

*Peliculera y española. Raquel Meller como icono nacional en los felices años veinte**

Marta García Carrión

Universidad de Valencia
marta.garcia-carrion@uv.es

Resumen: Este artículo analiza el papel que desempeñaron las actrices de cine en la definición de una feminidad nacional durante los años veinte a partir del estudio de la construcción mediática de la figura de Raquel Meller. Su objetivo es estudiar cómo se construyó como un icono de la mujer española en un momento de transformación de las identidades de género y de intenso debate sobre las representaciones de la identidad nacional.

Palabras clave: cine, nacionalismo español, estrellato, género, Raquel Meller.

Abstract: This article analyses the roles played by cinema actresses in the definition of a national femininity in the 1920s thorough the study of the figure of Raquel Meller. It aims to study her projection in the media as an icon of Spanish womanhood at a moment of the transformation and redefinition of gender identities and of the generation of intense debates on the representation of national identity.

Keywords: cinema, Spanish nationalism, stars, gender, Raquel Meller.

* Este artículo participa en el proyecto de investigación HAR2014-53042-P financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, y en el Grupo de Excelencia GVPROMETEO/2016/108 de la Generalitat Valenciana.

«La peli, peli, peli, peliculera me llaman a mí
Y si mi novio me deja yo tengo que verme en film».

Estos versos componían el estribillo de un cuplé que a finales de la década de 1910 hizo popular la artista para la que fue compuesto, Raquel Meller¹. La Meller cantaba como una joven entusiasmada por el cine y cuyo sueño era llegar a convertirse en actriz del celuloide. En esos años, «peliculera» como sustantivo era utilizado en una doble acepción: la mujer aficionada al cine y la actriz de la gran pantalla. El afán de las peliculeras/espectadoras como la del cuplé de pasar al otro lado de la pantalla era percibido como algo peligroso y potencialmente inmoral, que por ello requería la autorización de su novio. La canción de Meller parecía azuzar esos anhelos: en un artículo publicado en 1918 en *El debate* se definía como un tipo popular el de una muchacha empeñada en ser artista de cine que repetía una y otra vez el cuplé *La peliculera* y cuya aspiración la llevaba casi hasta el suicidio². A principios de los años veinte, Juan Spottorno y Topete, en su sección «Consultorio espiritual» de *Blanco y negro*, no dudaba en hablar de la «cinematografomanía» como una enfermedad que asaltaba a las muchachas jóvenes, sobre todo a las de provincias, y procuraba desanimar a una joven lectora que, con el seudónimo de «Una peliculera», le había planteado su decisión de fugarse de casa para ser actriz de cine³. Historias como éstas de mujeres que, cegadas por el brillo de las estrellas cinematográficas, no contemplaban los peligros que el mundo del cine entrañaba, alertaban del trastorno que la fascinación por el séptimo arte podía generar en las espectadoras.

Entre los enemigos que todavía tenía el cine, una de las principales fuentes de preocupación era cómo éste podía afectar a dos colectivos que parecían especialmente vulnerables, los niños y las mujeres, especialmente las jóvenes. El carácter débil e irracional atribuido a las mujeres (y equiparable así al infantil) las hacía sujetos es-

¹ Adolfo SÁNCHEZ CARRERE y Modesto ROMERO: *La peliculera: cuplé cómico*, Madrid, Unión Musical Española, 1918.

² Curro VARGAS: «La peliculera (cuadros madrileños)», *El debate*, 4 de octubre de 1918.

³ Juan SPOTTORNO Y TOPETE: «Consultorio espiritual», *Blanco y negro*, 25 de junio de 1922.

pecialmente influenciables a las «inmoralidades» del cine. Pero, además, la peliculera/actriz era una figura potencialmente perturbadora de determinados roles de feminidad, ya que la actriz de cine fue uno de los principales iconos de la «mujer moderna» de las primeras décadas del siglo XX asociada a escenarios y pautas urbanas⁴. En los años veinte, la sociedad española experimentó importantes transformaciones socioculturales⁵, especialmente por lo que hace a los discursos de feminidad y masculinidad, objeto de redefinición desde ámbitos muy diversos⁶. En ese proceso, los actores y actrices de cine, ídolos de masas, irrumpían como referentes de estilos de vida y de identidad.

Parece asumido que las estrellas de Hollywood se constituyeron como iconos de las modernas identidades de género en la esfera pública española, si bien no contamos apenas con investigaciones específicas sobre ello⁷. Menos estudiado todavía está el papel de los actores españoles y su posible vinculación con una identidad nacional distintiva. Es cierto que la ausencia de grandes productoras impidió el fomento de un *star system* como el que impulsaron las compañías norteamericanas, y que la situación laboral de los actores en la industria cinematográfica en España era más precaria que en otras, pero la popularidad que adquirieron algunos actores y su empleo como reclamo promocional nos permite afirmar la presencia de una cultura del estrellato en la cinematografía española en los años veinte que se consolidaría en la década siguiente. La mejora en las técnicas de ilustración en la prensa im-

⁴ Jordi LUENGO: *Gozos y ocios de la mujer moderna*, Málaga, Universidad de Málaga, 2008, pp. 49-58.

⁵ Una visión global puede consultarse en Carlos SERRANO y Serge SALAÜN (eds.): *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons, 2006.

⁶ Nerea ARESTI: *Médicos, donjuanes y mujeres modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2001, pp. 91-108, y María Dolores RAMOS: «Neutralidad en la guerra, paz en la dictadura. Las transformaciones de la vida cotidiana (1917-1930)», en Ana AGUADO y María Dolores RAMOS: *La modernización de España (1917-1939)*, Madrid, Síntesis, 2002, pp. 91-153.

⁷ Un trabajo de gran interés es Évelyne COUTEL: *Les stars et la cinéphilie dans la culture cinématographique espagnole du début du XXe siècle: le cas Greta Garbo*, tesis doctoral, Université Paris-Sorbonne, 2014. Véase también Guillermo BALMORI y Eugenio FONTANEDA (coords.): *Mujeres de cine. Ecos de Hollywood en España, 1914-1936*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación-AECID, 2015.

presa, la circulación de revistas especializadas y el cada vez mayor espacio dedicado al cine en la prensa general supusieron un paso decisivo para la difusión del culto a las estrellas cinematográficas, también las españolas. La cultura cinematográfica de los años veinte forjó pautas de cinefilia que fomentaban la atracción por los actores del celuloide y contribuyó a limar las connotaciones peyorativas que la dedicación a esa profesión, sobre todo en el caso de las mujeres, pudiera tener para algunos sectores de la sociedad española.

Este artículo analiza el papel que desarrollaron las actrices de cine en la definición de una feminidad nacional durante los años veinte a partir de una perspectiva que aborda conjuntamente la construcción de los imaginarios nacionales y de género. El objetivo es estudiar cómo se construyó el imaginario de la comunidad nacional española desde las representaciones de la feminidad que encarnaba la estrella de cine en ese momento de transformación y redefinición de las identidades de género. Si el papel de las identidades de género se ha introducido en la agenda de los estudios sobre la construcción nacional española⁸, para las primeras décadas del siglo XX son necesarias todavía investigaciones que aborden específicamente la cuestión en el ámbito de la cultura de masas y el ocio. Estas décadas fueron, sin duda, un momento en el que los debates en torno a la representación de la identidad nacional permeó todos los ámbitos, desde la política a la cultura⁹, proceso que se intensificó durante la dictadura de Primo de Rivera¹⁰. Este artículo se centra en un estudio de caso, el de Raquel Meller, y ana-

⁸ Una reciente síntesis para las identidades femeninas en el siglo XX en Inmaculada BLASCO: «Mujeres y nación: ser españolas en el siglo XX», en Javier MORENO y Xosé M. NÚÑEZ SEIXAS: *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, Barcelona, RBA, 2013, pp. 168-206. Para la cronología que aborda este artículo véase también Nerea ARESTI: «Masculinidad y nación en la España de los años 1920 y 1930», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42/2 (2012), pp. 55-72.

⁹ Ramón VILLARES y Javier MORENO: *Restauración y Dictadura*, Madrid, Crítica-Marcial Pons, 2009, y Marta GARCÍA CARRIÓN: «Cultura nacional y nacionalismo español», en Carlos FORCADELL y Manuel SUÁREZ CORTINA (eds.): *La Restauración y la República (1874-1936)*, Madrid-Zaragoza, Marcial Pons-Premsas Universitarias de Zaragoza, 2015, pp. 169-200.

¹⁰ Para el ámbito político véase Alejandro QUIROGA: *Haciendo españoles: la nacionalización de las masas en la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008.

lizará los mecanismos a través de los que se desarrolló una cultura del estrellato que construyó una imagen de la actriz identificada con la identidad española.

El fenómeno de las *stars*, que interesó poco a la teoría cinematográfica clásica¹¹, se ha convertido en un campo de estudio muy fructífero a partir de trabajos pioneros que siguen siendo de obligada referencia como los de Edgar Morin y Richard Dyer¹². En el *star system* clásico, entendido como un sistema de producción de filmes que utiliza a las estrellas como factor decisivo para la asistencia al cine, se procura que el aspecto físico del actor, los personajes que representa y todo lo referente a su personalidad tenga un cierto carácter estándar en todas las películas en las que intervenga la estrella para que el espectador pueda identificarlo con facilidad. Asimismo, los estudios sobre las estrellas de cine han hecho hincapié en que la imagen del actor se construye no sólo a través de sus películas, sino también de mecanismos extrafilmicos como entrevistas, biografías, material publicitario, etc. El culto a las estrellas impone una organización sistemática de la difusión pública de la vida privada de las estrellas con la intención de provocar la curiosidad en el espectador y crear vínculos afectivos con los actores. Así, la cultura de la celebridad es inseparable de una personalización de la vida pública que provoca que figuras como los actores sean juzgadas no tanto por la calidad de su trabajo como por las cualidades personales que el público percibe. En este sentido, para abordar la construcción de la figura de Raquel Meller en las páginas siguientes se analizarán los elementos de su vida privada publicados en los medios de comunicación, sus películas y el material promocional desplegado en torno a la actriz y sus filmes.

¹¹ Un sintético recorrido en Vinzenz HEDIGER: «Ce que fait la star: des difficultés d'appréhension théorique du phénomène de la star», en Gian Luca FARINELLI y Jean-Loup PASSEK (dirs.): *Stars au féminin. Naissance, apogée et décadence du star system*, París, Centre Pompidou, 2000, pp. 21-27.

¹² Edgar MORIN: *Las stars: servidumbres y mitos*, Barcelona, Dopesa, 1972, y Richard DYER: *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*, Barcelona, Paidós, 2001.

La construcción de un mito: Raquel Meller, la embajadora de España

Con toda seguridad, el primer caso de gran *star* cinematográfica de origen español es el de Raquel Meller. De origen humilde, en 1906 pasó del taller de costura a las tablas en el mundo teatral barcelonés de varietés y sicalipsis, lo que le valió ser expulsada del hogar familiar por su padre¹³. Francisca Marqués se transformó en Raquel Meller y con temas como *El relicario* y *La violetera* se convirtió pronto en una de las cantantes más populares y cotizadas¹⁴. Siguiendo la estela de la Goya, Meller fue una de las protagonistas de la renovación del cuplé y se convirtió en una figura admirada por escritores tan diversos como Manuel Machado, Santiago Rusiñol o Àngel Guimerà, así como en amiga y musa de pintores como Joaquín Sorolla y Julio Romero de Torres. En el momento en el que empezó a cantar *La peliculera*, Meller podía hacer suyos los versos del cuplé, puesto que dar el paso a la gran pantalla era una aspiración que se cumpliría pronto con su participación en *Los arlequines de seda y oro* (Ricardo de Baños, 1919), película concebida como una serie de tres episodios. 1919 fue también el año decisivo para su proyección internacional: en verano debutó en el Olympia de París y a partir de ahí inició innumerables giras por teatros europeos y americanos. Una intensa actividad escénica que compaginó con rodajes, ya que protagonizó a lo largo de la década siguiente siete filmes para la industria cinematográfica francesa.

A principios de los años veinte quedaban muy lejos las consideraciones peyorativas de su primera etapa como cantante de varietés. La alta sociedad y círculos culturales españoles la requerían¹⁵, y

¹³ La más completa información biográfica en Javier BARREIRO: *Raquel Meller y su tiempo*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992. Véanse, asimismo, los abundantes recursos disponibles en <https://javierbarreiro.wordpress.com>.

¹⁴ En 1907 cobraba siete pesetas al día (como costurera ganaba doce pesetas semanales) y en 1911 cobraba unas cien pesetas diarias, cifra que el año siguiente se dobló. Véase Serge SALAÜN: *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 95. Su caché alcanzó números de récord en los años veinte: en 1924 cobraba 1.500 pesetas por actuación en Madrid y en 1926 firmó un contrato en Estados Unidos por la astronómica cifra de 50.000 dólares.

¹⁵ En 1921 la cantante actuó para los reyes de España y el cuerpo diplomá-

Meller era aplaudida por sus dotes dramáticas y musicales. Un efec-tista espaldarazo a su labor interpretativa fue seguramente la carta de admiración que le dedicó «la divina» Sarah Bernhardt, ya en el ocaso de su vida¹⁶. Durante los años siguientes, los medios de comunicación españoles se hicieron eco no sólo de sus éxitos como cantante y actriz, sino también de abundantísimos detalles y todo tipo de rumores sobre su vida privada, desde viajes y lujos a enfermedades, pleitos judiciales o los avatares de su matrimonio y divorcio con el escritor Enrique Gómez Carrillo. La construcción mediática de su figura fue poliédrica, si bien mantuvo algunos elementos bien definidos. La imagen que se proyectó de Meller fue la de una mujer de carácter y poco amigable, con un temperamento fuerte que le podía enfrentar con otras cupletistas¹⁷, con compañeros de reparto, con el público o con periodistas. Durante años no se dio publicidad a más relaciones sentimentales que la que mantuvo con Gómez Carrillo, aunque hubo rumores de otros posibles matrimonios, pero sí a que los hombres se podían batir en duelo¹⁸ o incluso podían llegar a suicidarse por ella¹⁹. La vinculación con una mujer mitificada como Mata-Hari por un posible triángulo amoroso con Gómez Carrillo, aunque constantemente desmentida, le proporcionó un halo de mujer aventurera y un tanto peligrosa²⁰.

Sus fotografías llenaron las páginas de prensa con imágenes diversas: con mantilla negra y gesto severo, con pelo corto despei-

tico («Noticias de sociedad», *La correspondencia de España*, 11 de abril de 1921), y un literato de prestigio como Jacinto Benavente organizó la «Semana Raquel Meller» de homenaje en Madrid con el patrocinio de la reina y la participación de otros escritores.

¹⁶ Carta reproducida en *Nuevo mundo*, 10 de junio de 1921.

¹⁷ Sonada fue su pelea con «la Argentinita» que se recordó durante años. Véase CAIRELES: «La Argentinita», *El pueblo*, 26 de agosto de 1923.

¹⁸ En agosto de 1920 Gómez Carrillo se batió en duelo a espada francesa con un periodista argentino que había ofendido a Meller en un artículo.

¹⁹ En enero de 1921 la prensa española se hacía eco de que un joven estudiante en Buenos Aires se había suicidado dejando el nombre de la cantante escrito en la pared.

²⁰ Durante años corrieron rumores de que Gómez Carrillo y Meller habían sido quienes habían entregado a la espía a las autoridades francesas. El escritor aprovecharía para publicar su versión en Enrique GÓMEZ CARRILLO: *El misterio de la vida y muerte de Mata-Hari*, Madrid, Renacimiento, 1923, que fue traducido al francés.

nado y encendiendo un cigarro²¹, la gitana y/o andaluza con mantón y caracolillo sobre la frente, o la mujer con ropa y sombreros a la última moda. Por una parte, ante el público español Meller encarnó el tipo femenino urbano moderno, tal vez uno de los mejores símbolos fue su identificación con la imagen de la mujer con pelo corto: la melena corta lisa se llamó «a lo Raquel Meller»²² y se la consideró la mujer que había popularizado el pelo corto con patilla curvada²³. Meller fue seguramente la primera actriz de cine española que prestó su imagen para campañas publicitarias²⁴ en los años veinte, particularmente para productos de belleza femeninos, un tipo de publicidad que reforzaba una nueva concepción del cuerpo femenino²⁵. Además, la figura de Meller fue situada en las antípodas de la de una mujer familiar, su matrimonio no llegó a durar tres años y los rumores de divorcio lo acompañaron casi desde el principio. Aunque tenía una hija, adoptada, es difícilísimo encontrar alguna mención a ella y parece bastante seguro que la gran mayoría del público que veía sus filmes y tarareaba sus canciones desconocía que fuera madre. Por otra parte, Meller encarnó también otros valores más «tradicionales», particularmente por su fe católica, de la que la artista hizo siempre profesión pública. En marzo de 1925 actuó ante el papa, de nuevo acompañada por la polémica y la rumorología²⁶, y Meller no dudó en afirmar públicamente

²¹ Véase la portada de *La esfera*, 26 de mayo de 1923, una fotografía reproducida posteriormente en múltiples ocasiones.

²² Así se la denominaba en la página femenina de *Región*, 5 de mayo de 1925.

²³ «Los nuevos peinados», *Mujer*, 20 de enero de 1926.

²⁴ Ya en la década de 1910 Meller prestó su nombre a la publicidad de productos variados. Su vinculación con el capitalismo de consumo puede verse en Eva Woods: *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musicals*, Mineápolis-Londres, University of Minnesota Press, 2012, pp. 85-86.

²⁵ Nuria RODRÍGUEZ: «Jóvenes, modernas y deportistas: la construcción de nuevos roles sociales en la España del primer tercio del siglo XX a través de la publicidad», en María Encarna NICOLÁS y Carmen GONZÁLEZ (coords.): *Ayeres en discusión: temas clave de Historia contemporánea hoy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008.

²⁶ Se dijo que Meller estaba en riesgo de excomunión por una de sus canciones y que la artista viajaba a Roma a implorar el perdón papal («Para todos los gustos», *La correspondencia de Valencia*, 20 de febrero de 1925). Según la prensa española, *L'Osservatore romano* desmintió que el papa le hubiera concedido la bendición papal para seguir cantando.

que había recibido la bendición papal y proclamar su catolicidad²⁷, mostrando así que la imagen de la «mujer moderna» que encarnaba no era ni mucho menos incompatible con ser católica.

Y, sobre todo, Meller era la representación de la mujer española. Se cultivó la imagen de mujer cosmopolita, que residía habitualmente en París y podía pasar largas temporadas en Nueva York o Londres, pero siempre se la definió como la encarnación de España. Una españolidad que quedaba simbolizada especialmente con la prenda que la artista convirtió en una de sus imágenes de marca: la mantilla. La actriz era todo un referente de ropa y complementos a la última moda, pero en actuaciones en el escenario, en varias de sus películas, en las fotografías en prensa e incluso en la publicidad²⁸, Meller hizo de la mantilla un emblema de su españolidad²⁹. En diciembre de 1922 corrieron ciertos rumores sobre si la artista era separatista, por cantar en París un cuplé en catalán en el que se hablaba de la libertad de un pueblo que algunos asociaron a una connivencia de la Meller con la Lliga y a una posible defensa de una Cataluña independiente³⁰. Los rumores fueron pronto desmentidos por la propia artista³¹. Lo cierto es que no parece que Meller tuviera la menor simpatía por el catalanismo, aunque incluyera habitualmente en su repertorio musical en esos años temas en catalán

²⁷ Con una carta que se reprodujo en varias publicaciones (véase, por ejemplo, «La visita de Raquel Meller al Papa», *Heraldo de Zamora*, 14 de marzo de 1925). Meller insistía en que su visita era meramente privada y no tenía nada que ver con ninguna posible excomunión.

²⁸ Por ejemplo, en su anuncio de unas sales de baño (*La Vanguardia*, 28 de junio de 1921). Unos años más tarde, en el anuncio de la crema depilatoria Taky, sin embargo, la imagen utilizada fue la de la melena corta (*ABC*, 25 de octubre de 1927). Es significativo que la misma marca utilizara al año siguiente como imagen publicitaria a una de las actrices norteamericanas que más efectivamente encarnó el arquetipo de *flapper*: Clara Bow.

²⁹ No faltaron algunas acusaciones de que era responsable de convertir un icono nacional en un objeto mercantilizado de «españolada». Véase Antonio G. DE LINARES: «La mantilla española y la mantilla de la españolada», *La esfera*, 4 de abril de 1925.

³⁰ «¿Raquel Meller, separatista?», *La correspondencia de España*, 13 de diciembre de 1922.

³¹ El cuplé en cuestión era *La verge roja* y la prensa aclaró que se trataba de un cuplé de tema político pero no catalanista (parece que acababa con *La Marsellesa*), por lo que no era «peligroso». Véase «Los cuplés de Raquel Meller. Dice que no quiere ser separatista...», *La correspondencia de España*, 21 de diciembre de 1922.

(lengua que debía hablar perfectamente por haber pasado varios años de su juventud en Barcelona); todo lo contrario, la actriz hizo constantemente bandera de su españolismo³².

A lo largo de los años veinte, la figura de Raquel Meller estuvo siempre ligada a la idea de España y valorada a partir de la consideración de la autenticidad de su encarnación nacional. Su repertorio musical era amplio y variado, pero es evidente que canciones como *El relicario* y *La violetera*, sus temas más populares, apelaban a un casticismo españolista (con variaciones), y que su éxito fuera de las fronteras españolas, particularmente en Francia, se había basado en buena medida en cultivar una determinada imagen de la españolidad. En la opinión pública española se desarrolló todo un debate sobre si su estilo de actuación y canciones representaban las esencias de «la verdadera España»³³ o una renovación de la «España panderetesca»³⁴. Una cuestión que parecía inevitable que se trasladara también a la valoración de sus películas, en unos años en los que la cultura cinematográfica española estuvo ampliamente preocupada por la representación de la identidad española en las pantallas, con un omnipresente debate en torno a la idea de «españolada»³⁵.

Entre 1924 y 1927 la presencia de Raquel Meller en las pantallas españolas fue constante, con estrenos y reposiciones de sus diversas películas, casi todas de producción francesa, que disfrutaron de una amplia distribución por todo el territorio español³⁶. A lo largo

³² La actriz no perdía ocasión de proclamar su patriotismo en las entrevistas. Se dice que tenía la bandera rojigualda en su camerino y que las dedicatorias de sus fotografías más habituales rezaban «De la española más española de España» o «De una española de cuerpo entero». Véase Javier BARREIRO: *Raquel Meller...*, p. 79.

³³ Dos ejemplos, con argumentaciones diferentes, son Germán GÓMEZ DE LA MATA: «La España de las panderetas», *La esfera*, 9 de diciembre de 1922, y Ramón PÉREZ DE AYALA: «El pelo de la dehesa», *El luchador*, 23 de abril de 1927.

³⁴ Por ejemplo, Arturo GAZUL: «Madrid-Weyler-Barcelona», *El correo de la mañana*, 11 de abril de 1920, y Alejandro BHER: «Raquel y nuestros literatos», *La tierra de Segovia*, 7 de julio de 1921.

³⁵ Marta GARCÍA CARRIÓN: *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2013. Sobre la idea de «españolada» en el ámbito cinematográfico véase también Valeria CAMPORESI: *Para grandes y chicos. Un cine para todos los españoles*, Madrid, Turfan, 1994.

³⁶ Lo cierto es que España tuvo una cierta presencia en la producción cinematográfica francesa de la década de 1920. Algunas consideraciones en Pierre GUIB-

de 1924 se proyectaron en cines españoles las dos primeras películas que Meller había rodado en Francia, *Rosa de Flandes* (*Les opprimés*, Henry Roussell, 1922) y *Violetas imperiales* (*Violettes imperiales*, Henry Roussell, 1923). El primero de los filmes, una historia de amor en el Flandes dominado por Felipe II, llegó a las pantallas españolas con cierto retraso, derivado de la polémica que suscitó. Precisamente fue el ya exmarido de Raquel Meller, Gómez Carrillo, quien alertó a sus contactos en el gobierno español y a la opinión pública contra la imagen peyorativa, vinculada a la «leyenda negra», que en su opinión daba el filme³⁷. La Dirección General de Orden Público acabó por dar orden a los gobernadores civiles de que no se exhibiera el filme por perjudicar el prestigio de la nación española³⁸. La propia Raquel Meller intervino declarando a la prensa que la película no contenía ninguna ofensa hacia España, sino todo lo contrario, y aprovechaba (además de para atacar a su exmarido) para proclamar una y otra vez su patriotismo: «Cuando llevo a los escenarios extranjeros una ráfaga de arte español lo hago por mí evidentemente, pero lo hago por mi patria, porque no tengo dos cédulas personales ni dos corazones»³⁹. Un año después el filme se estrenaría finalmente, aunque con cortes y con un título (*Rosa de Flandes*) que dejaba de lado a los «oprimidos» del título original francés y a Felipe II y centraba el interés en la protagonista femenina. De hecho, los anuncios incluían el retrato de Me-

BERT: «L'image de l'Espagne dans le cinéma français des années 20», en *Le cinéma français muet dans le monde. Influences réciproques*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse-Institut Jean Vigo, 1988, y Jean-Claude SEGUIN: «Les échanges cinématographiques frano-espagnols (années 1920). Le place des adaptations transnationales», *Hispanística XX*, 31 (2013), pp. 21-41.

³⁷ Véase la enérgica repulsa hacia el filme, que reconocía no haber visto, en la tercera de ABC, Enrique GÓMEZ CARRILLO: «Españoladas cinematográficas», ABC, 24 de febrero de 1923. El director del filme, Henry Roussell, pidió al diario que hiciera constar que el filme no atacaba a España («Una película de ambiente español», ABC, 6 de abril de 1923), afirmación contestada nuevamente por Enrique GÓMEZ CARRILLO: «El Duque de Alba en el cinematógrafo», ABC, 28 de abril de 1923.

³⁸ *Diario de Córdoba*, 18 de marzo de 1923. Sobre la prohibición de exhibición de este filme véase Emeterio Díez: *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003, p. 235.

³⁹ Delfín VILLÁN: «Hablando con Raquel Meller», *El cine*, 575 (21 de abril de 1923).

ller y lemas que parecían querer desmentir posibles interpretaciones antiespañolas del filme: «Es la película que más acabadamente pone de manifiesto las preclaras virtudes de la raza española. La hidalga caballeridad de sus hombres. La noble espiritualidad de sus mujeres»⁴⁰. Lo cierto es que si el filme había suscitado polémica el año anterior, tras su estreno no hubo en general reacciones opuestas y su protagonista fue aplaudida como una imagen femenina que trazaba la continuidad entre el pasado y el presente nacional.

También en una España proyectada hacia el pasado se situaba Meller en *Violetas imperiales*, melodrama en torno a la vida de Eugenia de Montijo en la corte de Napoleón III. Meller interpretaba a la coprotagonista, una humilde joven sevillana, violetera de día y cantante de noche, que se gana el favor de la futura emperatriz y acaba por tener una carrera de éxito como cantante en Francia y un papel destacado en la corte imperial. El personaje remitía de forma clara a la propia trayectoria de Meller, recordando el tema de la vendedora de violetas que tan popular la había hecho y su ascenso desde oscuros teatros a reina de los escenarios de París. Con una diferencia significativa: Meller se convertía en una andaluza que se movía en los ambientes gitanos de Sevilla, donde transcurría la primera parte del filme (con exteriores filmados en Sevilla y Granada). El filme disfrutó de una amplísima campaña de promoción, centrada sobre todo en Raquel Meller⁴¹, quien robaba el protagonismo al personaje de la emperatriz, y tuvo un éxito extraordinario⁴².

En 1925, buscando sin duda aprovechar el éxito de los filmes de la Meller, llegó a las pantallas de las ciudades españolas *La gitana blanca*, versión recortada de *Los arlequines de seda y oro*⁴³ que se

⁴⁰ Anuncio inserto en *El pueblo*, 25 de noviembre de 1924.

⁴¹ Véase, por ejemplo, el amplio reportaje con abundante acompañamiento gráfico y entrevista a Raquel Meller en *La esfera*, 12 de enero de 1924.

⁴² Casi una década más tarde, Meller repetiría papel en la versión sonora de *Violetas imperiales* (Henry ROUSSELL: *Violettes imperiales*, 1932), su última aparición en la gran pantalla.

⁴³ En 1923, Ricardo de Baños remontó parte del material de la serie y le añadió algunas escenas documentales nuevas para conformar un largometraje que fue estrenado como *La gitana blanca*. Se conserva una copia de esta versión reducida (no así de la original serie en tres episodios) restaurada a partir de una copia hallada en una filmoteca holandesa consultada en la Filmoteca de CulturArts de la Generalitat Valenciana. Sobre el filme véase Palmira GONZÁLEZ LÓPEZ: «*La gitana blanca*», en

había estrenado ya dos años antes en Francia con una discreta acogida⁴⁴. De hecho, tanto el nuevo título como los recortes en el metraje original no hacían sino dar mayor protagonismo al personaje de Raquel Meller, una niña de familia aristocrática abandonada con unos gitanos, con los que crece y aprende a bailar y cantar hasta que su talento le permite huir de sus malos tratos, convertirse en una estrella de los escenarios, reencontrarse con su familia y ganar el amor de un torero. En el largometraje puede señalarse el evidente uso de diversos recursos para realzar la participación de la *star* ya desde su inicio, pues el filme comienza con unos planos de la actriz, caracterizada como su personaje, que saluda directamente al público. Una secuencia extradiegética que permite al espectador identificar inmediatamente a la protagonista y que centra la importancia de la película en la intervención de Raquel Meller⁴⁵. En diversos momentos del filme la actriz disfruta de algunos primerísimos primeros planos mantenidos, particularmente en la secuencia en la que ensaya sus canciones con el empresario que la ha descubierto. Y dentro del folletinesco argumento del filme, el espectador podía reconocer algunos elementos que identificaban/confundían actriz y personaje: su nombre (pues el personaje se llama Raquel), lugar de crecimiento (ya que se la llama «la gitana de Barcelona») o su meteórico ascenso como cantante en escenarios. Otro símbolo de identificación de la actriz es la mantilla, prenda que Raquel luce en varias escenas del filme y es particularmente relevante en la secuencia de la fiesta en la que se celebra el «baile de la mantilla».

Julio PÉREZ PERUCHA (ed.): *Flor en sombra. Antología crítica del cine español (1906-1995)*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997, pp. 43-45.

⁴⁴ Ricciotto Canudo le dedicó una dura crítica por considerar que el filme era un espectáculo penoso que presentaba una España convencional de toreros y gitanas, y del que sólo se salvaban algunas apariciones de la Meller. Véase Ricciotto CANUDO: «Espagne», *Paris-Midi*, 29 de junio de 1923, reproducido en *fd.*: *L'usine aux images*, Biarritz, Séguier, 1995 (ed. original, 1927), pp. 281-283. Esta crítica tuvo cierto eco en la opinión pública española. Véase Enrique GÓMEZ CARRILLO: «Las grandes españoladas cinematográficas», *ABC*, 22 de junio de 1923, e *fd.*: «Los franceses protestan de nuestras españoladas», *La correspondencia de España*, 17 de julio de 1923.

⁴⁵ Eva Woods, siguiendo a Miriam Hansen, ha destacado cómo este recurso de *star system*, que recuerda al cine de atracciones de los orígenes del cinematógrafo, sacrifica la cohesión y continuidad narrativa en favor de la «espectacularización» de la estrella. Véase EVA WOODS: *White Gypsies...*, p. 66.

En los años de su apogeo como actriz de cine, buena parte de la opinión pública en España destacó cómo la artista siempre dedicaba sus triunfos a su patria⁴⁶ e insistió en loar la contribución de Meller a la rehabilitación del nombre de España demostrando el valor que podrían tener los filmes de tema español fuera de sus fronteras⁴⁷. Se la situó como una pionera en la renovada admiración que lo español suscitaba en el extranjero (particularmente en Francia) y, aunque en ocasiones se la comparó con mujeres del panteón de la historia nacional⁴⁸, con frecuencia se la situaba en paralelo con hombres de ciencia, literatura, arte o deporte (como Ramón y Cajal, De la Cierva, Blasco Ibáñez, Zuloaga, Ramón Franco, Uzcudun o Zamora) que representaban la «nueva España» y los valores de la raza en el mundo⁴⁹. Particularmente recurrente fue su asociación con los nombres de Uzcudun y Zamora; Meller era la versión en femenino de una España moderna de ocio y deportes, con ídolos de masas cuyos éxitos estaban dejando atrás el sentimiento de inferioridad nacional respecto a otros países⁵⁰.

Ese halo de triunfo y modernidad se había reforzado con su estancia durante varios meses de 1926 en Estados Unidos. La prensa española se hizo amplio eco (con cierta ironía) de las altas cifras que el público norteamericano pagaba por verla, de los rumores de que iba a quedarse a vivir en la Meca del cine o del comportamiento extravagante de la actriz en Nueva York. Su figura parecía definitivamente asimilada a la de una diva del cine y su nom-

⁴⁶ «Los laureles por ella conquistados, de todo corazón los ofrenda a su patria». Comentario de la portada dedicada a Raquel Meller de *La pantalla*, 24 (10 de junio de 1928).

⁴⁷ José MONTERO: «Crónica del film. El momento de España», *La esfera*, 9 de enero de 1926.

⁴⁸ Se llegó a decir, no sin cierta sorna, que había desbancado a Agustina de Aragón como la aragonesa más famosa. Véase «Poti-poti», *L'esquella de la torratxa*, 28 de diciembre de 1923.

⁴⁹ Juan FERRAGUT: «Un momento magnífico de España ante el mundo», *Nuevo mundo*, 26 de febrero de 1926. En este artículo, acompañado de las fotografías de los mencionados, Meller era la única mujer en el listado de celebridades representativas de la raza. En la misma línea véase L. OLIVERT ESPINOS: «España, vuelve», *El pueblo*, 9 de abril de 1926.

⁵⁰ Antonio G. DE LINARES: «La hora de España en París», *La esfera*, 21 de noviembre de 1925, y Juan FERRAGUT: «Figuras de la semana», *Nuevo mundo*, 4 de marzo de 1927.

bre se relacionó con el de las grandes estrellas de Hollywood como Rodolfo Valentino o Charles Chaplin, quien le propuso rodar un filme juntos⁵¹. Desde luego, Raquel Meller disfrutó de bastante notoriedad en su estancia americana y hasta *Time* dedicó una portada a la actriz, con su imagen con mantilla negra y gesto serio⁵². A pesar de tener varios proyectos cinematográficos sólo rodó una película, un filme para la Fox compuesto por cuatro canciones escenificadas (*La tarde del corpus*, *La mujer del torero*, *Como la flor* y *El noi de la mare*) en el que se utilizaba uno de los sistemas de sonorización que se estaban ensayando esos años⁵³. Dicho filme, en el que por primera vez se podía oír a Meller cantar en la pantalla, tardó un tiempo en verse en España, pero un corresponsal de la revista barcelonesa *El cine* asistió a su proyección en Estados Unidos y dejó constancia de la impresión que le suscitó ver y escuchar a la cantante, como una muestra de las posibilidades que el cine parlante ofrecía a la lengua española: «Salimos de allí con una gran fe en España, en la España grande que renace por la fuerza de su grandeza histórica traducida en un hecho eterno, que es la creación de la raza española»⁵⁴. Meller era «la voz de España» en Norteamérica, y parece que hasta el gobierno español trató de aprovecharlo para que hiciera propaganda: en noviembre de 1926, la prensa española se hacía eco de que la actriz, en una entrevista en Nueva York, había contado que había recibido una carta de Primo

⁵¹ Se rumoreó, asimismo, que Meller y Chaplin iban a contraer matrimonio (José RICO: «Estrellas del arte mudo. Raquel Meller», *Las provincias*, 16 de enero de 1927), lo que fue desmentido por la propia artista (entrevista en *Diario de Alicante*, 10 de junio de 1927).

⁵² La portada dedicada a la actriz en *Time*, 26 de abril de 1926. *Time* dedicó tres portadas a personajes españoles entre 1923 (fecha de su aparición) y 1931, las otras dos recogían el retrato de Alfonso XIII. Véase Rafael SÁNCHEZ MANTERO: «La mirada americana. La evolución de un estereotipo», *Ayer*, 31 (1998), pp. 229-236, esp. p. 234.

⁵³ Lo contaba ella misma en «Los triunfadores dicen... Raquel Meller», *La correspondencia de Valencia*, 8 de marzo de 1927. Unos años antes, Concha Piquer había protagonizado un filme del mismo estilo con otro sistema de sonorización.

⁵⁴ José Luis COMENGE: «Últimas noticias cinematográficas. La voz de España», *El cine*, 900 (4 de julio de 1929). Este cronista parece obviar que una de las canciones que interpretaba Meller era en catalán. Cabría incidir en que la llegada del cine sonoro impulsó un fuerte discurso nacionalista de base lingüística en la cultura cinematográfica española. Véase Marta GARCÍA CARRIÓN: *Por un cine patrio...*

de Rivera con un resumen de la labor efectuada por el régimen para que Meller pudiera difundirla en los países que visitaba⁵⁵. Según contó la actriz muchos años después, fue ella misma quien, indignada por una campaña promovida contra la dictadura por «malos españoles», escribió al general, y cuando tuvo la información salió al escenario del teatro neoyorkino en el que actuaba envuelta en la bandera española y soltó un discurso político que acabó con un «¡Viva España!»⁵⁶.

Carmen, Raquel y la raza española

Consolidada como la representante de España en el extranjero, a Meller le llegó el personaje cinematográfico que parecía culminar esa figura: Carmen. Ninguna obra como la de Merimée tuvo tanta influencia en la creación del mito romántico de España, una imagen orientalista y feminizada de la nación española⁵⁷ que durante décadas había suscitado el rechazo de intelectuales españoles⁵⁸, mientras que algunos rasgos del estereotipo eran negociados y reelaborados como componentes definitorios de la identidad nacional⁵⁹. *Carmen* (Jacques Feyder, 1926), producida por la prestigiosa compañía francesa Albatros⁶⁰, dispuso de una gran campaña

⁵⁵ «Raquel Meller y Primo de Rivera», *El progreso*, 25 de noviembre de 1926.

⁵⁶ Marino GÓMEZ SANTOS: *Mujeres solas*, Barcelona, Pareja y Borrás, 1959, p. 59. Aunque la actriz contó esta anécdota muchos años después, no desentona con sus habituales proclamas patrióticas de los años veinte y, de hecho, en una entrevista realizada pocos meses antes de que la prensa informara de que había recibido la carta de Primo de Rivera, Meller afirmaba ser una gran patriota y declaraba: «¡Bastante trabajo ya por España! Si supiera lo que sufro cuando veo a mi querida patria puesta en ridículo por desaprensivos y desdichados compañeros» [entrevista recogida en *Raquel Meller. Entreviú, anécdotas, opiniones, cuplés*, Barcelona, Biblioteca Films, s. d. (1928), p. 14].

⁵⁷ Xavier ANDREU: «La mirada de Carmen. El mite oriental d'Espanya i la identitat nacional», *Afers*, 19, 48 (2004), pp. 347-367. Sobre la aplicación del concepto de orientalismo a la identidad española véase también Susan MARTÍN-MÁRQUEZ: *Désorientations. Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2008.

⁵⁸ Carlos SERRANO: *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*, Madrid, Taurus, 1999.

⁵⁹ Xavier ANDREU, *El descubrimiento de España*, Madrid, Taurus, 2016.

⁶⁰ Copia restaurada consultada en la Cinémathèque Française.

publicitaria en España con noticias y anuncios publicadas ya muchos meses antes de que se estrenara⁶¹. El rodaje de parte de la película en territorios de Andalucía fue aprovechado para que Raquel Meller loara la autenticidad del ambiente que tendría el filme al rodarse en España y la ilusión por interpretar un personaje con el que fácilmente se podía identificar: «¡Carmen! ¿Pero no lo comprende usted? Eso vale más que pesa. Por lo pronto, yo soy Carmen»⁶². Parecía inevitable que sobre *Carmen* planeara la sombra de la «españolada», y la promoción del filme se cuidó de indicar que la novela de Merimée, a pesar de las críticas que había suscitado, era un reflejo del «temperamento y el espíritu populares de España durante la época romántica» así como de destacar la adecuación de la elección de la protagonista: «El nombre de Raquel Meller es hoy en el mundo entero gloria y honor de España [...] Raquel, por temperamento, por figura, por española, es la Carmen ideal»⁶³. En buena medida, la campaña publicitaria se centró en Raquel Meller, figura central en los carteles de la película, y sus fotografías caracterizada como la gitana llenaron las páginas de la prensa con lemas como «Sólo una española era capaz de interpretar un personaje, todo fuego y pasión, como el de Carmen»⁶⁴. La presencia de la actriz fue utilizada como garantía de que el filme llevaba a la pantalla una España «auténtica» y no de *espagnolade* a la francesa.

Lo cierto es que la película tuvo en general una recepción positiva en España. En un momento en que el gobierno de Primo de Rivera vigilaba que no se produjesen fuera de las fronteras españolas filmes que pudieran menoscabar la imagen de España⁶⁵, no se consideró a *Carmen* una película ofensiva contra la nación. Desde plataformas diversas como *Arte y cinematografía*, *Popular film*, *El*

⁶¹ Véase, por ejemplo, *Las Provincias*, 21 de marzo de 1926.

⁶² «Raquel Meller y *Carmen*», *La correspondencia de Valencia*, 13 de noviembre de 1925.

⁶³ *El Sol*, 10 de enero de 1927.

⁶⁴ Reportaje gráfico a dos páginas en *Popular film*, 25 (20 de enero de 1927). *ABC* dedicó la portada a su foto en primer plano y un amplio reportaje de tres páginas en *ABC*, 9 de enero de 1927.

⁶⁵ Emeterio Díez: «Primo de Rivera y la censura diplomática», en José M. CAPARRÓS LERA (coord.): *Historia & Cinema. 25 aniversario del Centre d'Investigacions Film-Història*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009, pp. 61-78.

Sol o *ABC* la película fue elogiada. El centro del aplauso se centró en Raquel Meller, que parecía haber consolidado con su actuación su carácter de icono de la españolidad. Así describía su aparición en *Carmen* el prestigioso crítico cinematográfico Luis Gómez Mesa: «Una baturra que hacía de gitana, de ojos negros, cañí y brava, síntesis casi perfecta de la españolidad»⁶⁶. El crítico de cine de *El Sol* aplaudió la cinta, argumentando que en ella no se veían «concepciones falsas» de España, y dedicaba más de la mitad de su crónica a loar el trabajo de Meller⁶⁷. No pocas crónicas se centraron en destacar que la actriz se había metamorfoseado con un personaje con el que compartía belleza y carácter apasionado de tal forma que parecía salida de la propia imaginación de Merimée⁶⁸. Según Ramón Martínez de la Riva, Raquel Meller merecía el aplauso unánime de España por revitalizar para el mundo moderno el mito español: «He aquí como, si la Carmen de Merimée lanzó al mundo el nombre de España en 1830, esta otra Carmen de nuestros días, genial y españolísima, ha hecho el milagro de que el mundo de 1926 nos conozca como una exaltación de arte y de belleza»⁶⁹. Algunas opiniones interpretaron que la actriz había salvado con su creación algunos de los aspectos más peyorativos del personaje: su Carmen no era una mujer perversa, sino una española con temperamento sobre la que recaía el fatalismo «propio de la raza»⁷⁰. No era tanto la Carmen de Merimée como la de Meller, que aunque motivara la pérdida de los hombres actuaba en el fondo movida por el amor⁷¹. Desde una interpretación un tanto diferente, resulta muy significativa la opinión de Eugenio Noel, quien consideró que Raquel Meller había dignificado la «españolada inaguantable» de Merimée y

⁶⁶ Luis GÓMEZ MESA: «De la España cinematográfica. Una conversación muda con Raquel Meller», *Popular film*, 28 (10 de febrero de 1927).

⁶⁷ FOCUS: «*Carmen*», *El Sol*, 11 de enero de 1927. La misma crónica, sin firmar, en *El Pueblo*, 22 de enero de 1927.

⁶⁸ N. AMOR: «¿Carmen o Raquel?», *Heraldo de Zamora*, 15 de febrero de 1927.

⁶⁹ Ramón MARTÍNEZ DE LA RIVA: «Raquel Meller en *Carmen* o la encarnación de la heroína de Merimée», *ABC*, 9 de enero de 1927.

⁷⁰ «Lo que hemos visto», *Arte y cinematografía*, 309 (enero de 1927).

⁷¹ Luis GÓMEZ MESA: «De la España cinematográfica...». Este crítico especificaba que era la misma Meller quien había impuesto al director la modificación de algunos aspectos del personaje compuesto por Merimée, si bien en realidad parece que la actriz conocía poco la novela.

Bizet con una sensualidad altiva y sincera que conservaba el «vigor indómito de la pasión popular» hasta tal punto que llegaba a desconcertar al público: «Raquel se ha atrevido a decir al mundo cómo es nuestra pasión en la realidad racial, y ha dado carne y sangre a lo que eran españoladas insípidas, convirtiéndolas en escenas de verdad lacerante y brusca»⁷².

Es importante destacar que los papeles cinematográficos de Raquel Meller estuvieron mayoritariamente definidos por personificar una racialidad muy marcada y orientalizada. Su asociación con el mundo gitano fue constante: en *Violetas imperiales*, en *La gitana blanca*, en *Ronda de noche* (*La ronde de nuit*, Marcel Silver, 1925), en la que interpretaba a una gitana esta vez no española, sino de Bohemia, y, por supuesto, en *Carmen*. Asimismo interpretó a una judía en *La tierra prometida* (*La terre promise*, Henry Russell, 1924) y en *La venenosa* su personaje, hija de un antiguo faquir y una encantadora de serpientes, procedía de un Oriente indeterminado y lejano. Parece claro que para la cinematografía francesa Meller no podía encarnar sino un «otro» exótico; ser española, gitana, judía o de Oriente no eran sino caras diversas de una identidad distinta a la francesa, europea y occidental. En España la cuestión podía ser aparentemente más problemática de conjugar con la identidad nacional de la que Meller había sido convertida en emblema inequívoco. Si los ecos «judaicos» del nombre artístico con el que había sustituido el de Francisca original no pasaban desapercibidos⁷³, no parece que fuera problemática la conexión, bastante remota, con el pueblo judío, de hecho podía integrarse como un componente del pasado histórico nacional⁷⁴.

⁷² Eugenio NOEL: «La Carmen de Raquel Meller», *La Libertad*, 5 de marzo de 1927.

⁷³ Recordaba los ecos judaicos de su nombre, por ejemplo, Luis GÓMEZ MESA: «De la España cinematográfica...». Parece que el nombre le fue sugerido a la artista cuando comenzaba precisamente por su resonancias bíblicas. Véase Javier BARREIRO: *Raquel Meller...*, p. 34.

⁷⁴ Según parece a finales de los años veinte la comunidad sefardí de Tánger recibió a la actriz con homenajes en un viaje a la ciudad. Véase Javier BARREIRO: *Raquel Meller...*, p. 95. La vinculación de Meller con el semitismo se reforzó en 1930 con las informaciones de un hipotético próximo matrimonio con un judío de Salónica. Según los chismorreos publicados en la prensa, el joven había conquistado a Meller hablándole en español arcaico y contándole las vicisitudes de los sefardíes expulsados de la Península Ibérica. Véase, por ejemplo, el artículo publicado en

Mucha mayor relevancia simbólica tenía su identificación como gitana. La construcción de la raza gitana, definida como la alteridad racial de Europa, se había convertido desde el siglo XIX en uno de los mejores exponentes del mito romántico de España e incorporado también en buena medida a los imaginarios nacionalistas españoles⁷⁵. En la identificación de Meller como gitana hubo una cierta ambivalencia. La única de sus películas de producción española, *La gitana blanca*, presenta una imagen tremendamente peyorativa de los gitanos (estafadores, violentos, sin más sentimientos que los crematísticos) y el personaje interpretado por Meller, si bien aprende de ellos a cantar y bailar, es una mujer blanca, como bien se encarga de dejar claro el título⁷⁶. De hecho, su ascenso como cantante no es sino una huida de los ambiente gitanos, al igual que sucede en *Violetas imperiales*. En este sentido, lo gitano representaba una alteridad dentro de la comunidad nacional, atractiva y repulsiva a la vez. Esa ambivalencia está presente también en *Carmen*, donde, sin embargo, pesa más la atracción que ejerce la gitana, ahora sin ningún «blanqueo» o distanciamiento: es por ser gitana que Meller encarna Andalucía y España. Una identificación que fue aceptada, según la recepción publicada que se ha analizado, al menos por un sector importante del público español. La comparación con la pésima recepción que tuvo en España un par de años después el filme norteamericano *Los amores de Carmen* (*The loves of Carmen*, Raoul Walsh, 1927) es llamativa, y creo que puede afirmarse que fue la interpretación de la actriz el elemento decisivo en la aceptación del filme de Feyder. La gitana de Meller era, según decía Eugenio Noel, una representación «nuestra».

Conclusiones: sin navaja en la liga, pero con espíritu español

Raquel Meller es un buen ejemplo de la construcción de una *star* cinematográfica, si bien su figura no puede entenderse desli-

primera página: «¿Se casa Raquel Meller con un judío?», *La correspondencia de Valencia*, 20 de enero de 1930.

⁷⁵ Lou CHARNON-DEUTSCH: *The Spanish Gypsy. The History of a European Obsession*, Pensilvania, Pennsylvania State University Press, 2004.

⁷⁶ Son interesantes las reflexiones al respecto que plantea Eva WOODS: *White Gypsies...*, pp. 33-34 y 48-55.

gada de su faceta de cupletista. A pesar de no residir en España y desarrollar la mayor parte de su carrera artística fuera de sus fronteras, la proyección mediática de Raquel Meller en la opinión pública española durante los años veinte fue enorme. La publicidad sistemática de su privacidad, con la rumorología y el chismorreos siempre presentes, la permeabilidad entre su vida real y los personajes de ficción que encarnaba, la conversión de su imagen en un icono reconocible o los recursos narrativos para destacar su presencia en las películas fueron algunos de mecanismos que la convirtieron en una figura mediática familiar para el público (y no sólo el cinéfilo). El proceso fue exitoso: la gente acudía a ver un filme porque en él salía Raquel Meller.

La imagen de Meller reunía los rasgos de la mujer moderna: llevaba pelo corto, fumaba, vestía a la última moda, viajaba por todo el mundo y salía en películas. Su proyección pública durante los años veinte no incluyó ninguna posible consideración peyorativa hacia la profesión de actriz, que todavía parecía presente entre determinados sectores de la sociedad española⁷⁷. Su feminidad moderna era incluso compatible con la catolicidad, a pesar de que algunos detalles sobre su vida privada, conocidos sobradamente por el público, contradecían la imagen de la mujer católica. La actriz no se asoció nunca con reivindicaciones feministas y la única vinculación política que cultivó públicamente fue con la monarquía o con la dictadura. Sin embargo, sí proyectó una potente imagen de mujer independiente. Una independencia, en primer lugar, económica gracias a su profesión. Meller encarnaba que ser actriz y cantante permitía pasar *from rags to riches*, tanto en películas como en *La gitana blanca* y *Violetas imperiales* como en su propia trayectoria vital. La prensa española no dejó de insistir en las desorbitadas cantidades que Meller ganaba y en divulgar un estilo de vida lleno de lujos. Pero también una independencia sentimental y vital. Si en algunos de sus filmes la narrativa del amor romántico culminaba en matri-

⁷⁷ A finales de los años veinte el periodista cinematográfico Mauricio Torres hacía un llamamiento a las mujeres españolas para que se animaran a participar en películas sin hacer caso de los posibles prejuicios de su entorno social «producto de la caduca e imperfecta moral de nuestros antepasados»: «¡Abajo el qué dirán! ¡Guerra a la mojigatería! ¡El arte mudo español os necesita!». Véase Mauricio TORRES: «Las futuras estrellas de la cinematografía», *La pantalla*, 35 (26 de agosto de 1928).

monio, su imagen de estrella no era con marido o hijos, sino sola o en todo caso acompañada de sus mascotas. En este sentido, actrices como Meller pudieron ser referentes españoles de una forma de emancipación de la autoridad masculina⁷⁸. A diferencia de la joven que interpretaba cuando cantaba *La peliculera*, la Meller no pidió permiso a ningún hombre para convertirse en actriz de cine. La Meller, a pesar de sus simpatías por Primo de Rivera, representaba una mujer española bien diferente a la impulsada por el régimen, y desafiaba la consideración, reforzada en España durante los años veinte desde ámbitos intelectuales y médicos, de la maternidad como el elemento central del ideal de feminidad⁷⁹. Pero no por ello era una mujer masculinizada, andrógina o que perdía sus atributos femeninos, sino rebosante de sensualidad y pasión. Meller no llegó tampoco a encarnar el estereotipo de *vamp* o *femme fatale*, aunque quedaba próximo a él en los filmes *Carmen* y *La venenosa*.

En julio de 1930, Alfonso XIII firmaba el decreto por el que era concedida la encomienda de Alfonso XII a Raquel Meller. El Estado español daba así reconocimiento público a la que había sido el rostro y la voz de España en pantallas y escenarios de todo el mundo. Ésta era la imagen que más efectivamente se había construido en torno a la actriz: la Meller era un símbolo de la nación, nadie lo pondría en duda. Otra cosa era qué España representaba y si era más o menos auténtica o pintoresca, un debate que acompañó siempre su trayectoria. En alguna ocasión la propia Meller se encargó de diferenciar su feminidad española de la España «de pandereta» que algunos podían atribuir a sus canciones y filmes: «Yo voy por el mundo cantando lo que hay de bello y abnegado en el alma de la mujer española [...] No uso navaja en la liga, ni llevo un escapulario con el retrato de un torero [...] Soy más exquisita, más española [...] Me sobra con mi arte, con mi feminidad, con mi espíritu eminentemente español y baturro»⁸⁰.

⁷⁸ En esos mismos años otras actrices españolas afirmaron abiertamente la independencia que les daba trabajar en el cine y su incompatibilidad con el matrimonio. Véase A. GASCÓN: «Un rato de charla con la Romerito», *La pantalla*, 36 (2 de septiembre de 1928), y Mauricio TORRES: «Celia Escudero, la Greta Garbo española», *La pantalla*, 54 (10 de febrero de 1929).

⁷⁹ Nerea ARESTI: *Médicos, donjuanes y mujeres modernas...*, pp. 163-208.

⁸⁰ Gregorio SAUGAR: «Raquel Meller no quiere a Charlot como marido ni usa navaja en la liga», *Diario de Alicante*, 10 de junio de 1927.

Muy pocas españolas del momento tuvieron una trayectoria equiparable a la que personificaba Raquel Meller, que no fue, en este sentido, representativa del papel de la mujer en la sociedad española. Pero seguramente el impacto simbólico de una figura de tanta popularidad como icono de mujer española no debería ser minusvalorado. Su persona pública conjugó ingredientes en apariencia opuestos: la mujer divorciada y ferviente católica, la españolista que cantaba en catalán, la mujer que mientras paseaba en coche por Nueva York aparecía en las pantallas como una gitana de las cuevas de Sevilla. Una buena síntesis se exponía en el reportaje fotográfico que publicó *Nuevo mundo* en mayo de 1928, en el que se contraponían dos Raqueles, una vestida de negro y con mantilla para una actuación, y otra con melena corta y ondulada al viento, traje y capa a la última moda, paseando sus perros por el Bois de Boulogne⁸¹. Aunque este reportaje lo presentaba como una evolución en el tiempo, lo cierto es que ambas imágenes convivieron desde que se convirtió en una artista internacional. En Meller se concentraron las tensiones motivadas por la transformación de los imaginarios de feminidad, y su figura permitió reelaborar en el lenguaje de la modernidad los imaginarios nacionalistas que encarnó. Con su pelo corto bajo la mantilla, Raquel Meller era a la vez la España eterna y la España moderna.

⁸¹ «De la Raquel española de hace diez años a la Raquel cosmopolita de hoy», *Nuevo mundo*, 11 de mayo de 1928.