de las actrices que logró sobrevivir al éxito del cine sonoro:

«Hoy, para el mundo femenino, la representación ideal del sexo es, pese a sus denigradores, Greta Garbo. La muchacha de zapatos planos, pisadas largas, hombros rectos y rostro extraño.»²²¹.

Entre los complementos fueron populares los sombreros, entornados sobre un ojo, y las capas, que generalmente acompañaban a los vestidos de noche. También los escotes ahora se centraban en la espalda, llegando normalmente hasta la cintura, tanto en vestidos de noche como de día. Esto responde a que a partir de 1930 se produce un cambio en los trajes de baño, ahora muy populares debido a los baños de sol, que propició una reducción de la falda de los bañadores, un aumento de la línea de la axila y escotes más pronunciados. Sin embargo, aunque el deporte influenció en la ropa de diario, cabe decir que las vestimentas deportivas van a desarrollar sus propias prendas, tal fue el caso del tenis que en 1920 se vio influenciado por la propia moda en el acortamiento de faldas, que sigue manteniendo en los años 30; pero también el de otros deportes como el patinaje o el ciclismo²²².

El acortamiento de las prendas, además, reactivará de nuevo la importancia de la depilación en las féminas, conformándose como un requisito que la publicidad y los medios se encargarán de proyectar como un mecanismo con el que alcanzar la belleza corporal. Un anuncio de *La Vanguardia* de agosto de 1930, por ejemplo, deja clara esta noción: «Al lucir la línea recuerde la nitidez de sus brazos, piernas y sobacos, la higiene y belleza moderna exige la crema depilatoria Tentación»²²³.

En el campo masculino, va a asistirse a la desaparición de los anchísimos pantalones *Oxford bags*, si bien los pantalones siguieron siendo amplios hasta finales de los años 30. Al mismo tiempo, también alcanzan popularidad los pantalones por debajo de la rodilla,

[220] James LAVER, “De 1900 a 1939”, *Breve historia del traje y la moda*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2017, p. 242-243.

[221] “Greta Garbo”, *El Sol*, 9-04-1933.

[222] James LAVER, “De 1900 a 1939”, *Breve historia del traje y la moda*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2017, p. 244.

[223] *La Vanguardia*, 13-08-1930.

los *knickerbockers*, que para los jugadores de golf adquirirían el nombre de *plusfours*, cuatro pulgadas más cortos que los normales y, por tanto, más apropiados para la práctica de este deporte²²⁴.

Afectado por la situación económica y política que le rodeaba, el hombre de los años 30 “era responsable, práctico y confiado”, y a diferencia de la época anterior mostraba preocupación por el derroche en la moda. Es la década en el que se insiste de forma remarcada en la fuerza masculina, más que en la etapa anterior, lo que significa que los cuerpos atléticos y musculosos sean el ideal masculino. La ropa, por lo tanto, va a proyectar una silueta de hombros anchos, cinturas estrechas y piernas fuertes, sin embargo, no va a quedar ajustada, sino holgada para permitir a los varones cumplir con sus obligaciones²²⁵.

En conjunto, un hombre de los años 30 generalmente iba vestido con un traje de 3 piezas azul, marrón dorado, gris, en tonos crema, o con rayas —estilo que aportaba un gran agente estético, pues las rayas finas conseguían hacer parecer más alto a un hombre de baja estatura, y las rayas gruesas otorgaban más volumen corporal en aquellos de constitución delgada—; una corbata de color; pantalones con puños, los cuales tanto en verano como en invierno contaban con patrones geométricos regulares, destacando el estilo *glenn plaid*; guantes; un abrigo *Harris Tweed* o una gabardina, prenda estival de origen militar popularizada por el cine gánster; y como complementos, seguían utilizándose los bastones y sombreros.

En este sentido, dentro del campo de la moda masculina va a destacar la figura de Clark Gable, apodado “*El rey*”. A pesar de su rol como galán en las películas, su vestimenta se caracterizó por un estilo austero, con trajes de lana o algodón con raya diplomática. Y de igual modo, también fue un gran referente para la estética, pues su bigote, patillas arregladas y el peinado con la raya y un pequeño tupé marcarían la norma: «Gable ya tiene sus imitadores, o mejor dicho, cada empresa se ha apresurado a tener su correspondiente Gable»²²⁶.

Por último, la continuidad con 1920 también aparece reflejada ante los debates sociales sobre la homosexualidad, aún entendida como una plaga que debía ser radicada, creando sospechas sobre aquellos que eran fanáticos de estrellas de Hollywood sexualmente

[224] James LAVER, “De 1900 a 1939”, *Breve historia del traje y la moda*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2017, pp. 252-253.

[225] *IBID.*

[226] “Clark Gable”, *Ahora*, 23-04-1932.

ambiguas. Sin embargo, cabe decir que en esta lectura se aprecia un cambio porque, mientras que la homosexualidad era entendida como un crimen en 1920, en los años 30 se achacaba a una patología:

«entre los admiradores del cinema (...) encontramos siempre una cantidad de tontos infelices. Nosotros no llamamos infelices a los que se entusiasman con Mojica o Gardel (...) Estos merecen otra calificación diferente. Calificación digna de ser tratada por Maraón como un caso patológico»²²⁷.

De hecho, no fue extraño que revistas como *Crónica* dedicasen una sección a este aspecto. Tenemos un caso muy interesante de 1934 en el que un individuo que se apela a sí mismo como “pobrecito” expone su caso diciendo que:

«Pobrecito tiene veinticinco años, es guapo, posee un cuerpo escultural, talento, cultura, gracia al hablar; las mujeres lo miran mucho y buscan su compañía; pero... Pobrecito siente una inclinación fatal hacia los individuos de su propio sexo. A nadie ha confesado este defecto, que supone de herencia, y sólo en una ocasión, a un amigo médico, le hizo confidente de su desdicha, buscando tratamiento que pudiera proporcionarle remedio (...)»²²⁸.

A lo que, unas semanas más tarde, la respuesta de la revista fue:

«En Madrid es donde podría encontrar más fácilmente un buen endocrinólogo, joven, culto y comprensivo, que lo pusiera en tratamiento, tampoco en difícil hallar en la capital donde vive algún joven médico estudioso e inteligente que le ponga en curación»²²⁹.

Respuesta de entre la cual se alude a la heteronormatividad como la “felicidad de la vida” y el abandono de las prácticas homosexuales como un “milagro”; una respuesta que deja entrever la influencia que seguía teniendo el discurso católico ya expuesto para 1920 en el que se entendía la homosexualidad como una condena.

Y también puede verse la homosexualidad ser tachada como una patología en la prensa, como en el ejemplar de *La Libertad* de 1935, en el que un médico dice que:

«la homosexualidad no tiene entre gentes decentes en tales cuestiones condición de vicio, sino calidad de padecimiento, de desgracia. No es perversión; sí enfermedad. Precisión de satisfacer el más implacable, tiránico y campeador de los instintos, caminando por sendas distintas a las que utilizan los seres de la sexualidad normal»²³⁰.

Con todo ello, ante lo expuesto puede verse que aunque 1930 inició una época donde tanto los cánones sociales como los discursos proyectados son más refinados —entre los cuales se aprecian una evolución hacia esquemas más maduros—, se sigue manteniendo

[227] *Popular Film*, 7-09-1933.

[228] “Estafeta Cordial”, *Crónica*, 1934.

[229] *IBID*.

[230] “Sexualidad Doliente”, *La Libertad*, 1935.

un hilo conductor que otorga a la tercera década del siglo XX múltiples continuidades con el marco inmediato que el final de la Primera Guerra Mundial abrió para el mundo occidental.

CONCLUSIONES

Tras la elaboración del presente trabajo parece innegable el vínculo que se establece entre cine y sociedad, siendo ambos ámbitos fuertemente influenciados por el otro, en el que convergen factores sociales, culturales y políticos, conformando un fulcro sobre el que proyectar la ideología y discursos sociales que caracterizan un contexto histórico. Así lo hemos visto a lo largo de este estudio, donde el final de la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias se reflejaron en el cine del momento con personajes femeninos más liberados respecto al periodo anterior y roles masculinos carismáticos, todos ellos encauzados en la vorágine de derroche y despreocupación que caracterizó a la juventud de los felices años veinte, lo que nos permite ser testigos de las transformaciones en las relaciones de género que supuso el nuevo marco social de Occidente tras el final del conflicto bélico.

El cambio de posiciones, tanto en el mundo femenino como en el masculino, y su representación en el plano cinematográfico generó ideales de belleza, comportamientos y modas que pronto comenzaron a ser imitados por los espectadores. Ello incluso aunque dichos cánones de género resultasen tremendamente complicados de reproducir, entre otras cosas porque no debe perderse de vista que, aunque el cine sí sea capaz de proporcionar nociones sobre un determinado contexto, las películas son visiones sesgadas e incluso con un componente de idealización —fruto principalmente de la persona que las dirige encargada de seleccionar aquello que quiere proyectar sobre la sociedad—.

Sin embargo, aun corriendo este riesgo de lidiar con ciertos elementos de subjetividad, un trabajo como el de esta naturaleza ha permitido vislumbrar los conectores que unen aspectos que, aparentemente, pudieran parecer independientes. Sin duda, el cine es capaz de reflejar los acontecimientos que se desarrollan en su entorno, convirtiéndolo en una herramienta poco aprovechada para el estudio de la historia desde una perspectiva sociocultural. De esta forma, se ha mostrado cómo las películas de los años veinte volcaban el derroche y la presunción de la época en sus personajes, aspectos reflejados tanto en las vestimentas como en los comportamientos, una naturaleza que se torna más sobria y madura con el crack del 29, circunstancia histórica que marcaría el cine de la

Gran Depresión, en el cual existe un gusto por los personajes que llegan a sus objetivos después de un largo camino de sufrimiento y esfuerzo, en un intento por concienciar a los espectadores de que los años 30 iban a ser la época donde el trabajo y el ahorro fuesen los nuevos valores a perseguir.

Por ello, concluimos con la idea de que, una vez se supera el carácter de entretenimiento que tradicionalmente se le ha dado al cine, puede utilizarse cómo es una valiosa fuente histórica en la que la convivencia de cuestiones sociales, históricas y políticas le transforman en un medio con numerosas facetas provechosas para los estudios socioculturales.

FUENTES

- “Belleza y sexualidad”, *La Libertad*, 1-07-1925.
- “Belleza”, *El Mundo en Auto*, 05-1926.
- “Ben-Hur”, *La Reclam Cine*, 24-03-1926.
- “Casos y cosas del cine”, *La Unión Ilustrada*, 24-09-1922.
- “Clara Bown”, *El Sol*, 11-08-1929.
- “Clara Bown”, *Muchas Gracias*, 14-12-1929.
- “Clark Gable”, *Ahora*, 23-04-1932.
- “Comentario sobre el matrimonio”, *Sexualidad*, 26-12-1927.
- “Contra el piropo”, *Gaceta de Madrid*, 13-09-1928.
- “Cosas que pasan”, *La Última Moda*, 04-07-1915.
- “El cabello corto”, *La Unión Ilustrada*, 14-04-1924.
- “El cantor de Jazz”, *El Sol*, 28-10-1928.
- “El cine español”, *La hormiga de oro*, 19-09-1935.
- “El cine nacional”, *El Sol*, 30-11-1930.
- “El gretagarbismo”, *El Sol*, 09-04-1928.
- “El nuevo conquistador”, *Mundo Gráfico*, 9-06-1920.
- “El pequeño César”, *La Voz*, 18-01-1932.
- “En el reino de las stars”, *Crónica*, 19-04-1931.
- “Estafeta Cordial”, *Crónica*, 1934.
- “Estrenos cinematográficos”, *El heraldo de Madrid*, 14-07-1926.
- “Estrenos cinematográficos”, *La Libertad*, 25-08-1926.
- “Estrenos”, *La Voz*, 30-11-1933.
- “Greta Garbo”, *Atlántico*, 5-07-1929.
- “Greta Garbo”, *El Sol*, 09-04-1933.
- “Higiene y salud”, *La Correspondencia de España*, 09-03-1920.
- “John Barrymore”, *Popular Film*, 02-06-1926.
- “La actriz Nita Naldi”, *La Nación*, 18-11-1929.
- “La aldea maldita”, *El Heraldo de Madrid*, 12-07-1930.
- “La aldea maldita”, *La Gaceta Literaria*, 01-09-1930.
- “La Garbo”, *Cine-Art*, 30-05-1934.
- “La Garbo”, *El Cine*, 18-08-1927.
- “La Garbo”, *El Sol*, 09-04-1929.

“La Moralidad Pública”, *El Debate*, 1926.
 “La moralidad pública”, *La Gaceta del Norte*, 06-02-1930.
 “La mujer”, *Blanco y Negro*, 26-01-1929.
 “La Nueva Mujer”, *Sexualidad*, 09-01-1927.
 “La reina de las vamps”, *Estampa*, 03-06-1933.
 “La verbena de la paloma”, *El Heraldo de Madrid*, 15-06-1935.
 “La vida de las stars”, *La Acción*, 10-01-1924.
 “La Viuda Alegre”, *La Reclam Cine*, 21-02-1926.
 “Las estrellas hablan”, *La Libertad*, 07-02-1929.
 “Las estrellas más populares”, *El Sol*, 05-02-1928.
 “Las estrellas”, *Popular Film*, 15-03-1928.
 “Las vamps”, *Films Selectos*, 11-10-1928.
 “Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis”, *La Voz*, 17-06-1922.
 “Louise Brooks en quiebra”, *Crónica*, 05-06-1932.
 “Louise Brooks”, *Por esos mundos*, 09-05-1926.
 “Marlene Dietrich”, *Arte y cinematografía*, 09-1931.
 “Marlene Dietrich”, *Estampa*, 28-02-1929.
 “Marlene Dietrich”, *Popular Film*, 17-03-1931.
 “Miss Louise Brooks”, *Popular Film*, 16-12-1926.
 “Moda”, *Cosmópolis*, 03-1928.
 “Moda”, *El Heraldo de Madrid*, 25-10-1928.
 “Moda”, *La Moda Elegante*, 28-07-1921.
 “Moda”, *Perfiles*, 1920.
 “Muere Rodolfo Valentino”, *Blanco y Negro*, 1926.
 “Muere Rodolfo Valentino”, *La Nación*, 24-08-1926.
 “Nita Naldi, ¿vampiresa?”, *La Voz*, 12-12-1932.
 “Nita Naldi”, *La Unión Ilustrada*, 10-05-1928.
 “Nobleza Baturra”, *Mundo Gráfico*, 8-05-1935.
 “Noticias breves e inéditas de los estudios”, *Popular Film*, 11-11-1926.
 “Noticias cinematográficas”, *El Sol*, 22-12-1929.
 “Noticias”, *El Mundo Deportivo*, 25-08-1933.
 “Novedades”, *Nuevo Mundo*, 02-01-1920.
 “Nuestra Natacha”, *El Heraldo de Madrid*, 02-01-1936.
 “Para las lectoras”, *Elegancias*, 03-1924.

“Rebelión a bordo”, *Cine Sparta*, 11-04-1936.
 “Rodolfo Valentino”, *La Nación*, 26-08-1926.
 “Salud”, *La Esfera*, 10-07-1926.
 “Sección masculina”, *La Moda Elegante*, 27-07-1921.
 “Sexualidad Doliente”, *La Libertad*, 1935.
 “Sociedad”, *La Voz*, 3-01-1930.
 “Subasta tras la muerte de Valentino”, *La Nación*, 17-11-1926.
 “Un ejemplo”, *El Liberal*, 30-10-1926.
 “Un nuevo galán”, *El Imparcial*, 01-11-1931.
Ahora, 25-04-1936.
 Anuncio *Taky*, 1929.
Buen Humor, 1923.
Corintios, 6.9-11.
El Comercio, Gijón, 12-07-1896
El Heraldo de Madrid, 06-01-1930.
El Heraldo de Madrid, 14-05-1929.
El Imparcial, 17-01-1923.
El Liberal, 1879
El Sol, 06-08-1926.
El Sol, 11-09-1927.
El Sol, 27-02-1936.
 Elegancias, 03-1924.
Estampa, 01-08-1931.
 F. M. MELGAR. *Revista Católica de las cuestiones sociales*, 01-1916.
Flirt, 09-03-1922.
Heraldo Deportivo, 05-06-1920.
 La Correspondencia de España, 17-02-1921.
La Época, 20-07-1896
La Época, Madrid, 14-05-1896.
La Esfera, 31-07-1926.
La Vanguardia, 13-08-1930.
Las estrellas del cine, 1930.
Mundo Femenino, 02-1923.
Nuestro cinema, 02-1935.

Popular Film, 07-09-1933.
Popular Film, 16-06-1932.
Pueblo Vasco, 03-05-1924.
Pueblo Vasco, 21-05-1926.
Sexualidad, 08-02-1925.
Sexualidad, 10-07-1927.
Tierra Chana, 26-I-1927.

BIBLIOGRAFÍA

- Bruno IBEAS, *La Virilidad*. Madrid, Bruno del Amo, 1925, pp. 47.
- Doctora FANNY, “El cuidado del cabello”, *Almanaque de la madre de familia para 1926*. Barcelona, El Hogar y la Moda, 1926, p. 39.
- Emeterio DIEZ PUERTAS, *Historia social del cine en España*. Madrid, Editorial Fundamentos, 2003, pp. 368.
- Eugenio FONTANEDA (y otros), *Mujeres de cine. Ecos de Hollywood en España, 1914-1936*. Madrid, AECID, 2015, pp. 141.
- Gregorio MARAÑÓN, *Tres ensayos*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1931, pp. 250.
- James LAVER, *Breve historia del traje y la moda*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2017, pp. 324.
- Jean BAUDRILLARD, “La cultura mediática”, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. España, Siglo XXI, 2009, pp. 113-151.
- José Javier DÍAZ FREIRE, “La reforma de la vida cotidiana y el cuerpo femenino durante la dictadura de Primo de Rivera” en Luis CASTELLS ARTECHE, *El rumor de lo cotidiano*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 1999, pp. 306.
- Juan Carlos DE LA MADRID, *Cinematógrafo y “varietés” en Asturias (1896-1915)*. Principado de Asturias, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1996, pp. 662.
- Julio ARCE, “Del kinetófono a “El misterio de la Puerta del Sol”. Los comienzos del cine sonoro en España”. *Revista de Musicología*, 2 (2009), pp. 623-243.
- Julio ARCE, “El sonoro antes del del cine sonoro: Imágenes y música mecánica entre 1895 y 1927” en Matilde María OLARTE MARTÍNEZ (coor.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. España, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 151-166.

- Lola GAVARRÓN, “La alocada garçonne de los años 20”, *Piel de ángel: historia de la ropa interior femenina*. Barcelona, Tusquets editores, 1982, pp. 189-223.
- Nancy F. COTT, “Mujer moderna, estilo norteamericano: los años veinte” en George Duby y Michelle Perrot (coor.), *Historia de las mujeres en Occidente*. España, Taurus, 1991, pp. 107-127.
- Nerea ARESTI, “La medicina social y el nacimiento de la mujer moderna: nuevas preocupaciones y nuevos temores masculinos”, *Médicos, Don Juanes y Mujeres Modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2001, pp. 69-108.
- Nerea ARESTI, “Masculinidad y Nación en la España de los años 1920 y 1930”. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 2 (2012), pp. 55-72.
- Noël BURCH, “Business is Business”, *El tragaluz del infinito*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2006, pp.121-149.
- Philip HANSON, “Ducking Prostitution”, *The Side of Despair. How the Movies and American Life Intersected during the Great Depression*. New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 2008, pp. 15-44.
- Quintiliano SALDAÑA, *Siete ensayos sobre sociología sexual*. Madrid, Mundo Latino, 1929, pp. 291.
- Román GUBERN (y otros), *Historia del cine español*. España, Ediciones Cátedra, 2009, pp. 656.
- Sally FAULKNER, *Una historia del cine español. Cine y sociedad, 1910-1920*. Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert S.L, 2017, pp. 456.
- Sonia CAPILLA, “El siglo XX: entre el traje y la moda”, *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución*, 2003, p. 244.
- Vital AZA, *Feminismo y sexo*. Madrid, Ediciones Morata, 1928, pp. 178.

WEBGRAFÍA

- AMADOR CARRETERO, Pilar, “El cine como documento social: una propuesta de análisis”. *AYER*, 24 (1996), [revista en línea] Disponible desde Internet en: <https://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/24-6-ayer24_ImageneHistoria_DiazBarrado.pdf> <con acceso el 16-05-2022>.
- ARESTI, Nerea, “La nueva mujer sexual y el varón domesticado. El movimiento liberal para la reforma de la sexualidad (1920-1936)”. *Arenal: Revista de historia de las mujeres*,

1 (2009), [revista en línea] Disponible desde Internet en: < <https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/16541/14072>> <con acceso el 29-04-2022>.

BELLO CUEVAS, José Antonio, “El cine español (1896-1930): origen y evolución de sus géneros y estructuras industriales”. *Filmhistoria online*, 2 (2012), [revista en línea] Disponible desde Internet en < <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13905/17215>> <con acceso el 28-02-2022>.

BONINO, Luis, “Masculinidad hegemónica e identidad masculina”. *Dossiers feministes*, 6 (2002), [revista en línea] Disponible desde Internet en < <https://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/viewFile/102434/153629>> <con acceso el 19-03-2022>.

CASTEJÓN LEORZA, María, “Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres”. *Berceo*, 147 (2004), [revista en línea] Disponible desde Internet en: < <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1387383.pdf>> <con acceso el 04-03-2022>.

COUDEL, Evelyne, “La estrella como elemento perturbador: Greta Garbo y su recepción en la España de los años veinte y treinta”. *Secuencias*, 46 (2019), [revista en línea] Disponible desde Internet en: < <https://revistas.uam.es/secuencias/article/download/secuencias2017.46.002/10935/26246>> <con acceso el 07-03-2022>.

CRISTIAN, Réka M.; y DRAGON, Zoltán, 2007; 2008. *Encounters of the Filmic Kind: Guidebook to film theories*. Szeged, JATE PRESS. [libro en línea] Disponible desde Internet en: < http://acta.bibl.u-szeged.hu/68579/1/papers_014.pdf > <con acceso el 04-03-2022>.

DE GRAZIA, Victoria, “Mass culture and sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920-1960”. *The Journal of Modern History*, 1 (1989), [revista en línea] Disponible desde Internet en: < <https://fddocuments.in/document/mass-culture-and-sovereignty-the-american-challenge-to-european-cinemas-1920-1960.html?page=13>> <con acceso el 14-03-2022, el 13-05-2022 y el 14-05-2022>.

FRESNEDA DELGADO, Iratxe, “Así es la vida: la Medea de Arturo Ripstein. Violencia simbólica y estereotipos de género en el cine”. *Revista Comunicación y Medios*, 30 (2014), [revista en línea] Disponible desde Internet en: < <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5242617.pdf>> <con acceso el 04-03-2022>.

GARCÍA ÁLVAREZ, Luis Benito, “Moda masculina y distinción social. El ejemplo de Asturias desde la Restauración hasta la Segunda República”. *Vínculos de historia*, 6 (2017), [revista en línea] Disponible desde Internet en: < <http://vinculosdehistoria.com/index.php/vinculos/article/view/vdh.v0i6.273/pdf>> <con acceso el 19-03-2022>.

GARCÍA CARRIÓN, Marta, “Lugares de entretenimiento, espacios para la nación: cine, cultura de masas y nacionalización en España (1900-1936)”. *AYER*, 90 (2013), [revista en línea] Disponible desde Internet en: < https://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/90-5-ayer90_NacionalizacionenEspana_Quiroga_Archiles.pdf> <con acceso el 28-02-2022>.

LLONA, Miren, “Recordar el porvenir: las mujeres modernas y el desorden de género en los años veinte y treinta”. *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, 1 (2020), [revista en línea] Disponible desde Internet en: < <https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/11688/13293>> <con acceso el 14-03-2022 y el 16-05-2022>.

LUENGO LÓPEZ, Jordi, “Ídolos populares de latina masculinidad. Valentino, Gardel y otros “violeteros modernistas”. *Culturas Populares*, 7 (2008), [revista en línea] Disponible desde Internet en: < https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/19793/idosolos_luengo_Culturas_2008_N7.pdf?sequence=1&isAllowed=y> <con acceso el 12-03-2022, 19-03-2022 y el 15-05-2022>.

MORENO SARDÀ, Amparo, “Los inicios de la cultura de masas (algunas observaciones)”. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, 13 (1990), [revista en línea] Disponible desde Internet en: < <https://raco.cat/index.php/Analisi/article/view/41103/89111>> <con acceso el 28-02-2022>.

OTERO CARVAJAL, Luis Enrique, “La sociedad urbana y la irrupción de la Modernidad en España, 1900-1936”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 38 (2016), [revista en línea] Disponible desde Internet en: < <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/53678/49165>> <con acceso el 28-02-2022>.

OVARES, Flora ; y BARZUNA, Guillermo “Ideología y medios de comunicación de masas”. *Revista Nuevo Humanismo*, 3 (1979), [revista en línea] Disponible desde Internet en: < <https://repositorio.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/15017/Ideolog%C3%ADa%20y%20medios%20de%20comunicaci%C3%B3n%20de%20masas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> <con acceso el 28-02-2022>.

PÉREZ RUFÍ, José Patricio, “El género cinematográfico como elemento condicionante de la dimensionalidad del personaje del cine clásico de Hollywood: características de los personajes cinematográficos redondos y planos”. *Admira*, 5 (2017), [revista en línea] Disponible desde Internet en: < <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/76046/2.%20Classical%20Hollywood%20Cinema.pdf?sequence=1&isAllowed=y> > <con acceso el 04-03-2022 y el 14-05-2022>.

PRAVADELLI, Veronica. 2012. *The Wiley-Blackwell History of American Film*. Chichester: Cynthia Lucia, Art Simon, Roy Grundmann. [libro en línea] Disponible desde Internet en: < https://www.academia.edu/3838208/Cinema_and_the_Modern_Woman_in_Cynthia_Lucia_Art_Simon_on_Roy_Grundmann_ed_by_Blackwells_History_of_American_Cinema_vol_II_Wiley_Blackwell_2012 > <con acceso el 07-03-2022 y el 13-05-2022>.

Robert G. DAVIS, 2005. *Understanding manhood in America*. New York: Anchor Communications. [libro en línea] Disponible desde Internet en: < <http://torontoeastdistrict.com/secure/docs/articles/Understanding%20Manhood%20in%20America.pdf> > <con acceso el 12-03-2022 y el 19-03-2022>.

RODRÍGUEZ MARTÍN, Nuria, 2008; . *Ayeres en discusión: temas clave de Historia Contemporánea hoy*. Murcia: Universidad de Murcia. [libro en línea] Disponible desde Internet en: < <https://ahistcon.org/sites/default/files/documentos/congresos/Murcia.pdf> > <con acceso el 14-03-2022>.

TRANCHE, Rafael, “El star system en perspectiva”. *Archivos de la filmoteca*, 18 (2012), [revista en línea] Disponible desde Internet en: < <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/338/338> > <con acceso el 14-03-2022>.

Universidad Complutense de Madrid, 2015; 3 de agosto de 2015. *Las relaciones entre cine e historia: cultura y sociedad en el New Hollywood*. Madrid, E-Prints Complutense. [libro en línea] Disponible desde Internet en: < <https://eprints.ucm.es/id/eprint/32770/1/T36262.pdf> > <con acceso el 16-05-2022>.

URÍA, Jorge, “Imágenes de la masculinidad. El fútbol español en los años veinte”. *AYER*, 72 (2008), [revista en línea] Disponible desde Internet en: < https://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/72-4-ayer72_EspectaculoSociedadEspañaContemporanea_Baker_Castro.pdf > <con acceso el 19-03-2022>.