

textos y documentos

“Adiós Conchita... ¡hasta nunca!” Sobre la recepción de la nación y el género a través del cine

“Adiós Conchita... ¡hasta nunca!”

Around the national and genre reception through the cinema

Aurelio Martí Bataller

Universitat de València-Université Paris VIII

Aurelio.marti@uv.es

Recibido el 14 de noviembre de 2017

Aceptado el 13 de abril de 2018

[1134-6396(2018)25:1; 239-246]

<http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v25i1.6541>

El documento presentado se podría clasificar dentro del género epistolar. Si dicha condición lo ubicaría en un plano de poca originalidad como fuente para la Historia, una serie de elementos le confieren un valor especial. Por un lado, se trata de un artículo de periódico publicado en *El Socialista*, el 20 de marzo de 1932, en la sección de “Cinema y espectáculos”. El texto toma la forma de misiva abierta, dirigida a la actriz Conchita Montenegro —Concepción Andrés Picado, San Sebastián, 1911 —Madrid, 2007— y firmada por Juanita Pérez López. Por lo tanto, aceptada la autoría —sin más información que el nombre, precisamente coincidente con el de una hermana de la actriz, también *Juanita*—, el suelto no supone nada más que un escrito en un diario obrero a cargo de una militante o simpatizante socialista desconocida y aficionada al cine.

Por otro lado, justamente por todo ello el documento adquiere una remarcable relevancia. Alejados de las publicaciones especializadas y los expertos en crítica filmica, los juicios expresados por la autora bien podrían ser compartidos por buena parte del público corriente del séptimo arte. ¿Cuántas Juanita Pérez pudieron pasar por las salas de cine? Así pues, abordado a partir de las herramientas de la nueva historia política y cultural, el documento deviene de lo más interesante para acercarse a la difusión social de modelos e identidades de género y nación, a la gestión y recepción de aquellos constructos sociales por parte de los individuos, en la línea de las perspectivas que animan las investigaciones historiográficas en los últimos tiempos¹.

1. Véanse la introducción y trabajos de AGUADO, Ana y ORTEGA, Teresa María (eds.):

Al respecto, tampoco resulta novedoso señalar al cine como un elemento más de los implicados en las transformaciones culturales, y difusor de nuevos modelos estéticos y de comportamiento, de pautas sociales y modelos de género, durante el primer tercio del siglo XX². Ahora bien, la prensa obrera no ha sido un recurso especialmente socorrido en los análisis sobre la cuestión. Con todo, la historiadora Marta García Carrión sí ha puesto de manifiesto, entre muchos otros aspectos, la participación de las culturas obreras en la cultura cinematográfica española y su contribución en los debates y esfuerzos por forjar un cine nacional español. En torno a dichos esfuerzos, se fomentó la elaboración y difusión de narrativas, representaciones y símbolos nacionales españoles, en los cuales nunca estuvo ausente la dimensión de género³.

Si bien el socialismo anterior a la Guerra Civil habría incorporado de forma bastante marginal la práctica fílmica hasta 1936⁴, durante la década de 1930 *El Socialista* incluyó una sección periódica de información y crítica cinematográfica —y teatral— hasta el 1 de octubre de 1933. En este sentido, las páginas del rotativo proporcionan material valioso para el análisis de la construcción y difusión social de discursos sobre masculinidad, feminidad y nación, desde el ámbito del cine y en un contexto crucial como el republicano⁵.

Como muestra de ello se aporta el documento que cierra este artículo. Sin embargo, con la finalidad de situar la cuestión y contextualizar el mismo, resulta útil apoyarse en extractos de una descripción del actor Julio Roos y de una entrevista a Juan de Landa. De este último, actor vasco que compartió con Conchita Montenegro una trayectoria artística similar⁶, Dermax, encargado de la sección cinematográfica en *El Socialista*, subrayaba su pertenencia a la “raza brava de aventureros —por españoles— y de sobrios razonadores —por españoles— que siempre supieron triunfar en las justas pasadas y presentes. Juan de Landa es un

Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX. València, PUV, 2011.

2. De forma general, véase AGUADO, Ana y RAMOS, María Dolores: *La modernización de España (1917-1939). Cultura y vida cotidiana.* Madrid, Síntesis, 2002.

3. Véase por los muchos trabajos de la autora, GARCÍA CARRIÓN, Marta: *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936).* València, PUV, 2013.

4. DE LUIS, Francisco: *La cultura socialista en España 1923-1930.* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993.

5. El contexto republicano entendido como marco para la transformación de los roles de género en AGUADO, Ana: “Entre lo público y lo privado: sufragio y divorcio en la Segunda República”. *Ayer*, 60 (2005) 105-134.

6. Como destacaba tras la muerte de la actriz ROLDÁN, Carlos: “Entre la gloria y el olvido; Conchita Montenegro, la actriz vasca que triunfó en Hollywood”. *Euskonew&Media*, 6-13/7/2007, 402. <http://www.euskonews.com/0402zbk/gaia40202es.html>. Consultado el 27 de octubre de 2017.

caballero aventurero motricoarra”⁷. Por su parte, a propósito de Julio Roos la prensa socialista le describía de la siguiente manera,

Es alto, de apostura distinguida y viril; rostro simpático, animado por una sonrisa que parece forzada, quizá porque ríe a través de hondas inquietudes. Mirada penetrante, sugestiva; un poco hipnotizador y otro poco de niño.

No es el galán que en mala hora creara el difunto Valentino. Julio Roos, sin ser viejo, lleva en su juventud el perfume de muchos días vividos en la voluptuosidad de un desgaste amoroso. En sus ojos, en dirección hacia las sienas, la estrella melancólica de una vida que se asoma a otro horizonte, Julio Roos ha podido borrar esa huella que hace padecer la pueril vanidad de las mujeres hielo y masaje; el remedio no es costoso. Pero él las deja vivir con fruición sibarita: como el que conserva una flor marchita, recuerdos de un amor que sólo rememora tristezas, pero de la que no se desprende porque forma parte de su vida.

(...)

Julio Roos está en su plena juventud; pero su juventud o ha llorado mucho o ha amado mucho. La juventud un poco seria y sentimental de un romántico, pálida y meditativa, dulce y estática.

(...)

Será el actor de las mujeres. Las mujeres han elegido un nuevo tipo de hombre en la pantalla: el hombre fuerte, simpático y acometedor. Julio Roos es así (...). Es un valor nuevo que la crítica ha de enjuiciar pronto. Tiene en su haber algunas recientes intervenciones cinematográficas en los estudios franceses. Pero para nosotros, Julio Roos empieza ahora. Hace su debut con “El hombre que se reía del amor”. Le queremos totalmente español, íntegramente español, sencillamente español: nuestro. Y le queremos así, porque Julio Roos es una figura representativa de la España que no quieren ver los extranjeros: distinción, personalidad, simpatía, optimismo.

Será el actor de las mujeres, porque todo en él es sugestivo y amable. De los hombres, porque Julio Roos es la exaltación estética del tipo varonil español: armonía y entereza, arrogancia y sencillez⁸.

De este modo, en ambos casos, se concentraban en los actores los valores de una masculinidad que se pretendía auténticamente española y moderna. Roos: viril, masculino, alto, fuerte, impetuoso, un hombre español seductor de mujeres y modelo para el género masculino. Cabe subrayar la insistencia en la españolidad asociada al actor y al prototipo de masculinidad que representaría. Se trataba de un hombre que podría ser afectado por las relaciones sentimentales, pero que parece dominar la situación desde una posición de experiencia y control, que se contraponen y gobiernan los “vanidosos” y “pueriles” deseos de las mujeres.

7. “Juan de Landa, entre nosotros”. *El Socialista*, 20 de diciembre de 1931.

8. “Figuras de «El hombre que se reía del amor»”. *El Socialista*, 5 de febrero de 1933.

Al mismo tiempo, las condiciones de dicha masculinidad se ponían en valor frente a otro tipo de masculinidad: la imagen del galán despreocupado representado aquí en la figura de Rodolfo Valentino, pero que bien podía referirse al modelo del Don Juan. A tal efecto, desde principios del siglo XX, este era un referente cuestionado como estereotipo de la masculinidad española, especialmente por los círculos progresistas en sus intentos por facilitar la ansiada regeneración patria⁹. Por consiguiente, también la prensa socialista se podía hacer eco de este tipo de proyectos regeneradores de la nación a través de la masculinidad, y frente a una pretendidamente intencionada ignorancia “extranjera”.

Por otra parte, Juan de Landa era retratado como atlético, caballero, sobrio, racialmente español y vasco. Sobre todo en este caso, se configuraba un prototipo de masculinidad próximo al modelo del deportista, también a lo largo del primer tercio del siglo XX asociado a una masculinidad española viril, activa y agresiva en muchos casos¹⁰; cuando, además, buena parte de las corrientes higienistas y regeneracionistas, que acompañaron la masificación del fenómeno deportivo, trataban de vetar la participación femenina en el mundo del deporte —especialmente en algunas prácticas¹¹.

Vista la resonancia en las páginas sobre cine de la prensa socialista de los proyectos y discursos de afirmación de la virilidad masculina nacional española, el documento aportado cobra sentido como muestra del cruzamiento entre género, nación y cine, y de las posibles recepciones de estas variables a partir de los films. De entrada, la carta de Juanita da cuenta de la repercusión social alcanzada por algunas figuras del cine entre la población. Esta trabajadora se confesaba “boba-mente admiradora” de las estrellas de cine y haber adquirido imágenes de su ídolo para empapelar su dormitorio y, así, contemplar en la intimidad cotidiana la que para ella era casi una deidad, Conchita Montenegro¹².

La elevación de este pequeño y privado altar laico se debería a distintos motivos. Por descontado, entre ellos estaban los méritos artísticos de la Montenegro. Pero también habría pesado el físico de la actriz y, muy significativamente, su condición de española. No obstante, la decepcionada articulista insistía ahora en la desnudez y “escasa cantidad de ropa” que cubriría los “tan conocidos” cuerpos

9. ARESTI, Nerea: “Masculinidad y nación en la España de los años 1920 y 1930”. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42-2 (2012) 55-72. De la misma autora: “A la nación por la masculinidad. Una mirada de género a la crisis del 98”. En NASH, Mary (ed.): *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género*. Madrid, Alianza, 2014, pp. 47-74.

10. URÍA, Jorge: “Iconos de masculinidad. Los años veinte y los ases del fútbol español”. En NASH, Mary (ed.): *op. cit.*, pp. 159-187; del mismo autor: “Imágenes de la masculinidad. El fútbol español en los años veinte”. *Ayer*, 72 (2008) 121-155.

11. CASPISTEGUI, Francisco: “La resbaladiza arista de un monte erguida sobre dos abismos: mujer y deporte en España (1900-1950)”. *Memoria y Civilización*, 7 (2004) 129-174.

12. Esta y todas las citas que siguen provienen del documento transcrito al final del artículo, “Adiós Conchita... ¡hasta nunca!”. *El Socialista*, 20 de marzo de 1932.

femeninos que prodigaban las estrellas de Hollywood. Asimismo, el argumento nacional contenía un peso principal. De hecho, la caída de los altares de Conchita Montenegro respondía a la supuesta renuncia a la nacionalidad española de la actriz vasca, a favor de la norteamericana: “has renunciado a tu nacionalidad española para hacerte yanqui”.

En efecto, Juanita se manifestaba opuesta a las fronteras nacionales porque representarían “un atraso”, en consonancia con los principios del internacionalismo obrero cabe deducir, en tanto que se define como modesta jornalera. Esto no obstante, la indignación de la escritora se volcaba sobre Conchita a causa de su hipotético cambio de nacionalidad por “una cuestión de dinero” —lo que también encajaba en el internacionalismo obrero socialista español¹³. Además, la ficción nacionalista de la comunidad fraternal entre personas, que, muy probablemente, nunca coincidirían ni se conocerían personalmente, se había activado a partir de la fonética del nombre de la actriz. Según explicaba la articulista, en un contexto dominado por nombres “con una serie de consonantes que yo no sé pronunciar, eras una de las pocas que tenías un nombre y un apellido que nos recordaba que también podía haber artistas españolas”. Así pues, el nombre de Conchita Montenegro constituía un motivo de identificación añadido para las aficionadas al cine, que sentían con ello un cierto orgullo nacional.

Todavía más, la fonética deja entrever la importancia concedida a la lengua en la definición de la comunidad nacional asumida por Juanita y proyectada en la actriz. Tanto es así que uno de los reproches que más insistentemente se lanzan hacia Conchita Montenegro, y al conjunto del mundo del cine, es la difusión de términos como *maillots* o *managers*: “¡qué léxico nos habéis enseñado!”. Igualmente, la ex admiradora daba por hecho que la actriz cambiaría su nombre y adoptaría el inglés como idioma, toda vez que mudaba de nacionalidad.

En todo ello, además, se aprecia un marcado carácter antiestadounidense, ingrediente muy presente en el nacionalismo español cinematográfico y corolario del discurso americanista. Efectivamente, con especial intensidad a partir de la implantación del cine sonoro, el componente americanista se acentuó en la cultura cinematográfica española. Por un lado, la participación de actores latinoamericanos en películas de habla castellana se percibió como una amenaza para la cultura española y, de forma destacada, la pureza idiomática. Por otro lado, el logro de un papel dominante para España en lo que se consideraba su ámbito natural de expansión, América Latina, se convirtió en objetivo deseado. Finalmente, y por ende, el predominio norteamericano en las pantallas y estructuras cinematográficas españolas fue percibido frecuentemente como un imperialismo intolerable que ponía en

13. MARTÍ, Aurelio: “Un internacionalismo patriota. El discurso nacional del PSOE (1931-1936)”. *Ayer*, en prensa.

peligro las propias esencias nacionales y su conservación más allá del Atlántico¹⁴. Por último, no está de más recordar que buena parte de estas dinámicas se reprodujeron en otros lugares de Europa, donde el peso de la industria de Hollywood fue denunciado también con argumentos bien similares¹⁵. Por lo tanto, en este marco toma sentido el tono de rechazo a los Estados Unidos que emana del texto —que también podría sintonizar con el anticapitalismo socialista.

Para finalizar, es necesario afirmar que el caso de este documento no debe considerarse necesariamente una prueba indiscutible y esclarecedora de la recepción del mundo fílmico. Sin embargo, sí ofrece serias pruebas de que efectivamente la población podía ver el cine a través de los lentes nacionales. La nación podía transformarse en un argumento de primer orden para juzgar actores, actrices y películas y, por consiguiente, hacer de la experiencia fílmica una experiencia nacional. Según se desprende de lo visto aquí, en ello se hizo bien presente la difusión de modelos de masculinidad y feminidad. Todo ello sucedía, además, desde las páginas de la prensa obrera socialista. En el caso de Juanita Pérez y Conchita Montenegro, la actriz devenía una suerte de representación icónica y cosificada —y hasta cierto punto banal, por cotidiana¹⁶— de la nación española.

Referencias bibliográficas

- AGUADO, Ana y RAMOS, María Dolores: *La modernización de España (1917-1939). Cultura y vida cotidiana*. Madrid, Síntesis, 2002.
- AGUADO, Ana y ORTEGA, Teresa María (eds.): *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. València, PUV, 2011.
- ARESTI, Nerea: “Masculinidad y nación en la España de los años 1920 y 1930”. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42-2 (2012) 55-72.
- AGUADO, Ana: “Entre lo público y lo privado: sufragio y divorcio en la Segunda República”. *Ayer*, 60 (2005) 105-134.
- BILLIG, Michael: *Nacionalismo banal*. Madrid, Capitán Swing Libros, 2014.

14. GARCÍA CARRIÓN, Marta: *op. cit.*, pp. 211 y ss.

15. GARCÍA CARRIÓN, Marta: “Cine y nacionalización en la Europa de entreguerras. El caso español en perspectiva comparada”, en ARCHILÉS, Ferran, GARCÍA CARRIÓN, Marta y SAZ, Ismael (eds.): *Nación y nacionalización. Una perspectiva europea comparada*. València, PUV, 2013, pp. 155-170. La “Guerra de los Acentos” se dio también en Gran Bretaña, como señala WARD, Paul: *Britishness since 1870*, Londres, Routledge, 2004. Sobre la reconstrucción de la cinematografía francesa sobre la base del propio referente nacional y en tensión respecto al cine norteamericano y alemán, GAUTHIER, Christophe: “Le cinéma des nations: invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910 – années 1930)”. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 51 (2004) 58-77.

16. Ineludible a tal efecto la ya común alusión a BILLIG, Michael: *Nacionalismo banal*. Madrid, Capitán Swing Libros, 2014.

- CASPISTEGUI, Francisco: “La resbaladiza arista de un monte erguida sobre dos abismos: mujer y deporte en España (1900-1950)”. *Memoria y Civilización*, 7 (2004) 129-174.
- DE LUIS, Francisco: *La cultura socialista en España 1923-1930*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta: *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. València, PUV, 2013.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta: “Cine y nacionalización en la Europa de entreguerras. El caso español en perspectiva comparada”. En ARCHILÉS, Ferran, GARCÍA CARRIÓN, Marta y SAZ, Ismael (eds.): *Nación y nacionalización. Una perspectiva europea comparada*. València, PUV, 2013, pp. 155-170.
- GAUTHIER, Cristophe: “Le cinéma des nations: invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910 – années 1930)”. *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, 51 (2004) 58-77.
- MARTÍ, Aurelio: “Un internacionalismo patriota. El discurso nacional del PSOE (1931-1936)”. *Ayer*, en prensa.
- NASH, Mary (ed.): *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género*. Madrid, Alianza, 2014.
- ROLDÁN, Carlos: “Entre la gloria y el olvido; Conchita Montenegro, la actriz vasca que triunfó en Hollywood”. *Euskonew&Media*, 6-13/7/2007, 402. <http://www.euskonews.com/0402zbbk/gaia40202es.html>. Consultado el 27 de octubre de 2017.
- URÍA, Jorge: “Imágenes de la masculinidad. El fútbol español en los años veinte”. *Ayer*, 72 (2008) 121-155.
- WARD, Paul: *Britishness since 1870*. Londres, Routledge, 2004.

* * *

El Socialista, 20 de marzo de 1932.

“Adiós, Conchita... ¡hasta nunca!”

A Conchita Montenegro,
ex española.
Arcas del Tío Sam,
en Hollywood
Ex admirada artista:

Soy admiradora de las estrellas. Bobamente admiradora. Están tan altas que, por fuerza, hay que mirarlas siempre con éxtasis y en actitud física muy semejante a los del pobre idiota que mira sin ver, porque lo que está en las alturas le deslumbra. Tal vez por eso, yo soy de las que adornan las azuladas paredes de mi dormitorio con esos retratos en que vosotras, las «vedettes» —¿no se dice así?— prodigáis sonrisas, lucís dentaduras como hechas de encargo, melenas alborotadas; y colocáis coquetamente en vuestros cuerpos, que el masaje y la electricidad han embellecido, reducidísimos «maillots» que no necesitan dejar adivinar nada.

Nosotras estamos tan lejos de las estrellas, las creíamos tan elevadas, que nunca se me ocurrió criticar la forma de vuestro peinado, ni la escasa cantidad de

ropa con que escasamente cubrís vuestros tan conocidos cuerpos. Además, vuestros «managers» —¡qué léxico nos habéis enseñado!— os obligan a moveros con precisión tan matemática, que todo en vosotras parece sobrenatural.

Tú, Conchita Montenegro, si no hubieses sido fotogénica antes de ser fotofónica, nadie hubiera pensado en ti. Hubieses sido una de tantas. Pero la fortuna te convirtió en diosa. Así lo creímos. Y como diosa de la pantalla te adoramos. Además, en el mundo cinematográfico, en cuyos nombres abundan las «tes» después de las «haches», las «dobles uves», las «kaes» y las «íes griegas» con una serie de consonantes que yo no sé pronunciar, eras una de las pocas que tenías un nombre y un apellido que nos recordaba que también podía haber artistas españolas del cine. Y, como ya te admirábamos, empezamos a quererte. Porque el cariño, cuando es desinteresado, da más valor a la admiración. Tenías para mí, como para las aficionadas mis amigas, doble motivo para estar en las alturas.

Te digo esto, Conchita Montenegro, porque me he enterado que has renunciado a tu nacionalidad española para hacerte yanqui. Yo sé que eso de las fronteras es un atraso. Pero me parece aún más atraso eso de que nosotros mismos que no llegamos a borrarlas, nos complazcamos en multiplicarlas. He preguntado por qué (*sic*) has renunciado tú a la tierra en que naciste. Me han contestado que es una cuestión de dinero. Y yo, que sería capaz de perder mi modesto jornal —que algunas veces me he gastado para verte— si me obligaran a tamaño absurdo, no quería creer que una diosa fuese de carne y hueso de otra calidad de las que no son adoradas con incienso. Y ahora he empezado a creer que tus sonrisas y tus exhibiciones, como las de las demás, responden a exigencias del dólar. Y como pienso que pronto te cambiarás hasta de nombre para que te dejen vivir en Hollywood los ciudadanos de la libérrima República que, habiendo sido hecha de muchas razas ha constituido (*sic*) una especial que reniega de las que le dieron el ser, me apresuro a escribirte para decirte que no figurará tu retrato en las azuladas paredes de mi dormitorio; que has caído del pedestal en que te había colocado; y que, pues perdiste todo lo que yo en mi ingenuidad creía superior, ya no podré soportar en la pantalla que me presenten un ídolo roto.

Creo que muchas harán como yo y que no sentirán que te quedas a vivir en las «Arcas del Tío Sam», domicilio que me entero has elegido.

No contestes a esta carta, porque yo no entiendo inglés, y menos yanqui. Tu ex admiradora,

Juanita Pérez y López