

Cine, ideología y género: la “*femme fatale*” al servicio de la falsificación de la historia en *Mare Nostrum* (Rafael Gil, 1948)

Marianne Bloch-Robin

Sorbonne Université — CRIMIC EA 2561

Resumen: Rafael Gil realiza la película *Mare Nostrum*, en un momento en el que España, intentando hacer olvidar su proximidad con las fuerzas del Eje durante la Segunda Guerra Mundial, se acerca a Estados Unidos en el ámbito de la reconfiguración geopolítica de la Guerra Fría. Este artículo analiza el modo en que un personaje de mujer fatal, interpretado por María Félix, permite falsear el papel de España durante la Segunda Guerra Mundial, insistiendo en la “neutralidad” del país. A través de la figura heroica del capitán Ferragut, seducido por una sirena nazi, la película puede interpretarse como una alegoría de España, atraída por la seducción

nazi, luego arrepentida, para finalmente luchar con los Aliados —lo que constituye una licencia ficcional bastante asombrosa. Este truco ilusionista se realiza mediante el personaje de la vampiresa, sobre la cual recae la responsabilidad entera de la culpa, cuando Ferragut (Fernando Rey) consigue redimirse de su pecado, liberado, por la narración y la puesta en escena, de cualquier responsabilidad.

Palabras clave: *Femme Fatale*, cine español de los años 40, franquismo, Segunda Guerra Mundial, María Félix, Rafael Gil.

Résumé : Le film *Mare Nostrum* de Rafael Gil est réalisé à un moment où l'Espagne, essayant de faire oublier sa proximité avec les forces de l'Axe pendant la Seconde Guerre mondiale, se rapproche des États-Unis dans le cadre de la reconfiguration géopolitique de la guerre froide. Cet article analyse la façon dont un personnage de femme fatale, interprété par María Félix, permet une falsification du rôle de l'Espagne durant la Seconde Guerre mondiale, en insistant sur la « neutralité » du pays. À travers la figure héroïque du Capitaine Ferragut, séduit par une sirène nazie, le film peut être interprété comme

une allégorie de l'Espagne tentée par la séduction nazie, puis repentie pour finir par lutter aux côtés des Alliés, ce qui constitue une licence fictionnelle assez stupéfiante. Ce tour de magie est réalisé grâce au personnage de la *vampiresa*, sur laquelle retombe l'entière responsabilité de la faute, alors que Ferragut (Fernando Rey) parvient à se racheter de son péché, libéré, par la narration et la mise en scène, de toute responsabilité.

Mots-clés : Femme Fatale, cinéma espagnol des années 1940, franquisme, Seconde Guerre mondiale, María Félix, Rafael Gil.

En la España franquista, si la interpretación oficial de la Guerra Civil se mantuvo bastante firme durante toda la dictadura, pasando, con el tiempo, de la Cruzada para salvar a España del peligro “rojo” a la guerra fratricida, la participación española en la Segunda Guerra Mundial planteó más problemas a lo largo de la evolución de la política internacional del régimen. Desde el entusiasmo filonazi inicial con el envío de una división española de voluntarios¹ que luchó bajo el uniforme de la Wehrmacht en el frente ruso, la posición del régimen evolucionó rápidamente cuando, ya en el año 1942, se vislumbró que probablemente las fuerzas del Eje no iban a salir airoso de la contienda. A partir de ese momento, el país volvió a la posición oficial de neutralidad² que había dado paso a la “no beligerancia” e intentó acercarse poco a poco a los Aliados a los que había combatido algunos meses antes. Sin embargo, el anticomunismo visceral del régimen, en una extraña esquizofrenia, había permitido presentar la participación activa de España en la Segunda Guerra Mundial como la prolongación³ de la Cruzada de la Guerra Civil, una lucha contra el enemigo comunista, contra la Unión Soviética a partir de 1941, y no contra Inglaterra o Estados Unidos⁴. Tras la derrota de las fuerzas del Eje, el aislamiento inicial del régimen franquista se vio bastante rápidamente contrarrestado —a partir de 1947— por el inicio de la Guerra Fría, permitiendo un acercamiento del país a las democracias occidentales y en particular a Estados Unidos.

-
1. Un contingente de 18000 soldados (división Española de Voluntarios) conocida como *División Azul* fue enviado al frente ruso. Luchó en la 250 división de la Wehrmacht.
 2. La neutralidad, declarada el 4 de septiembre de 1939 se convirtió en “no beligerancia” en junio de 1941 cuando Alemania invadió la Unión soviética y volvió el 1 de octubre de 1942, tres semanas después de la derrota de Italia y dos meses después de la detención de Mussolini.
 3. El documental de 1942, *La División Azul. La gloriosa epopeya de los voluntarios españoles en la lucha contra el bolchevismo* de Víctor de la Serna y Joaquín Reig Gozálbos postula que Alemania se defendió contra el peligro comunista titulado “Agresión de Polonia al Tercer Reich”. 16 de enero de 2021. www.rtve.es/alacarta/videos/archivo-historico/division-azul-espanola/2917954
 4. Véase para más precisiones: TRANCHE, Rafael J. y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *No-Do, el tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2006 [2001], págs. 379-419.

En este contexto, el cine, producido en España por el sector privado⁵ pero controlado férreamente por la Junta de Censura Cinematográfica, rebautizada eufemísticamente Junta Superior de Orientación Cinematográfica en 1946, se mantuvo bastante al margen del espinoso tema. La primera película en interesarse por la cuestión de la contienda recién terminada es *Mare Nostrum* y la fecha de 1948 no es fortuita, ya que coincide con el momento en que España empieza a acercarse a Estados Unidos y a las democracias occidentales en el marco de la doctrina Monroe.

Mare Nostrum fue dirigida en 1948 por Rafael Gil, un cineasta que, a pesar de haber realizado películas de propaganda para el campo republicano durante la Guerra civil, siguió —puede que a la fuerza— la línea ideológica del régimen franquista⁶, que celebraba en sus películas, al igual que lo hacía la productora Suevia Films y su director y propietario Cesáreo González. La orientación de *Mare Nostrum* es pues a priori conforme a la interpretación institucional de la Segunda Guerra Mundial. Esta voluntad de adecuación se puede deducir también del expediente de censura que —lo volveremos a comentar— incluye cartas de Cesáreo González pidiendo repetidamente la clasificación de Interés nacional⁷. Las cartas aducen en particular, sin que constituya el único motivo, la adecuación de la representación de la posición de España en la Segunda Guerra Mundial con la política del régimen⁸ en un momento en que el país se acercaba a los Estados Unidos y que el discurso oficial del régimen —en realidad desde 1943— insistía en la “neutralidad” del país⁹. La División Azul, en particular, no se evoca en el cine de dicha década¹⁰. En ese marco, otra película de ficción producida en la segunda mitad de la década de los años 1940, y cuya trama transcurre en la Segunda Guerra Mundial ostenta un título revelador: *Neutralidad* (1949, Eusebio Fernández Adarvin). *Neutralidad* transcurre en diciembre de 1944 y presenta a España, a través de su marina mercante, como un buen samaritano que consigue reconciliar, tras haberlos salvados, a soldados de la Wehrmacht y a soldados estadounidenses, sin dejar de ayudar a un francés petainista arrepentido que viaja de polizón en el barco.

-
5. Exceptuando la emblemática *Raza* dirigida por José Luis Sáenz de Heredia en 1942, cuyo guion era una adaptación de un texto literario escrito por el mismísimo Franco. Véase: BERTHIER, Nancy, *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.
 6. En 1940 dirigió la película *Luz de Levante* que reconstruía el punto de vista de José Antonio Primo de Rivera desde la ventana de su celda de la cárcel de Alicante.
 7. Las películas de Interés nacional tenían cubierto el 50% del coste reconocido.
 8. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares. Caja 36/03345 Expediente 8737 de censura cinematográfica de *Mare Nostrum* de Rafael Gil (1944-1960).
 9. Carlos F. Heredero señala la excepción de la película *Paz* (1949) de José Díaz Morales, definiéndola como “un virulento alegato contra el triunfo aliado en la segunda guerra mundial [...]. Película belicosa y desafiante, nostálgica de la Alemania hitleriana”. La obra, desfasada respecto a la política exterior del régimen en 1949, fue marginada y olvidada después de ser “castigada oficialmente con la calificación de 2ª categoría y habiendo permanecido sólo diez días en el local de su estreno”. HEREDERO, Carlos F., *La pesadilla roja del general Franco. El discurso anticomunista en el cine español de la dictadura*, San Sebastián, Festival Internacional de cine de Donostia-San Sebastián, 1996, pág. 69.
 10. Muy pocas películas evocarán la División Azul en la pantalla, todas ellas producidas en los años 1950 bien entrados y a principios de los años 1960, coincidiendo con la vuelta de los últimos prisioneros de la Unión Soviética que llegaron a España a bordo del barco *Semíramis* el 2 de abril de 1954: *La Patrulla* (Pedro Lazaga, 1954), *La espera* (Vicente Lluch, 1956), *Embajadores en el infierno* (José María Forqué, 1956) y la más tardía *Carta a una mujer* (Miguel Iglesias, 1961). *Ibid.*, págs. 113-120.

1 - Génesis de *Mare Nostrum* : una complejidad transnacional

Mare Nostrum va más allá de las tergiversaciones poco convincentes de *Neutralidad*, ya que realiza una verdadera falsificación de la historia al sugerir que, aunque España permaneció oficialmente neutral, unos españoles fieles al régimen franquista lucharon con los Aliados durante la Segunda Guerra Mundial y que la Alemania nazi horrorizaba a dichos españoles —y por extensión implícitamente a todos los españoles— en 1941.

El héroe de la película, Ulises Ferragut (Fernando Rey), es el capitán de un barco de marina mercante que, en septiembre de 1939, se ve obligado a pasar una temporada en Nápoles, su buque teniendo que permanecer atracado en el puerto como consecuencia de una avería. Al visitar los alrededores de la ciudad, se encuentra con una espía nazi, una mujer fatal con nombre de diosa wagneriana, la hermosísima Freya Talberg (María Félix). La guerra es declarada y la atractiva espía lo seduce, le vuelve loco y consigue, a cambio de sus favores, que se ponga al servicio de las fuerzas del Eje para colocar minas subterráneas en posiciones estratégicas en el fondo del mar Mediterráneo.

Por casualidad —o quizás castigo divino— el hijo del capitán Ferragut fallece por culpa de una de esas minas que provoca el naufragio del navío donde viajaba. Desesperado, Ulises rompe con Freya y decide entonces, para redimirse, luchar con los Aliados mediante la venta de su nave a un armador griego. Tras haber contribuido a la detención de uno de los miembros del grupo de espías a la que pertenece la hechicera, se niega a salvarla y cuando ella le pide su ayuda suplicándolo, la golpea brutalmente. Lo que puede parecer paradójico es que el capitán Ferragut no recibe ningún castigo por su traición, las autoridades considerándolo como víctima¹¹. En cambio, la mujer es finalmente condenada a la pena de muerte. Freya es ejecutada: fusilada frente al mar mientras el valiente capitán muere en su lucha contra las fuerzas del Eje. De manera poco verosímil, sugiere el relato filmico que los amantes se reúnen en la muerte.

La película es la adaptación de la novela epónima¹², publicada en 1918 por el novelista valenciano Vicente Blasco Ibáñez, poco apreciado por el régimen franquista por sus ideas republicanas. La dictadura censuró la obra de Blasco Ibáñez “y la condenó al olvido¹³” en el cine nacional, salvo en dos ocasiones: la película que nos interesa, y la adaptación de *Cañas y barro* (1954, Juan de Orduña). La novela *Mare Nostrum*, que transcurre durante la Primera Guerra Mundial, había sido adaptada una primera vez a la pantalla en 1926, como varias de las obras del famoso escritor, en Hollywood, por el director Rex Ingram cuya mujer, Alice Terry, interpretaba el papel de la mujer fatal.

11. Una sentencia calcada del Génesis. Recordemos que en la Biblia Eva se considera culpable de la falta cometida por Adán.

12. BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Mare Nostrum* (1918), Madrid, Cátedra, 1998. Señalemos la gran misoginia de la novela original.

13. FOURREL DE FRETES, Cécile, “Vicente Blasco Ibáñez: La Odisea de un escritor en el cine”, in *Vicente Blasco Ibáñez y el cine: un escritor frente al mundo*, *Archivos de la Filmoteca*, nº 74, abril 2018. 22 de enero de 2021 <<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/issue/view/25>

En la adaptación de 1948, el marco espacio-temporal y algunos elementos de la narración se ven modificados para corresponder a la Segunda Guerra Mundial y responder a la necesidad de mostrar a España como un país absolutamente neutral en un periodo histórico en el que miles de españoles combatían bajo el uniforme alemán. Asimismo, a través de la figura heroica del capitán Ferragut, momentáneamente hechizado por una sirena alemana, la película también se puede interpretar como una alegoría de España tentada por la seducción nazi y luego arrepentida para finalmente luchar con los Aliados —lo que constituye una licencia ficcional bastante sorprendente.

Este truco ilusionista se realiza mediante el personaje de la mujer fatal, de la vampiresa, sobre la cual recae la responsabilidad entera de la tentación, cuando el ejemplar Ferragut consigue redimirse de su pecado, liberado, por la narración y la puesta en escena, de cualquier responsabilidad en el asunto.



Figura 1. — Cartel de la película *Mare Nostrum*.

2 - El dispositivo hombre *versus* mujer en la película

Durante el franquismo, la mujer cumple con un papel primordial de estabilización de la sociedad en la cual tiene que asumir el equilibrio del hogar. Su representación en el cine sigue pues el maniqueísmo del patriarcado, que el régimen “[...] adapta a su discurso propio, haciendo de él un elemento de su ideología¹⁴”.

14. Las traducciones de este artículo son de la autora. BERTHIER, Nancy, “La représentation des femmes dans le cinéma des années 40”, in *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, décembre 1990, pág. 34.

En la economía general de las películas españolas de los años 1940 y siguiendo una clásica dicotomía patriarcal, los personajes femeninos se dividen principalmente entre, por una parte, los dos estereotipos de la madre o de la muchacha destinada al casamiento —mujeres “buenas”— y por otra parte, el personaje de la “mala mujer” que “viola las leyes de la naturaleza” y se niega a someterse al hombre. Dicho personaje constituye un peligro y plantea un problema fundamental pues “su existencia cuestiona la perpetuación de un orden franquista¹⁵”. En las tramas fílmicas, la mayoría del tiempo, la mala mujer evoluciona y sale de su condición o, si no es el caso, aparece como un personaje muy secundario que permite poner de relieve a los otros personajes femeninos. La diferencia entre “la mala” y “la buena” se revela “incluso en su vestuario y en su forma de comportarse¹⁶”, como lo subraya Fátima Gil Gascón: “Las honestas son discretas mientras que las otras pretenden llamar la atención tanto con su aspecto como con su forma de hablar y gesticular. Suelen llevar más maquillaje, ropa más ceñida, reírse y hablar en tono más alto...¹⁷”.

En *Mare Nostrum*, la mujer fatal o la vampiresa, encarnada por la estrella mexicana María Félix, se inscribe en el dispositivo general de la película que se distingue en parte del esquema tradicional del cine franquista de los años 1940 ya que los dos personajes femeninos son malvados. La madre protectora (presente en la novela inicial pero ausente de la película), podría sin embargo reconocerse a nivel simbólico en el mar Mediterráneo (*Mare nostrum*), como madre de todos los pueblos de las tierras bañadas por el Mediterráneo y como mujer amenazada por la barbarie nazi. Esta expresión latina, remitiendo al Imperio romano —también representado en la película como “raptado” por la simbología nazi— y a su dominación sobre la cuenca mediterránea, fue utilizada asimismo en el marco de las ambiciones fascistas sobre la región y aparece en el mapa disimulado bajo un cuadro en el despacho del jefe del grupo de los espías alemanes. Ferragut, valenciano, conoce perfectamente este mar, que idolatra. Recalquemos además que “mare” significa “madre” en valenciano y en catalán. Si el mar es madre, Europa aparece indirectamente en la pantalla también como una virgen violentada, ya que el mapa de Europa en el que están indicados los planes estratégicos de los nazis en su casa-base de operaciones, aparece disimulado debajo de una reproducción del óleo sobre lienzo de Veronés, *El rapto de Europa*¹⁸. El pagano Zeus representaría entonces metafóricamente al Tercer Reich que rapta y viola a la casta Europa bajo la forma de un toro, tal como los espías, disimuladamente, lo intentan conseguir tras sus falsas identidades.

Si las mujeres —extranjeras, ya que en las películas franquistas de los años 1940 los malos a la fuerza deben ser extranjeros— son malvadas, los hombres españoles se muestran todos solidarios, generosos y valientes, recordando al capitán su deber de “neutralidad”. A diferencia de su tocayo mítico, el capitán, heroico, solo cae víctima del engaño de la mujer, y, como lo hemos recalcado, no solo se redime al luchar bajo el pabellón inglés sino que ve reconocida su condición de víctima y su falta de responsabilidad. Dicha inocencia puede parecer bastante inverosímil, pero

15. *Ibid.*, pág. 38.

16. GIL GASCÓN, Fátima, *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)*, Sevilla, Zamora, Salamanca, Comunicación social, 2011, pág. 67.

17. *Ibid.*, pág. 66.

18. VERONÉS, *Rapto de Europa*, Venecia, Palacio Ducal, 1580.

pone de relieve el peligro inmenso representado por una mujer pervertida y descarrillada. El único varón perverso es un pequeño alemán nazi de aspecto poco viril¹⁹.

Además de Freya, la mujer fatal en la que nos detendremos más adelante, un segundo personaje femenino interviene en la narración fílmica: se trata de la doctora Fedelman, una mujer “sabhonda” de la peor calaña, ya que remite al estereotipo de la soltera amargada y, por consiguiente, sexualmente frustrada, cuya apariencia revela una ausencia de “femineidad”: lleva gafas, es extremadamente delgada, carece de “curvas femeninas” y su ropa es estricta y masculina. No presenta ni el más mínimo interés para el protagonista, absolutamente indiferente a sus referencias literarias eruditas que muestran un buen conocimiento de la cultura española. Esta indiferencia llega hasta tal punto que Ulises no le dirige la palabra en absoluto en las primeras secuencias en las que acompaña a Freya: es simplemente invisible y se descubrirá luego que es una espía alemana malévol. Este tratamiento se corresponde también con los códigos de género, ya que se supone que una mujer solo existe a los ojos de un hombre por su femineidad, la mujer culta no tiene ningún interés y, por el contrario, representa un peligro.

Cabe señalar que la esposa de Ferragut, caracterizada en la novela —texto de una gran misoginia en su representación del género femenino— como una mujer sumisa y sacrificada, capaz de soportar las aventuras amorosas de su marido sin protestar, ha sido oportunamente “eliminada” de la película, sin lugar a dudas por motivos morales y por temor a la censura cinematográfica, muy quisquillosa en la materia: Ferragut es viudo, lo que le permite caer en la tentación sin caer en el adulterio.

3 - Freya, la «femme fatale» por antonomasia

El término vampiresa, cuyo origen se remonta al principio del siglo xx, se utilizó en el cine a partir de 1915, la película *A fool There was* (Franck Powell, 1915) inaugurando una figura cinematográfica que “[...] conserva la fidelidad más completa con sus antecedentes literarios y pictóricos²⁰”, en particular con la representación de la mujer fatal (*femme fatale*) de fines del siglo xix²¹. Recordemos que la mujer fatal no goza de los favores de la censura franquista de los años 1940, puesto que se trata de un personaje femenino perverso a cuyos encantos resulta imposible resistir. Permite, sin embargo, en el relato fílmico, que Ulises Ferragut aparezca como una víctima del “monstruo”, incapaz de escapar a los poderes casi mágicos de la hechicera. Freya encarna “el mito de la peligrosidad femenina²²”. De una belleza cautivadora, la sensualidad de su cuerpo y de su cara se realzan en la película mediante primeros planos, ángulos de cámara, iluminación, así como peinado, maquillaje y ropa que favorecen la figura voluptuosa de la estrella cuya vestimenta ciñe estrechamente las tentadoras curvas —característica típica de la malvada, como lo hemos recalado. La mujer aparece también, desde el principio, bajo una doble filiación divina pagana: la de la nereida

19. Interpretado por el famoso actor Guillermo Marín que encarnó a un malvado judío en la película, *La torre de los siete jorobados* (1944) de Edgar Neville. No deja de llamar la atención esta intertextualidad, susceptible de crear por lo menos extrañas amalgamas, en el ambiente antisemita de la España del primer franquismo. Véase SALAH, Asher, “La imagen del judío en el cine español”, in *Secuencia*, nº 46, 2017.

20. COUTEL, Evelyne, *Les stars et la cinéphilie dans la culture cinématographique espagnole du début du xx^e siècle: le cas Greta Garbo*, 545p, Thèse de doctorat: Études hispaniques: Université Paris IV: 2014, pág. 14.

21. DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993.

22. COUTEL, Evelyne, *Les stars et la cinéphilie...*, op. cit., pág. 15.

Anfitrite (la mujer de Poseidón) que reina sobre los monstruos marinos y a la que se ve asociada mediante el recurso clásico en el cine de la utilización de una estatua cuyo parecido sobrecoge a Ulises y, por otra parte, la de Freya, diosa del amor y de la belleza, pero también de la guerra, en la mitología escandinava —la primera de la Valkirias. Este origen también remite a un imaginario pagano mágico, opuesto al nacional-catolicismo del franquismo de la época.



Figura 2. — Anfitrite.

En la tradición de la mujer fatal, Freya domina a Ulises Ferragut mediante la sexualidad, siguiendo también la tradición de la *vamp*: primero exacerba el deseo del hombre, encandilándolo y rechazándolo a la vez, y luego absorbe su sustancia: es la mujer vampiro —de piel blanquísima y pelo negro— que agota al hombre con su apetito sexual, vaciándolo no de su sangre, sino de su fluido seminal, fuente de energía.

En su representación, es animalizada y su avidez sexual remite a la devoración del animal: tal un pulpo, con el que está asociada en la película en una secuencia rodada en un acuario²³, atrapa al hombre con sus tentáculos, “espera a su presa en la sombra, con una tranquilidad propiamente divina²⁴”. Tal una sirena —mitad mujer, mitad ave, según los griegos, o mitad mujer, mitad pez, según las mitologías nórdicas— cautiva a los hombres con su canto, evocación sinestésica del deseo sexual: en la escena en la que Freya canta, consigue trastornar a Ulises. El personaje será luego perseguido por la canción, tal el hechizo de la Odisea, en modalidad extradiegética hasta el

23. La secuencia evoca la famosísima escena del acuario en *The lady from Shanghai* (*La dama de Shanghái*, Orson Welles, 1947); el pulpo estando asociado con una rubia Rita Hayworth que oculta aún más, detrás de su cabellera clara, su condición oscura.

24. DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale*, op. cit., págs. 15-16.

final de la película, volviéndolo loco, poseído por la voz femenina que parece obligarle a actuar en contra de su voluntad y de su honra.

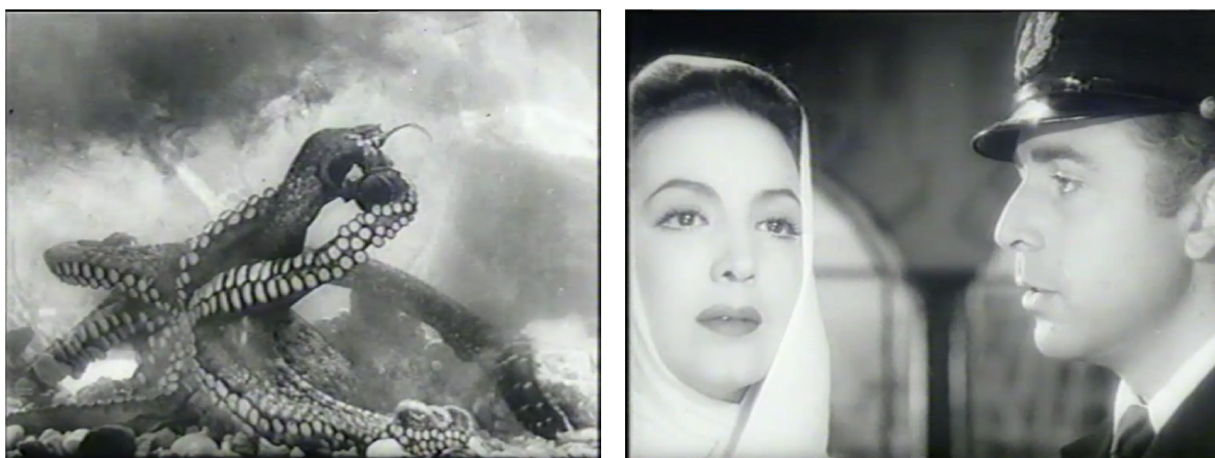


Figura 3. – La mujer pulpo.

Otra característica de la mujer fatal —prueba de la perversidad del personaje— es su posición de dominación autoritaria respecto al hombre. Por lo tanto, aparece “masculinizada” (bajo una apariencia de femineidad extrema), e invierte la relación de poder —considerada como “natural”— entre hombre y mujer. Enigmática y misteriosa, las joyas constituyen uno de sus atributos —hasta tal punto que exige llevarlas para ser fusilada— y remiten también a la apariencia engañosa, oponiendo la belleza exterior a la fealdad interior que aflora a veces y revela su “verdadera naturaleza”, bajo la vestimenta inmaculada de la mujer fatal traicionera. Se trata de una vampiresa de la peor calaña: una espía.

Este personaje es asimismo encarnado por una estrella, una *star*, cuya personalidad, como lo demostró Edgard Morin²⁵, influencia la construcción del personaje en la pantalla, mediante la imposición de los rasgos que caracterizan a su personaje público. María Félix, mexicana, es ya un ícono conocido internacionalmente, una diva, adulada por su belleza y muy famosa por su genio. Apodada la “Doña”, también se la califica de “devoradora de hombres” o de “mujer indomable”. Se define a sí misma como una mujer dominadora y autoritaria, unos rasgos considerados positivos en los hombres pero negativos en las mujeres: en pocas palabras una mujer-hombre²⁶.

Esta encarnación por una estrella de rompe y rasga hace también difícil el arrepentimiento necesario, como lo exigiría la moral y la censura franquista, al final de las películas. Freya no se arrepiente de sus pecados —a diferencia de María Magdalena, el modelo ideal de mala mujer en el cine franquista—, pero reivindica sin embargo el amor salvador que siente por Ulises.

25. MORIN, Edgar, *Les stars* [1972], Paris, Éditions du Seuil, 2015.

26. MONSIVÁIS, Carlos, *El fin de la diosa arrodillada*, Nexos, 1992. 20 de enero de 2021 www.nexos.com.mx/?p=6429

4 - La mujer fatal permite eximir de cualquier responsabilidad al héroe

El héroe aparece por consiguiente como la víctima de un hechizo, la belleza de la mujer lo ciega, su canto, evocación auditiva del deseo sexual, lo persigue. Preso de alucinaciones acústicas y visuales, en definitiva aparece poseído por la mujer fatal. La canción *Te quiero besar*, interpretada por la voz dulcísima de la cantante Ana María González²⁷, quien adapta su registro de soprano al timbre más grave de María Félix, convierte literalmente a la mujer en sirena en una secuencia emblemática del carácter diabólico del control que ejerce Freya sobre Ulises. La desrealización de la puesta en escena, la poca profundidad de campo, el montaje en campo contracampo con primeros planos de los dos protagonistas, la iluminación que exagera la sensualidad de la estrella y la desaparición de cualquier ruido exterior, convierten a la mujer en un ser sobrenatural, sirena y maga, traduciendo filmicamente el hechizo del que es víctima Ferragut, irresistiblemente atraído por Freya. Esta secuencia será el desencadenante de la perdición del héroe en la narración. A diferencia de Ulises en la *Odisea*, cede a la tentación fatal de la sirena y se convierte en un traidor por ella.



Figura 4. — La Sirena.

27. QUINTERO Juan y AROZAMENA de, Jesús María, *Te quiero besar* [Grabación sonora]: canción bolero [de la película], *Mare Nostrum. Catálogo de la biblioteca digital hispánica*, Biblioteca Nacional de España. 20 de enero de 2021 bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdho000007927

Posteriormente, cuando Freya intenta volver a encontrarse con él para pedirle ayuda, Ulises la golpea con brutalidad ya que le hecha la culpa de la muerte de su propio hijo — recordemos que el hijo muere en el naufragio de un barco a consecuencia de la explosión de una mina que su propio padre había colocado en el fondo del mar. En esta escena, la representación fílmica, a través de los encuadres, de la angulación y del montaje, adopta el punto de vista de Ulises, el héroe, contribuyendo a justificar estéticamente su violencia, presentada como justo castigo de la maldad de la mujer pérfida.

Esta violencia se reitera simbólicamente cuando el protagonista rompe el marco del retrato de Freya y en el momento en que Ulises, herido, lanza un vaso que se estrella en un ojo de buey del navío detrás del que se encuentra la mujer —tal una divinidad perseguidora, que parece acorralarlo hasta en su propio barco, su refugio.

Por fin, mientras Freya es ejecutada como espía, el protagonista, que en ningún momento niega su propia traición y su participación activa en la colocación de minas, no recibe ni el menor castigo. El representante de la autoridades estadounidenses hasta parece compadecerse del hombre, “víctima” de la mujer.

La *femme fatale* permite, pues, deresponsabilizar al héroe. La España franquista, de la que el protagonista es la personificación, es ante todo neutral, como se reitera con insistencia a lo largo de película. Algunos españoles pudieron ceder al canto de las sirenas de la Alemania nazi, pero entendieron rápidamente que era un error y no son responsables ya que se les engañó. Ferragut, en la película, hasta aparece visualmente asociado con la bandera del Reino Unido cuando decide luchar con los Aliados para redimirse. Muere heroicamente, luchando con ellos.

5 - ¿El poder de subversión de Freya — María Félix?

Siguiendo el modelo canónico hollywoodiense, la representación de la mujer fatal en *Mare Nostrum* parece corresponder perfectamente con lo que Laura Mulvey calificó de *Male Gaze*²⁸, una película estructurada por y para la mirada masculina. El cuerpo femenino es el blanco de esta mirada “en el seno de un dispositivo que lo exhibe como objeto erótico”, lo que es el caso en la película que exhibe el cuerpo y el rostro de María Félix, de labios oscuros y sensuales. Sin embargo, la caracterización del personaje, y sobre todo la encarnación de la mujer por la “indomable” María Félix en el contexto de represión sexual de la España franquista de finales de los años 1940, pueden llevar a un análisis distinto de la película en término de recepción.

En efecto, *Mare Nostrum* se rueda y se estrena —no olvidemos que la obra también se destina al mercado internacional latinoamericano— en un país en el que el papel de la mujer se veía oficialmente reducido a la declaración de Pilar Primo de Rivera: “Las mujeres nunca descubren nada, les falta talento creador, reservado por Dios para las inteligencias varoniles, nosotras no podemos hacer más que interpretar mejor o peor lo que los hombres nos dan hecho²⁹”, un papel fijado en *La*

28. MULVEY, Laura, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, 1975, n° 16 (3), págs. 6-18.

29. Declaración de Pilar Primo de Rivera en una conferencia del Primer Consejo del S.E.M, recogida en el *ABC Madrid*, 06-02-1943. 20 de enero de 2021 www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19430206-7.html

*guía de la buena esposa*³⁰ (1953) y que consistía en complacer y servir a su marido en todo. En este contexto, la encarnación del personaje por “la doña”, una estrella que cuida su imagen de hembra-hombre, de dominadora fascinante e indomable, así como el desenlace de la película, pueden invitar al público femenino a una identificación subversiva. Según Edgar Morin, “El intercambio y la mezcla de las dos personalidades, la de los héroes de película y la, más o menos fabricada, de la actriz hace que florezca la *star*, la cual determinará a su vez a sus personajes³¹”, “la *star* interpreta su propio personaje constantemente³²”. En la película, si el personaje de Freya es extremadamente erotizado, el montaje en plano contra plano cuando los dos personajes están juntos y la fuerte personalidad de la estrella mexicana pueden también invertir, en parte, la relación de proyección del deseo. En efecto, a menudo, quien dirige el juego es ella, imponiendo su deseo a Ulises, dominando al personaje masculino al que doblega.

Además, la secuencia final —absolutamente inverosímil y que despertaba el fervor de los espectadores, según Diego Galán³³— asimila a la espía a un soldado al servicio de su país. Hasta evoca su “uniforme”: joyas y vestimenta lujosa, con las que se adorna para ser fusilada, rechazando valientemente la venda en los ojos para morir con dignidad frente al mar (*mare nostrum*) que la reúne con su amor³⁴. La extrema estetización de la composición del plano de conjunto elegido para esta secuencia desrealiza la muerte de la espía, mitificándola y magnificándola. Su figura evoca a Anfitrite, la diosa pagana con la que permanece vinculada desde su primera aparición en la película, cuando se ve asociada con una estatua de la divinidad. Un montaje alternado relaciona su muerte con la de Ferragut, la melodía de la canción del hechizo, *Te quiero besar*, retomada en una partitura instrumental que parece significar la reunión de los amantes en la muerte.

6 - Expediente de censura: “la obsesión por sexo”

La proximidad del director y de la productora con el régimen, así como la tergiversación histórica favorable a la versión oficial de la historia en boga en las esferas del poder en 1948, permitió sin duda la concesión del permiso de rodaje el 26 de mayo de 1948³⁵ sin problema, a pesar del origen literario poco apreciado por el régimen. En cambio, cuando la Junta Superior de Orientación cinematográfica visionó la película ya acabada, la sensualidad exacerbada de la “Doña” chocó a varios miembros de la Junta, y en particular al vocal eclesiástico. Si, en un primer momento, solo se planteó “suprimir la escena de besos y abrazos excesivos, dejando solamente la iniciación de la misma y cortarla con un fundido en negro”, en un segundo momento —el 23 de diciembre de 1948— y a petición del vocal eclesiástico —se exigió la supresión del rollo 4° :

30. *La guía de la buena esposa*, 1953. 20 de febrero de 2021 www.maalla.es/Libros/Guia de la buena esposa.pdf

31. MORIN, Edgar, *Les stars*, *op. cit.*, pág. 54.

32. *Ibid.*, pág. 117.

33. GALÁN, Diego, *Con la pata quebrada*, 2013.

34. El rechazo de la venda, usualmente prueba del valor varonil, remite a la película emblemática *Raza* (1941) de José Luis Sáenz de Heredia, ya mencionada, en la que el héroe —trasunto ficticio e idealizado del propio Franco— rechaza la venda en el momento de su ejecución. En el caso de *Raza*, y a diferencia de *Mare nostrum*, un milagro salva al héroe de una muerte segura.

35. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares. Caja 36/03345 Expediente 8737 de censura cinematográfica de *Mare Nostrum* de Rafael Gil (1944-1960).

Planteada el día de ayer por el Vocal eclesiástico de la Junta superior de Orientación cinematográfica, la revisión del dictamen sobre la película de esa Casa *Mare Nostrum*, se acordó acceder en parte a lo solicitado por el referido Vocal y en consecuencia en el rollo 4 deberán suprimirse totalmente la escena en la cama con los protagonistas³⁶.

La película fue clasificada en primera categoría A, pero no obtuvo la calificación de Interés Nacional, pedida repetidamente por Cesáreo González en 1948. Aducía el productor varios motivos, tal como la proyección internacional, así como el esfuerzo técnico. Además, en su segunda carta, fechada del 2 de marzo de 1949, precisaba que:

En el transcurso de la película, ha sido especialmente cuidada la parte que pudiera rozar la política internacional española durante la pasada guerra. Los adaptadores del argumento recibieron de mí el encargo, ratificado muy especialmente al director de la película, de que en el desarrollo del asunto, debía quedar de un modo patente y claro la posición española en la guerra. Esta medida no se adoptó por simple interés comercial de la empresa, ya que la película, por su asunto, quizá hubiera ganado en comercialidad, presentando sus personajes con una psicología distinta a la que aparece, sino que pensando en la explotación del film en el extranjero, quise que la película fuese un esfuerzo más en la labor de desvirtuar los falsos conceptos que en todo el mundo y especialmente en América existen, respecto a la posición de estricta neutralidad, que España mantuvo en la pasada guerra mundial³⁷.

A pesar del esfuerzo del productor para adoptar la posición oficial, que sea por razones morales, por la censura del autor de la novela adaptada, Vicente Blasco Ibáñez, o para no respaldar demasiado una película que, a fin de cuentas, tocaba un asunto muy espinoso para el país y quizás se considerara preferible no sacarlos demasiado a la luz, la película no obtuvo la calificación pedida con tanto ahínco. En el expediente, no figura motivo ninguno, solo un escueto: “La junta ha tomado el acuerdo de denegar la concesión del título de Interés Nacional.”³⁸

7 - Prensa y estrella: la “Doña”

Cuando María Félix se desplazó a España para el rodaje de *Mare Nostrum*, ya era una estrella, cuya imagen aparecía bien asentada y en la cumbre de su popularidad, momento en que Cesáreo González, creador de un “estilo de producción sustentado por un *star system*”³⁹ firmó un

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*

39. CAMPOS GARCÍA, Yolanda Minerva, *Noticias de Parientes lejanos. Cine mexicano transnacional en la España franquista (1940-1955) a través de su prensa especializada*, Tesis doctoral; Filosofía y letras; UAM: 2015, pág. 344. 21 de enero de 2021 repositorio.uam.es/handle/10486/672396

contrato con la estrella mexicana para que protagonizara cuatro películas en España. Señala Minerva Yolanda Campos que, a pesar de que las películas en las que se asentó la construcción del personaje de mujer fatal “devoradora de hombres” representado por María Félix —mujer poderosa, arrogante, dominadora—, no hayan sido distribuidas en España,

[...] cuando filma *Mare Nostrum* o *Una mujer cualquiera*, se encaja la construcción del personaje sin haber sido necesario conocer esas piezas fundacionales del rompecabezas. Una vez más, la función de promoción que ejerce la prensa especializada, con los actores o actrices que todavía no eran conocidos para el público español, fue crear expectativas; al anunciar el estereotipo de femme fatale que encarnaba en México y se asociaba a su persona en el caso de María Félix se preparaba el camino para que, otras películas menos intensas en su representación, lograran los mismos efectos en la recepción del público. Y también para entender que, en su participación en las películas españolas, siguiera con este personaje y su línea dramática correspondiente⁴⁰.

En las entrevistas y artículos de la prensa especializada que dan cuenta de la presencia en España de María Félix —cuya primera visita se remonta a abril de 1948— se recalcan la imagen seductora y la belleza de la estrella, pero se intenta matizar su imagen de vampiresa, al presentarla como una mujer educada en una familia “cristianísima”, “patriarcal”, y que tuvo que divorciarse porque su hijo no era “feliz⁴¹”. Sin embargo, a pesar de la voluntad de mostrar que la mujer “extraordinaria” es en realidad una mujer “como Dios manda”, las descripciones de los atuendos y actitudes considerados como poco femeninos, pantalones, jersey, zapatos sin tacones y cigarrillo⁴², son a veces condenados con mucha vehemencia⁴³.

El número de la revista *Primer plano* del 26 de diciembre de 1948 presenta la gala del estreno —en beneficios de los huérfanos de la Armada— de la “superproducción Suevia Films Cesáreo González” con la presencia anunciada como “excepcional” de la actriz mexicana (otras veces calificada de “azteca”). También insiste en la presencia de los ministros de Asuntos Exteriores, Marina y Aire, es decir una amplia representación oficial⁴⁵.

En el mismo número, aparece una crítica cinematográfica que alaba la película de Rafael Gil. Según el crítico Gómez Tello, la película sabe traducir:

[...] el gran tema eterno del amor y el espionaje, la mujer y la guerra a los tiempos de la segunda conflagración. Con esto y con una objetividad en el tema que hace pasar la guerra a segundo plano (y para nosotros, esto ha sido también una virtud literaria) quedaba desnudo y ardiente, emotivo y gigantesco el gran argumento

40. *Ibid.*, pág. 346.

41. BARREIRA, “María Félix en Madrid. Retrato de la artista como una mujer extraordinaria”, *Primer Plano*, n° 394, 2 de mayo de 1948.

42. BARREIRA, “Después de *Mare Nostrum*, María Félix hará otra película en España para marchar luego a la Argentina”, *Primer Plano*, n° 419, 24 de octubre de 1948.

43. Véase el artículo misógino y machista de HERNÁNDEZ, E. Isaac, María Félix, *Imágenes*, diciembre de 1948, citado en CAMPOS GARCÍA, Yolanda Minerva, *Noticias de Parientes lejanos. Cine mexicano transnacional en la España franquista (1940-1955) a través de su prensa especializada*, *op. cit.*, pág. 366.

44. BARREIRA, “María Félix en Madrid. Retrato de la artista como una mujer extraordinaria”, *op. cit.*

45. “La gran gala de ‘Mare Nostrum’”, *Primer plano*, n° 428, 26 de diciembre de 1948.



Figura 5. — Artículo Primer Plano⁴⁴.

que debe haber en toda película española, y que tantas veces hemos echado de menos⁴⁶.

Tras esta retórica grandilocuente y ampulosa, quedaba sepultada la Segunda Guerra Mundial —en segundo plano y con una “objetividad” en el tema—, ya que en realidad lo importante, anunciado con bombos y platillos, consistía en una intriga bien armada alrededor de la traición de la mujer.

8 - Conclusión

Con la aprobación del régimen mediante la Junta de Orientación cinematográfica y de la prensa especializada, *Mare Nostrum* utiliza el personaje de *femme fatale* interpretado por María Félix para desquitar a España de su responsabilidad en la Segunda Guerra Mundial. Tergiversa la historia y salva la figura masculina —personificación del país— de su culpabilidad. Al fin y al cabo, hay que recordar que fue Ulises Ferragut quien colocó las bombas submarinas y causó directamente

46. GÓMEZ TELLO, “Crítica de los estrenos I. *Mare Nostrum*”, *Primer plano*, nº 428, 26 de diciembre de 1948.

la muerte de su hijo y de muchos otros. La mujer, tal una Eva contemporánea, o peor una diosa pagana, es pues responsable de la caída del hombre y, a consecuencia, del país. Podríamos sin embargo apostar que la imagen de mujer fuerte y poderosa que se desprende de la película, así como de la imagen mediática de la estrella haya podido llevar el público femenino hacia otras interpretaciones e incluso identificaciones de empoderamiento. En particular, más allá del estereotipo de la vampiresa, la prensa española matizó —salvo contadas excepciones— el carácter malévolo del personaje público, orientando la imagen de la estrella hacia la de una “mujer autónoma, independiente y perspicaz⁴⁷”.

9 - Epílogo

El 20 de marzo de 2017, en el programa de la segunda cadena de TVE, *Historia de nuestro cine*, Elena S. Sánchez presentó la película *Mare Nostrum* como una de las películas incluidas en un ciclo de obras de cine clásico español. La temática del ciclo giraba en torno a la participación de “famosas actrices extranjeras”, y, en el caso de *Mare Nostrum*, mencionó a la “actriz y cantante mexicana María Félix” —que, por cierto, no fue cantante— añadiendo que se trataba quizás de la más famosa de las estrellas de la Edad de Oro del cine mexicano. En el mismo programa, el escritor y crítico de cine Carlos Aguilar señaló que la gran diferencia entre la película y la novela de Vicente Blasco Ibáñez de 1918 de la que es una adaptación, era que la obra literaria transcurría en la Primera Guerra Mundial cuando la película sucedía en la segunda, y añadió de refilón “porque se quería difundir un poco a nivel popular que España había sido neutral durante una guerra tan espantosa y que acababa de terminar poco tiempo antes y claro tan neutral no fuimos⁴⁸”. Tras este eufemismo, la conversación versó sobre María Félix, una gran diva: “qué poderío”, “una mujer de armas tomar”, lanzaron los dos. Elena S. Sánchez preguntó entonces al crítico: “¿qué cotilleos te sabes?” y la conversación siguió, interesándose por el poderío de la mujer, su mal carácter y su divismo, sin volver a mencionar la manipulación de la historia de la que fue un instrumento la famosísima “diva mexicana” en *Mare Nostrum*. Además, lo que no señalaron tampoco los interlocutores es que el poderío y la prepotencia, propios de la imagen de la estrella mexicana, permitieron construir, en la película, un personaje de mujer fatal al servicio de la estrategia geopolítica del régimen franquista, haciendo de la mujer una personificación de la Alemania nazi, bajo los rasgos de una sirena hechizadora y peligrosa. Este programa televisivo puede ser interpretado como un síntoma de que el pasado de España, “no pasa”, según la famosa expresión de Henry Rousso⁴⁹ ya que ciertos medios de comunicación, tal como la televisión estatal, contribuyen a su disimulación al seguir eligiendo el eufemismo para tratar de su propio pasado y que la culpa de todo la sigue teniendo la mujer.

47. CAMPOS GARCÍA, Yolanda Minerva, *Noticias de Parientes lejanos. Cine mexicano transnacional en la España franquista (1940-1955) a través de su prensa especializada*, op. cit., pág. 396.

48. SÁNCHEZ Elena S. y AGUILAR, Carlos, *Historia de nuestro cine — Mare Nostrum* (presentación), RTVE, 20/03/2017. 30 de junio de 2020 www.rtve.es/alcarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-2017/3950378

49. CONAN, Éric y ROUSSO, Henry, *Vichy, un passé qui ne passe pas* [1994], Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2013.

Cinéma espagnol des années 50, l'image du corps féminin hollywoodien verrouille le corps féminin franquiste

Marguerite Azcona

Sorbonne Université — CRIMIC EA 2561

Résumé : *Las chicas de la Cruz Roja* de Rafael J. Salvia en 1958, *Las muchachas de azul* de Pedro Lázaga en 1957 et *Vuelve San Valentín* de Fernando Palacios en 1961, furent des succès populaires et commerciaux qui passent pour proposer une image résolument moderne et rénovée des femmes de Madrid. Or, ces trois films, produits par Pedro Masó, naissent dans le sillage du cinéma américain qui a pris ses quartiers à Madrid depuis plusieurs années déjà.

Dans ce texte, nous nous interrogeons sur la manière dont l'image du corps de la star hollywoodienne, débordant de corporalité et de désirs, va se voir parfaitement bien intégrée dans ces trois films produits par Pedro Masó, pour, d'une part, servir la modernisation de Madrid à l'écran et de l'autre, paradoxalement, ver-

rouiller le discours franquiste sur l'image et le destin des femmes espagnoles.

Mots-clés : *Las chicas de la Cruz Roja*, *Las muchachas de azul*, *Vuelve San Valentín*, comédie espagnole des années 50, Madrid au cinéma, représentation de la femme au cinéma, franquisme.

Resumen: *Las chicas de la Cruz Roja* de Rafael J. Salvia en 1958, *Las muchachas de azul* de Pedro Lázaga en 1957 y *Vuelve San Valentín* de Fernando Palacios en 1961, fueron éxitos populares y comerciales de las que se consideró que ofrecían una imagen decididamente moderna y renovada de las mujeres de Madrid. Sin embargo, estas tres películas producidas por Pedro Masó nacieron bajo la estela del cine americano, que desde

hacia unos años se había apoderado de Madrid. En este artículo, nos preguntamos cómo la imagen del cuerpo de la estrella de Hollywood, desbordante de corporalidad y deseos, se integrará perfectamente en estas tres películas producidas por Pedro Masó, para, por un lado, servir a la modernización de Madrid en la pantalla y,

por otro, paradójicamente, encerrar el discurso franquista sobre la imagen y el destino de la mujer española.

Palabras clave: *Las chicas de la Cruz Roja*, *Las muchachas de azul*, *Vuelve San Valentín*, comedia española de los años 50, Madrid en el cine, representación filmica de la mujer, franquismo.



FIG. 1. — Carteles de las películas.

1957, *Las Muchachas de Azul* de Pedro Lazaga y Luis Dibildos; 1959, *Las Chicas de la Cruz Roja* de Rafael J. Salvia; et 1962, *Vuelve San Valentín* de Fernando Palacios sont trois comédies sentimentales à l'eau de rose produites par Pedro Masó. Elles naissent dans le sillage du cinéma hollywoodien et comptent parmi les succès très populaires¹ de la période. S'y déploie une image résolument nouvelle et moderne des femmes et de la capitale espagnole, où l'une comme l'autre sont des personnages du cinéma américain. À l'écran, à l'affiche, dans les actualités internationales mais aussi en plein cœur de la ville, l'Amérique et son cinéma ont pris leurs quartiers à Madrid. Cette Amérique transforme radicalement le corps urbain et le corps féminin espagnols. Or, comment soutenir le paradoxe qu'un tel modèle américain ait pu constituer la matrice de ces films espagnols dans un pays soumis à une dictature politique et tenu sous la férule de l'Église ? Notre hypothèse est que le modèle américain va fonctionner ici en trompe-l'œil, qu'il vient s'incruster et recouvrir une

1. HEREDERO, Carlos, *Las huellas del tiempo Cine español (1951-1961)*, Madrid, Ediciones Documentos Filmoteca española ICAA Ministerio de Cultura, 1993, p. 99.

autre matrice plus invisible mais résolument franquiste. De surcroît, il va produire une machine de rêves qui verrouillent un peu plus encore le destin phalangiste du corps des femmes espagnoles. Le verrouillage a lieu cette fois avec la caution de la modernité et le poids de l'alliance politique avec les États-Unis en 1953. Dès lors, la question est : comment Pedro Masó réussit-il à articuler une double écriture, si moderne au plan cinématographique et si ultra-conservatrice au plan politique, au point que le corps de rêve du nouveau modèle américain encapsule et fait presque oublier le corps cadenassé des femmes du régime franquiste ?

1 - Le modèle américain dans ces trois films espagnols

Pedro Masó impose pour les femmes et pour la capitale espagnoles le standard d'Hollywood à l'écran et s'inspire clairement des comédies américaines qui déferlent depuis quelques années déjà en Europe. Ces comédies mettent en scène des grandes métropoles de la vieille Europe – Rome, Londres, Paris – et inventent un cinéma « carte-postale ». Avec audace, le producteur espagnol se saisit de ce modèle cinématographique et fait de la capitale espagnole une ville américaine qu'il déplie à l'écran comme un guide touristique. Avec des réalisateurs espagnols, des acteurs pour la plupart espagnols et destinés à un public d'Espagnols, Pedro Masó produit trois films qui offrent de Madrid et des femmes espagnoles une image nouvelle : corps urbain et corps féminin sont en tous points américains.

La trame du scénario des trois films tient en deux mots : à la recherche de l'amour, des jeunes femmes à la mode parcourent comme bon leur semble une capitale verticale, rayonnante, ultramoderne, dans laquelle règne la bonne humeur et l'opulence. La rue leur appartient et tout y est américain. Désormais, comme dans *Written on the wind* (*Écrit sur du vent*, 1956) de Douglas Sirk, les héroïnes madrilènes aiment les coupés sport et se montrent sensibles aux messieurs qui en possèdent. Comme dans *Magnificent obsession* (*Le Secret magnifique*, 1954) du même Douglas Sirk ou dans *Sabrina* de Billy Wilder (1954), elles conduisent et roulent à tombeau ouvert à travers la ville. Comme dans *How to marry a Millionaire* (*Comment épouser un millionnaire*, 1953) de Jean Negulesco, elles portent une mode dernier cri et disposent de nombreuses tenues. Comme dans tous ces titres, elles font la fête et sortent la nuit, voire seules, rentrent tard, arborent des robes moulantes, des décolletés plongeants dans le dos et des gants noirs, petit clin d'œil appuyé à Rita Hayworth dans *Gilda* (Charles Vidor, 1946). Comme dans *Funny face* (*Drôle de frimousse*, 1957) de Stanley Donan, elles portent des bibis affriolants et surtout, elles apprécient la compagnie masculine, la sollicitent, sont souvent entourées à l'écran par deux messieurs et exclusivement préoccupées par des histoires de cœur qui s'expriment par des baisers. Les portraits photographiques des effigies du cinéma américain tapissent les murs de certains intérieurs². Silhouette urbaine, silhouette féminine, la transformation est radicale. Reflet d'une culture hors sol, capitale et femmes sont le reflet de l'archétype urbain et féminin du grand vainqueur de l'Histoire, nouvel allié de l'Espagne depuis 1953.

2. Dans *Vuelve San Valentín*, sont accrochés dans l'atelier du photographe des simili-portraits de Marilyn, de Liz Taylor, de Audrey Hepburn.

2 - Une réalité urbaine mais cinématographiquement trompeuse

Si, sur le plan urbain, la ville de Madrid devient réellement une succursale du cinéma hollywoodien, sur le plan cinématographique, la représentation imaginaire des femmes y est trompeuse : la promesse de liberté qui existe en partie dans les films américains n'est pas tenue dans les films de Pedro Masó et les héroïnes sont des constructions en « trompe-l'œil », dans le sens donné à ce concept par Jean Baudrillard³.

De 1950 à 1965, Madrid devient dans son tissu urbain même une ville américaine, cœur économique et industriel du cinéma américain en Espagne. Elle devient la capitale de villégiature des stars elles-mêmes qui s'y succèdent sans compter, soit pour y tourner, soit pour y voyager et séjourner, soit pour s'y installer durablement. Ava Gardner lors du tournage de *Pandora and the Flying Dutchman* (*Pandora ou le hollandais volant*, Albert Lewin, 1951) donne le coup d'envoi. À cela s'ajoute qu'à partir de 1955, la capitale devient aussi le lieu d'élection de la « Runaway Production », qui se traduit par le débarquement en Espagne de presque tous les tournages en extérieur des nouveaux films américains à grand spectacle. Enfin, à partir de 1958, Madrid devient la ville de l'empire Bronston, compagnie américaine indépendante qui s'y installe et en fait l'épicentre de nouveaux studios et du tournage des Péplums les plus spectaculaires d'Hollywood⁴. Ce grand « débarquement culturel », selon Carlos Heredero⁵, débute avec la pluie d'étoiles à l'aéroport de Madrid-Barajas : Ava Gardner, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Rita Hayworth, Sophia Loren, Deborah Kerr, Joan Crawford, Bette Davis, Marlene Dietrich, Elizabeth Taylor, Debbie Reynolds, Kim Novak pour les femmes ; Franck Sinatra, Gary Cooper, Cary Grant, Omar Sharif, Tyrone Power, Richard Burton, Charlton Eston, Alec Guinness, Rock Hudson, Mel Ferrer, John Wayne, pour les hommes. Ces monstres sacrés d'Hollywood sont bien sûr accompagnés de réalisateurs non moins fameux : Orson Welles, David Lean, John Huston, Stanley Kubrick, Stanley Kramer, Anthony Mann, Franck Capra, Nicholas Ray, Henry Hathaway. Selon Jean Baudrillard, il s'agit de : « [...] la grande constellation de séduction des temps modernes [...]. Notre seul mythe dans une époque incapable d'engendrer de grands mythes ou des grandes figures de séduction comparables à celle de la mythologie ou de l'art.⁶ » À Madrid, cette constellation se promène dans les rues et va incarner le rêve et l'imaginaire américain au sens propre du terme. Dans l'intimité du tissu urbain s'écrit un nouveau palimpseste qui favorise un millefeuille des imaginaires. La presse prend le relais de ces présences multiples, organise les récits et produit un télescopage entre la présence de l'être en chair et en os, l'aura médiatique et cinématographique de la star et l'envergure des rôles mythiques interprétés. Outre ces mythes et ces feuillets tricotés, la presse nationale et internationale met toute l'Espagne à l'heure de la politique internationale américaine de la guerre froide.

3. BAUDRILLARD, Jean, *De la Séduction*, Denoël, Paris, Folio Essais, 1988.

4. GUBERN, Román, « Hollywood junto al Manzanares : la Factoría Bronston », in José Manuel del Pino (dir.) *America, the beautiful : la presencia de Estados Unidos en la cultura española contemporánea*, Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2014, p. 31-42.

5. HEREDERO Carlos, *Las huellas del tiempo Cine español (1951-1961)*, op. cit., p. 111.

6. BAUDRILLARD, Jean, *De la Séduction*, Denoël, Paris, Folio Essais, 1988, p. 119-120.

Les trois films produits par Pedro Masó s'inscrivent dans ce sillage. Pour autant, dans ces films, le processus d'américanisation imposé au corps féminin est une construction « en trompe-l'œil », au sens donné à ce concept pictural par Jean Baudrillard.

Simulation enchantée : le trompe-l'œil — plus faux que le faux — tel est le secret de l'apparence. Pas de fable, pas de récit, pas de composition. Pas de scène, pas de théâtre, pas d'action. Le trompe-l'œil oublie tout cela et le contourne par la figuration mineure d'objet quelconque. [...] Ce sont des signes blancs, des signes vides qui sentent l'anti-solennité, l'anti-représentation sociale, religieuse ou artistique. [...] ils ne décrivent pas une réalité familière, comme le fait la nature morte, ils décrivent un vide, une absence, celle de toute hiérarchie figurative qui ordonne les éléments d'un tableau, comme elle le fait pour l'ordre politique⁷.

La machine à rêves s'est ici transformée en machine à clones. La réalité urbaine et sociologique de la capitale espagnole des années 1950 est désormais tenue hors champ. Elle est privée d'écran et quant à la « Madrid américaine », elle n'est pas accessible aux Espagnols autrement que dans l'obscurité des salles de cinéma. Ce qui compte désormais est moins la fiction que le mirage auquel les Espagnols sont invités à croire, et les femmes en priorité. Façonnés sur le modèle des égéries américaines, les personnages féminins fonctionnent « comme des figurants déplacés de la scène principale », mais « dénué de l'aura du sens⁸ ». De film en film, ces figures se meuvent comme « des simulacres sans perspective et baignant dans l'éther du vide », « dont les ombres sont sans profondeur... et qui ne bougent pas ».

De fait et contrairement à ce qui se passe dans le cinéma hollywoodien, ces jeunes héroïnes ne présentent aucun ressort dramatique et n'ont pas l'étoffe de personnages. Par ailleurs, chacun des trois films baigne dans une lumière zénithale, artificielle et permanente, sorte de journée éternelle sans heures, sans ombres, sans soleil déclinant. Une lumière proche de « cette mystérieuse lumière sans origine, comme une eau douce au toucher, une eau stagnante, une eau mortelle ». De sorte que cet « éther » constitue l'unique grammaire qui tient ces personnages, privés d'histoires comme ils se trouvent privés d'ombres. Cette rhétorique cinématographique de l'anodin et du vide vient jeter « un doute radical sur la réalité⁹ ». Entendons par là, la réalité d'une fiction.

« Plus faux que le faux¹⁰ », voilà qui définit parfaitement les clones qui circulent dans la ville comme sur les murs de certains intérieurs des trois films produits par Pedro Masó. Ils sont une sorte de réminiscence des étoiles de la constellation d'Hollywood mais vidées de leur substance. Eleonor dans *Vuelve San Valentín* rappelle de profil le joli chignon et la frimousse d'Audrey Hepburn dans *Breakfast at Tiffany's* (*Diamants sur canapé*, 1961) de Blake Edward. De même, Katia Ortiz, l'actrice qui interprète Julia, fille de l'ambassadeur, dans *Las Chicas de la Cruz Roja*, est le clone presque parfait d'une Ava Gardner qui, de son propre aveu, ne représentait rien d'autre que

7. *Ibid.*, p. 86, 87.

8. Toutes les citations entre guillemets qui suivent sur le trompe-l'œil et la simulation sont de Jean Baudrillard, *Ibid.*, p. 86-87.

9. « Dans le trompe l'œil il ne s'agit pas de se confondre avec le réel, il s'agit de reproduire un simulacre en pleine conscience du jeu et de l'artifice — en mimant la troisième dimension, de jeter le doute sur la réalité de cette troisième dimension — en mimant et en outrepassant l'effet de réel, de jeter un doute radical sur le principe de réalité » (*Ibid.*, p. 87).

10. *Ibid.*, p. 87.

sa propre beauté hiératique¹¹. Sur le plan des visages, la fabrique de clones apparaît flagrante. Ainsi, le médecin psychiatre qui ouvre *Las Chicas de la Cruz Roja* est la parfaite réplique de l'acteur Tyrone Power, décédé en 1958 à Madrid. Les mêmes, par conséquent, mais comme dépouillés de leur charge érotique. Les personnages féminins présentent d'ailleurs la plupart du temps des visages inexpressifs, sans émotions, hormis ce fameux sourire figé qui, dans l'Espagne franquiste, relève d'une obligation très idéologique comme l'analyse Carmen Martin Gaité¹². L'éventail d'expressions des actrices choisies dans les films de Masó fait qu'elles ne portent pas « sur leur visage le cœur, l'âme du film¹³ » chers à Martin Scorsese. Nul besoin par conséquent de suspendre un moment la méfiance naturelle pour entrer dans la fiction. Il n'y a pas de fiction : pas de fil narrateur, pas d'actions autres que les mouvements, aucune intrigue et par conséquent pas de dénouement dans ces comédies espagnoles à l'eau rose. Il ne s'y passe à proprement parler rien. Reflet de la culture américaine mais reflet lisse de cette culture de l'Ailleurs, comme évidée de sa pulpe et de ses éclats de vie. Bien plus que de la seule inspiration d'une influence cinématographique, il s'agit d'un véritable clonage au sens cinématographique, emprunté au film de science-fiction réalisé en 1956 par Don Siegel, *Body Snatcher (Profanateurs de Sépultures)*. Dans ce film, les clones, ces nouveaux êtres, en tous points identiques aux précédents, vantent un monde où la vie est tellement plus simple sans désirs, sans expressions et sans ambitions. Ce film met en scène une colonisation, une prise de possession des corps humains maintenus en vie mais dépossédés de leur individualité et de leur âme. Un monde sans âme et sans expression, nous y sommes, plus besoin dès lors de récit ni de la moindre intrigue.

3 - Les femmes, moitié primordiale de l'Espagne franquiste, défilent à leur tour

Or, cette cruelle absence du pacte narratif n'est par ailleurs pas neutre. Les jeunes héroïnes occupent constamment l'écran et néanmoins, contrairement au cinéma américain, elles sont sans contours individuels, sans destin personnel.

Rappelons qu'au cours de cette décennie, les femmes constituent cette autre moitié de l'Espagne appelée, à l'heure de la modernité, à prendre la relève de la soldatesque des années 1940, tout du moins au cinéma. Le régime gomme ses aspérités fascistes. Or ces femmes à la mode et au goût du jour ont été dûment corsetées par l'éducation de la section féminine de la Phalange depuis deux générations. Le programme conçu et mis en place par Pilar Primo de Rivera — aux côtés du Caudillo depuis 1936 jusqu'en 1975 — a assuré le dressage des corps, des esprits, des émotions et des comportements. Elles peuvent désormais apparaître au premier plan sans danger. En plus des formations annuelles obligatoires pour toute femme âgée de 17 à 35 ans, le travail d'influence de la section féminine a bénéficié d'une très grande production de romans et de nouvelles à l'eau de rose,

11. GARDNER Ava, *Ma vie*, Paris, Presses de la Renaissance, 1991, p. 229.

12. MARTIN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, 2015, p. 41.

13. SCORSESE, Martin et WILSON, Michael Henry, *Voyages de Martin Scorsese à travers le cinéma américain*, Cahiers du cinéma, Cappa Productions, 2002, p. 71-72.

abondamment diffusée dans la presse féminine sous forme de feuilletons. Les plus célèbres ont été écrits par la Comtesse d'Icaza¹⁴, amie de Pilar Primo de Rivera et qui depuis le coup d'État militaire en 1936, fait partie de la fine fleur des intellectuels franquistes¹⁵.

Deux décennies plus tard, si le registre est passé de la cadence militaire et de l'artillerie lourde à la séduction des jupons et de la chanson légère, il s'agit encore et toujours de défilé. Ce défilé, qui s'impose cette fois en escarpins, célèbre pourtant le même théâtre urbain conquis et reconquis sur la trame de l'événement de 1939. Il s'agit d'occuper les mêmes artères urbaines qui dessinent la même capitale franquiste et phalangiste. Si les rues semblent appartenir aux femmes, qui, à l'écran, vont et viennent le plus librement du monde, ne nous y trompons pas, cette « mobilité s'opère sous la stabilité du signifiant¹⁶ » pour reprendre l'expression de Michel de Certeau. La *Gran Vía* porte à l'époque le nom de *Avenida José Antonio Primo de Rivera* et le paseo de la Castellana celui de *Avenida del Generalísimo*. Une « stabilité des signifiants » qui, dans le cas d'espèce s'avère être une réelle rigidité du signifiant. Cette trajectoire urbaine devient en effet ici une trajectoire mémorielle dont les jeunes femmes sont désormais les « actrices » formelles.

Fort opportunément, ces figures du féminin aux visages sans histoire ont pour fonction de faire retour sur un visage de l'histoire : celui de la Victoire des militaires nationalistes en 1939. Le cortège féminin prend le relais d'une société totalitaire qui a toujours su faire siennes les couleurs de la modernité, se tenir du côté des vainqueurs. Vingt ans plus tard, intégrée au cinéma de fiction et de divertissement, la trajectoire mémorielle de la Victoire de 1939 se modernise elle aussi et se mue en podium pour un défilé qui sera tout autant celui de la célébration politique de la parade militaire princeps du franquisme que celui de la mode au goût du jour car en effet, les jeunes femmes opèrent aussi la démonstration des nouveaux modèles de couture de la mode américaine.

4 - L'ordre des choses

Très présent dans le cinéma hollywoodien comme dans les comédies produites par Pedro Masó, le mariage est le pivot du clonage d'une culture à l'autre, la figure essentielle où se produit le grand écart par rapport à l'imaginaire américain du féminin. Dans les deux cinémas, le mariage constitue certes un même horizon d'attente, la robe blanche y est le bouquet final d'un défilé urbain endiablé, à la recherche de l'amour et d'un fiancé. Dans les deux cinémas, les femmes affichent le sourire, mais si, dans le cinéma américain, il s'agit d'un sourire de séduction, dans les

14. Carmen de Icaza collabore à la création de "el Auxillio de Invierno" en octobre 1936, qui devient par la suite "el Auxillio de Invierno". Par décision de Franco, elle en devient la Secrétaire générale et seconde Pilar Primo de Rivera. Dans son quatrième roman *Cristina Guzman, profesora de idiomas*, publié en 1945, elle pose la figure féminine fragile et déterminée qui deviendra la dame de cœur du roi de l'acier. Ce roman est porté à l'écran deux fois, et la seconde en 1968, le scénario est écrit par Rafael J. Salvia, scénariste également de *Las Chicas de la Cruz Roja* de 1958.

15. RIDRUEJO, Dioniso, *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 202.

16. Michel de Certeau établit un parallèle entre l'acte de parler et l'acte de marcher et le cheminement avance avec « leurs tours et détours » qui composent les figures de style de la rhétorique de la marche. Il écrit : « Les relations du sens de la marche avec le sens des mots situent deux sortes de mouvements apparemment contraires, l'un d'extériorité (marcher, c'est se mettre dehors) l'autre, intérieur (une mobilité sous la stabilité du signifiant) » (DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien*, tome 1, Paris, éditions folio Gallimard, 1990, p. 148).

comédies espagnoles il est fort probable qu'il soit imprégné par l'éducation de la Phalange d'une facture très particulière¹⁷. Le grand écart d'un cinéma à l'autre sur une même figure du mariage quant à l'image et au destin du féminin s'articule autour de trois éléments déterminants : dans les comédies espagnoles, les personnages sont des jeunes filles et non les femmes accomplies du cinéma américain ; leur rêve est arrimé non à la promotion sociale, comme dans le cinéma américain, mais au conte de fées ; enfin, ce même conte de fées se structure et se fonde sur l'imposture politique du Royaume d'Espagne des lois organiques de 1947. À chaque étage de la fusée, de la rue à la tête de l'État, Madrid est devenue la capitale des alliances.

Si les comédies américaines se terminent avec une robe blanche, les personnages féminins courent le guilledou le plus librement du monde. Loin d'être des jeunes vierges, elles pratiquent la séduction et la jouissance charnelle hors du cadre du mariage et orientent la recherche du mari dans le sens d'une promotion sociale. Dans *Funny Face* de Billy Wilder, la fille du chauffeur fréquente l'un des fils d'une grande famille puis séduit l'autre, puissant magnat du plastique ; dans *How to marry a millionaire* de Jean Negulesco, quatre femmes louent un appartement et mettent au point les stratégies utiles pour décrocher le mari fortuné, qu'elles essayent avant de se passer la bague au doigt ; dans *Ariane* (1957) de Billy Wilder, Audrey Hepburn — alias Ariane — se rend à ses rendez-vous amoureux tous les après-midi auprès de son cher homme d'affaires, dans un grand hôtel de la Place Vendôme. Cette séduction féminine comme sésame d'une promotion sociale par le mariage est criante en dépit de la censure stricte du Code Hayes¹⁸.

Dans les trois comédies espagnoles en revanche, il ne s'agit pas de femmes mais de jeunes vierges. Elles ignorent tout des relations amoureuses et charnelles et se laissent encapsuler dans le rêve de la robe blanche. C'est en qualité de jeunes vierges qu'elles courent en tous sens après cette robe blanche à laquelle leur permettra d'accéder le fiancé qui les aura choisies. À l'absence de liberté dans la démarche de séduction, s'ajoute une autre obsession qui colore celle de la robe blanche et que nous dévoile Carmen Martín Gaité¹⁹. L'horizon des épousailles s'organise avant tout comme une croisade politique contre le célibat, prévient l'auteure. "*Solteras sólo las monjas*²⁰", tel est le mot d'ordre. Ne pas demeurer célibataire devient un impératif pour le genre féminin dans l'Espagne franquiste, les célibataires se verront moquées et le célibat à fuir²¹. La chasse au célibat est l'objet d'une politique d'intérêt général où le mépris affiché à l'égard des célibataires en 1959 est équivalent à celui, à l'égard des vaincus en 1939²². La réalité s'impose, il s'agit d'administrer une population masculine décimée et de contenir et juguler un quota de femmes qui demeureront

17. Carmen Martín Gaité analyse que le sourire dans l'Espagne franquiste est une obligation idéologique d'après-guerre, inculquée par la section féminine de la Phalange. MARTIN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española*, op. cit., p. 41.

18. Le code Hayes ou Motion Picture Production Code est le code américain de censure, dont la rédaction a été confiée au sénateur catholique William Hayes, qui est aussi président de la *Motion Pictures Producers and Distributors Association*. Rédigé en 1930 pour éviter que la pression des groupes catholiques n'en finisse avec l'industrie du cinéma, le code Hayes est appliqué de 1934 à 1966 et régit la production des films de Hollywood.

19. MARTIN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española*, op. cit.

20. *Ibid.*, p. 37 et p. 39.

21. *Ibid.*, p. 43.

22. "Dentro de esta retórica del éxito y del fracaso, la solterona que no había puesto nada de su parte para dejar de serlo era considerada con el mismo desdén farisaico que el Gobierno aplicaba a los vencidos ; y su caricatura era a veces tan poco piadosa como elemental", *Id.*

célibataires par la force des choses. Dès lors, le régime met tout en place pour que ce célibat, fustigé comme une tare sociale, ne devienne en aucun cas le creuset d'une indépendance et d'une liberté pour les femmes. Aussi le travail qui leur est concédé est-il éphémère, peu digne d'intérêt, ne dure-t-il qu'une saison, le temps pour la jeune fille de trouver un fiancé. Dans les films produits par Pedro Masó, métier ou profession ne sont par conséquent jamais évoqués comme une perspective pour les femmes, y compris pour les étudiantes, et les personnages féminins ont la hantise du célibat. Dans *Las Chicas de la Cruz Roja*, l'incipit s'ouvre dans la clinique d'un psychiatre qui reçoit la mère d'une des quatre jeunes filles, éconduite par son ancien fiancé au moment même de franchir le seuil de l'église. *Vuelve San Valentín* met en scène Eleonor, une jeune étudiante qui, loin de se concentrer sur ses livres, s'envoie des lettres d'amour pour la Saint Valentin afin de faire croire à ses amies étudiantes qui la moquent, qu'elle aussi est courtisée. Eleonor arpente la Cité Universitaire attendant que l'oiseau rare lui tombe du ciel. Esseulée, il faudra toute la patience du saint et son ingéniosité pour lui fabriquer le fiancé de toutes pièces. Dans ce cadre, le travail féminin de *Las Muchachas de Azul* signale-t-il socialement les jeunes filles qui ne sont pas encore mariées. L'Espagne franquiste les surnomme "las solteronas". Pour les autres, une fois le fiancé rencontré, la route est fléchée vers le mariage. Les jeunes filles n'auront plus à travailler, elles accèderont à cette position de "Reina y señora de su casa, de su marido y de sus hijos"²³, chère à Fray Luis de León, dont l'ouvrage *La Perfecta casada*²⁴ est offert aux jeunes filles le jour de leur mariage, jusqu'à la fin de la dictature.

Devenir "Reina y señora de su casa" relève de l'impératif politique qui, grâce au cinéma des comédies à l'eau de rose et des romans du même genre, se transforme en un incontournable désir féminin. Au cours des années 1950, le corps féminin demeure toujours l'enjeu d'une emprise idéologique au fondement du régime franquiste : terreau de la régénération de la race espagnole, ce ventre féminin n'est pas là seulement pour faire des enfants, il est le ventre fécond qui constitue la couveuse du nouvel État franquiste. Que des femmes désirent avec opiniâtreté ce qui leur a été inculqué, voilà bien à l'œuvre cet « ordre des choses », concept cher à Max Weber et à Pierre Bourdieu²⁵. Hors de toute politique répressive²⁶, ce qui va motiver l'adhésion des sujets pour accorder « la validité légitime » à un état de fait, sera directement lié à la tradition, à l'ordre affectif de l'autre, fondé en vertu d'une croyance jugée de valeur incontestable. Modeler les cœurs et les ventres des nouvelles générations par le rêve cinématographique qui s'immisce sous les fronts, ainsi va s'opérer cette violence symbolique faite aux femmes. Présente et agissante dans les films américanisés du producteur Pedro Masó, cette violence douce se déploie avec des jeunes femmes qui s'affairent pour éviter le célibat, qui s'engagent sans même s'interroger sur l'homme qui les courtise, avec l'assentiment du groupe social. Ainsi se déploie à l'écran et sous des allures de modernité, la mise en scène d'une politique eugéniste de l'éducation, mise en œuvre depuis une quinzaine d'années par la section féminine de la Phalange. Depuis 1939, le Gouvernement, l'Église et la Section féminine

23. *Ibid.*, p. 51.

24. FRAY LUIS DE LEÓN, *La perfecta Casada*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 janvier 2021 www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-perfecta-casada-1/html/ffbbf57a-82b1-11df-acc7002185ce6064_3.html.

25. « Ce qui fait problème, c'est que, pour l'essentiel, l'ordre établi ne fait pas problème », écrit aussi Pierre Bourdieu (BOURDIEU, Pierre, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 213).

26. MAUGER, Gérard, « Sur la domination », in *Savoir/Agir*, 2012/1 n° 19, Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, p. 11-16.

de la Phalange ont œuvré pour rendre ce dressage eugéniste effectif²⁷ et disposer de la sorte d'une réserve de ventres de femmes dociles et disponibles, convaincues de leur désir de mariage et de reproduction. Dans les années 1950, le cinéma produit par Pedro Masó s'ajoute à l'arsenal politique, il est le bras armé du rêve de modernité qui propose un nouveau corps féminin dans un nouveau corps urbain. Les trois comédies s'organisent dès lors tel un défilé, ici scénographié comme un défilé de mode. Les grandes artères parcourues de Madrid en sont le podium, au premier rang duquel se trouvent les photographes, à l'écran, et les spectateurs espagnols venus pour rêver, dans la salle obscure. Et tout défilé de mode s'achève avec le clou, qui est la robe de mariée.

5 - Le rêve du conte de fée, une construction politique au plus haut niveau de l'État

Dans les comédies espagnoles, le mariage se présente comme le sésame pour une vie de bonheur sans histoire, destinée et toute tracée pour toutes. Chacune des jeunes filles trouve un mari qui est le parfait reflet de sa même condition sociale. La société espagnole est une société immobile, dans laquelle le mariage s'impose comme le terme d'un parcours féminin qui n'a rien à dire de lui ni avant ni après, mais qui, grâce à la robe blanche, fait de chaque jeune fille la princesse d'un jour. Aussi, revêtir cette robe est l'objet de toute l'aventure et comme dans le conte de fée, celui-ci se termine lorsque la vie nuptiale commence, le film également. Les trois comédies tiennent en cette seule aventure : trouver un mari pour se glisser dans la robe et faire ainsi partie du défilé des princesses. Métonymie du Prince Charmant, du conte de fée et d'une alliance éternelle, la robe a ce pouvoir de faire du mariage une réalité sous le signe du merveilleux.

Par quel processus, cette robe s'est-elle si étroitement associée à la fiction et au merveilleux du conte de fées ? La tautologie de la robe blanche associée à celle de l'alliance et des épousailles n'existe qu'à partir de l'impulsion donnée par la Reine Victoria, qui, loin de souscrire à la convention qui voulait qu'une Reine se mariât dans la robe de cérémonie de son couronnement, choisit au contraire la teinte à la mode du jour — le blanc. Grâce à son image iconique, la reine Victoria fait de la robe blanche un signe d'élégance aristocratique. Devenue le signe distinctif des mariages princiers, les têtes couronnées d'Europe emboitent le pas et s'y glissent. Selon le concept de la distinction élaboré par Bourdieu, l'adoption de tout modèle par l'ensemble de la société se produit selon un processus descendant. Portée par les élites puis renforcée par la société analysée dans le détail par Guy Debord²⁸, la petite robe a gagné le pays entier. La presse espagnole d'actualité, comme celle du glamour et du cinéma, ne désemplit pas d'annonces de mariages des grands de ce monde, photographiquement symbolisées par le portrait en pied de la jeune mariée en blanc. Des têtes couronnées aux élites politiques, en passant par la scénographie des stars hollywoodiennes à la ville comme à l'écran, voici que la robe blanche est désormais rêvée par toutes les femmes. Elle opère en effet le trait d'union magique entre devenir la princesse d'un jour et le mariage pour

27. FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, María Antonia, *Pilar Primo de Ribera- El falangismo femenino*, Editorial Síntesis, Madrid, 2008, p. 229.

28. DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, 1996, Paris.