



## ***THE DEVIL IS A WOMAN* Y EL BIENIO CONSERVADOR (1933-1935) / *THE DEVIL IS A WOMAN* AND THE CONSERVATIVE BIENNIUM (1933-1935)**

**MARÍA SÁNCHEZ CABRERA**  
Universidad Autónoma de Madrid

Recibido: 27/12/2017

Aceptado: 01/02/2018

**Resumen:** La proyección del largometraje *The Devil is a Woman*, del director Josef von Sternberg, en la España de 1935, provocó el rechazo del gobierno del segundo bienio republicano. En este artículo esclareceremos algunos de los motivos de dicha censura. Para ello se analizará la trayectoria fílmica del director y su tratamiento tópico de nuestro país, y se vinculará al cine costumbrista español de los años 30. Las formas, si bien similares, vehiculan contenidos políticos divergentes. El hecho de que el cine español se instrumentalizara para vehicular un discurso identitario podría ser la razón última de la contundencia del gobierno rectificador.

**Abstract:** The screening of the film *The Devil is a Woman*, by the director Josef von Sternberg, in Spain in 1935, provoked the rejection of the conservative government during the second biennium of the Second Republic. In this article, I try to shed light on some of the reasons of this censorship. I analyze the Sternberg film career and how he portrayed Spain in a stereotypical way, allowing us to relate his film to the cinema *costumbrista* of the thirties. Similar forms transmitted different political contents. The instrumentalization of the Spanish cinema to transmit discourses of identity could explain the of the conservative government's strong reaction.

**Palabras clave:** *The Devil is a Woman*, Sternberg, bienio conservador, costumbrismo, censura, política.

**Key words:** *The Devil is a Woman*, Sternberg, conservative biennium, Costumbrism, censorship, politics.

## *The Devil is a Woman* en el cine de Sternberg<sup>1</sup>

*The Devil is a Woman*, que se tradujo en España como *Tu nombre es tentación*, es la séptima y última película del binomio cinematográfico que formaron el director Josef von Sternberg (1894-1969) y el icono Marlene Dietrich (1901-1992). Es, además, en palabras de la actriz, «la película más bella jamás realizada» (1992: 89). Su guion fue escrito por John dos Passos y es resultado de una adaptación libre de la novela *La mujer y el pelele* (2014), de Pierre Louÿs<sup>2</sup>.

El film se enmarca en la Andalucía de principios del siglo xx. Antonio Galván (Cesar Romero) es un joven exiliado republicano que vuelve a su tierra durante el Carnaval esperando pasar desapercibido. En el bullicio de un desfile conoce a la reina de las fiestas, Concha Pérez (Marlene Dietrich), que desaparece de forma misteriosa. Algo después se encuentra con su amigo Pascual Castelar (Lionel Atwill), antiguo capitán de la Guardia Civil. Según cuenta a Antonio, su vida y su carrera se echaron a perder cuando se cruzó con la mujer que le rompió el corazón: la célebre cantante Concha Pérez. Por él sabemos que esta chica de origen humilde se ha hecho con el título de «El ídolo de España» seduciendo y burlando a hombres acomodados. Sin embargo, los dos amigos se confiesan perdidamente enamorados de ella y, sin poder resolver sus diferencias, se batieron en un duelo de pistolas. Antonio, el elegido por Concha, resulta victorioso y ambos deciden fugarse a Francia. Finalmente, Concha se arrepiente y vuelve con el malherido Pascual.

Como puede observarse, la trama sigue las pautas de un triángulo amoroso poco innovador, pero si en algo coinciden los críticos de Sternberg es en el hecho de que sus argumentos nunca son lo más interesante: «Para Sternberg el cine no se limita a contar historias, aunque cada película deba contar una para ser viable. Se trata de algo más, de un procedimiento de expresión, de un arte ante todo visual y tendente a la abstracción» (Santos Fontenla, 1969: 12). «En estas películas, la trama es secundaria, pues existen realmente para glorificar la atractiva presencia de Dietrich [...]. Irreales, ornamentadas y meticulosas hasta el más mínimo detalle, las películas de von Sternberg son en definitiva una meditación sobre el poder de

---

<sup>1</sup> Las imágenes utilizadas para este artículo han sido tomadas de <https://www.youtube.com/watch?v=mKBpnrFaWhE>.

<sup>2</sup> A pesar de la faceta de guionista de Sternberg, lo usual en su producción es que los libretos de las películas sean adaptaciones, a menudo muy libres, de textos literarios. De su colaboración con Dietrich destacamos *El ángel azul* (1930), inspirada en *El profesor Unrath* (1905), de Heinrich Mann; *Morocco* (1930), basada en *Amy Jolli, die Frau aus Marrakesch* (1927), de Benno Vigni; *El expreso de Shangai* (1932), inspirada en *Shanghai Express* (1931), de Harry Hervey y *Capricho imperial* (1934), que adapta los diarios de Catalina la Grande.

la imagen preconcebida de la tentación sexual» (Wheeler Winston, 2014: 132). De lo anterior se sigue que lo más reseñable del cine de Sternberg es su componente estético y sensual; los tópicos sobre España están cargados de connotaciones poéticas, dando como resultado un dibujo estereotipado, simplificado y romántico hasta la caricatura.

Los mismos decorados, a cargo de Hans Dreier, sobreexplotan el ambiente carnavalesco. A las tradicionales connotaciones transgresoras de estas fiestas se unen unos fondos exuberantes, pomposos, con serpentinas infinitas, confeti, globos, máscaras y disfraces imposibles, resultando en encuadres recargados (Imágenes 1 y 2). Y es que, como indica Dietrich, Sternberg era un experto en lograr decorados soberbios, lujosos y brillantes sirviéndose únicamente de oropeles (1992: 68). Los espacios interiores se contagian de este exceso visual y están cargados de lugares comunes: la casa de Concha parece una mezcla entre un patio andaluz, un corral y una despensa (Imagen 3); la cárcel está excavada en roca viva y sobre las paredes cuelgan cadenas y grilletes (Imagen 4). Por otro lado, desde la ventana de la casa de Pascual pueden verse mástiles de madera enredados de bruma y velas (Imagen 5). ¿Acaso la revolución industrial no había llegado a España a principios del siglo pasado? Poco importa; la ambientación no pretende ser realista, sino barroca, irreal y efectista en todos los planos.



*Imagen 1*



*Imagen 2*



*Imagen 3*



*Imagen 4*



*Imagen 5*



Otros medios de transporte están también anclados en lo anacrónico: coches de caballos blancos floreados para Concha, carrozas para la policía, burros en los patios de las casas, vagones de tren que los gitanos comparten con las gallinas. Con respecto a los vestidos (diseñados por Travis Banton), raro es que un guardia civil no aparezca con un tricornio, y todas las mujeres de la trama llevan peinetas, mantones, abanicos o flores, y a veces todos estos a la vez. Pero el dramatismo del vestuario llega a su extremo en la figura de Concha; la propia Dietrich indicó que el número de claveles que le ponían en el pelo aumentaba a medida que avanzaba el rodaje (1992: 104). Lo más espectacular son sin duda las mantillas, pero tampoco faltan tirabuzones en la frente, tocados inventados, pestañas postizas y vestidos respunteados de brillos (Imágenes 6 y 7).



*Imágenes 6 y 7*

Los personajes que desfilan por los decorados no son sino meros arquetipos: una madama tuerta, guardias civiles entregados a aventuras amorosas, cigarreras, un torero vanidoso, una pícara, una echadora de cartas, la policía abrumada e incapaz frente a la fiesta española... Las acciones que desempeñan caen también

en el tipismo: novios que se dan a la fuga, duelos con pistolas bañados por la lluvia, encuentros en un bosque, amores de un día o amores de años, sin punto medio. Terenci Moix indica con buen tino que la España de esta película se encuentra «a medio camino entre la stravaganza, la grand opera y el carnaval veneciano» (1996: 7) y aunque el retrato que nos brinda puede darse un aire a ciertas regiones de Andalucía, es cierto que aparece tamizado por la visión propia de un extranjero: se trata de una España atemporal, original y dramática. Pero la España real nunca había sido visitada por el director.

Es claro que estas formas barroquizantes, que Román Gubern define como un «atosigante andamiaje estilístico» (2014: 238), modulan la representación de Sternberg de algunas regiones extranjeras; regiones que, a los ojos de su público estadounidense, resultaban exóticas y fabulosas. Sin embargo, se trata de un rasgo que comparte con otros directores de su generación, los cuales, exiliados como él en el imperio de Hollywood, recrean en sus películas los ya lejanos países de su Europa natal:

En el propio cine, el rasgo de exotismo acompaña el trabajo de los alemanes en Hollywood<sup>3</sup>. Con algunas excepciones [...] entre 1920 y 1935 la Centroeuropa de Hollywood se implica — principal, aunque no exclusivamente— en la construcción de una Europa cuya alteridad frente a la “realidad” vivida fuera del cine se enfatiza mediante el “cartón piedra” de los escenarios. Y esta Europa de cartón piedra los alemanes de Hollywood la despliegan sobre lugares reales o imaginarios pero en el fondo similares unos a otros en su recurrir a platós y su acercamiento de opereta al Viejo Mundo. (Wheeler Winston, 2011: 792)

Las regiones europeas, para los directores de este continente, se convierten en lugares donde verter fantasías románticas. Este imaginario se extiende en Sternberg también a la China prerrevolucionaria de *El expreso de Shangai* (1932), al África en guerra de *Marruecos* (1930) y a la Rusia presoviética de *Capricho imperial* (1934), paraísos artificiales donde Dietrich sigue siendo vértice de un triángulo amoroso. En otras palabras, el cine de Sternberg es, más que nunca, una fábrica de sueños, pero también de narrativas «de opereta»: un viaje fantástico en el espacio y en el tiempo dirigido a un espectador necesitado de relatos fabuladores. Es un error interpretar estas invenciones como lo que no fueron: un retrato mimético anclado en el realismo que tanto desagradaba al director. Volviendo a Santos Fontenla, «ha sido necesaria una desmitificación del pretendido realismo [...] para que se abrieran los ojos de quienes sonreían displicentemente ante los intentos de Sternberg para lograr una realidad cinematográfica que no tenía nada que ver con la reconstrucción fotográfica de la realidad exterior» (11).

---

<sup>3</sup> Si bien Sternberg era austríaco, hay que señalar que en este párrafo el autor hace referencia a algunos directores germanohablantes, entre los cuales se encuentra el propio Sternberg.

Sin embargo, todo lo expuesto contrasta fuertemente con la acogida de sus películas en estas naciones extranjeras. Una lectura realista de las mismas condujo a su descrédito y en no pocos casos a la censura. El gobierno chino declaró que *El expreso de Shangai* era antirrevolucionaria y la administración nazi mandó destruir todas las copias de *El ángel azul* (1930). Por su parte, el gobierno radical-cedista de España procedió de la misma manera con *Tu nombre es tentación*. Santos Fontenla afirma de manera categórica que esta reacción no pudo estar motivada sino por la «ignorancia, la mala fe o ambas cosas a la vez» (65). Creemos, sin embargo, que esta obedecía a intereses políticos más prosaicos.

### La recepción de *The Devil is a Woman*

Poco después del estreno de la película, José María Gil Robles, ministro de Guerra del gobierno rectificador y diputado de la CEDA, inició un proyecto de censura. Tal y como cuenta en su libro *No fue posible la paz* (1968), en un capítulo titulado «En defensa del honor de España», planteó el problema el 22 de octubre de 1935 en el Consejo de Ministros. Resolvieron que el gobierno exigiría a Paramount que retirara todas las copias del film por el mundo y quemara el negativo. De no hacerlo, España prohibiría todas las películas de la productora en territorio nacional. Sorprendentemente, la empresa accedió. Así, frente al embajador español en Washington, el negativo fue quemado. Lo que Gil Robles ignoraba era, en primer lugar, que las razones por las que Paramount aceptó el ultimátum no se debieron a las presiones del gobierno español, sino a las del norteamericano; en aquel momento se estaba negociando un acuerdo comercial con España que no quería ver perjudicado. En segundo lugar, tampoco supo que lo que se quemó fue, en realidad, un doble negativo, ni que la película se siguió proyectando con otros títulos, ni que muchas personas, Dietrich incluida, guardaron copias antes de que pudieran ser retiradas (Gubern: 1977, pp. 227-229).

La prohibición del gobierno se llevó a cabo satisfactoriamente a los ojos de sus integrantes, pero es posible que motivara una reacción legal de mayor alcance. Conviene que nos detengamos brevemente en un artículo del BOE firmado poco después de que Gil Robles expusiera sus intenciones. Si, como se ha indicado, esto sucedió el 22 de octubre, el 27 de ese mismo mes se aprobó un Decreto que constaba de un único artículo: «Se autoriza al ministro de la Gobernación para prohibir en el territorio de la República la exhibición de toda clase de películas editadas por Empresas que dentro y fuera de España exhiban películas que traten



de desnaturalizar los hechos históricos o tiendan a menoscabar el prestigio debido a instituciones o personalidades de nuestra patria» (Pozo Arenas, 1984: 38). No es posible afirmar con total certeza que ambos hechos estén relacionados, o si este es consecuencia directa de aquél. Solo podemos señalar el interés creciente del gobierno por facilitar otras prohibiciones en el futuro; prohibiciones motivadas por cierto afán de protección del honor nacional que también se advierte en Gil Robles:

*Tu nombre es tentación* [es] del más odioso carácter antiespañol. El protagonista, capitán de nuestro ejército, era la suma y compendio de todas las villanías. En la trama de una absurda españolada, llena de tópicos y falsedades, se denigraba también el buen nombre de la Guardia Civil. La película comenzó a rodar por el mundo, con franco éxito de taquilla, arrastrando por el lodo el buen nombre de España. [...] En el siguiente Consejo de Ministros pude dar cuenta del resultado práctico de la energía con la que habíamos actuado —por primera vez en nuestra historia— frente a la expansión de películas que atentaban contra el prestigio de instituciones españolas tan respetables como el Ejército o la Guardia Civil (262-263).

Los motivos alegados por Gil Robles coinciden efectivamente con los del decreto firmado. Y es que este diputado y su gobierno demostraron una gran sensibilidad con respecto a la burla de las figuras de poder militar o civil: Pascual Castelar por un lado y por otro los guardias urbanos. En la película, Castelar es burlado por Concha repetidas veces, y la Guardia Civil es a su vez burlada por los asistentes de las fiestas, descontrolados e incontrolables. Además, en el film se indica que Antonio Galván es un exiliado político, y se alude veladamente a su pasado revolucionario; pero en cualquier caso se le presenta con cierta simpatía, como a un justiciero apaleado por el poder.

Y es que el argumento del film se apoya parcialmente en la dicotomía entre las figuras de autoridad y las de los oprimidos, y falla a favor de estos últimos: Antonio evade a la policía en todas las ocasiones, los festejantes, aun encarcelados, siguen con su jolgorio carnavalesco; la joven Concha, consciente de su atractivo, coquetea para obtener toda clase de favores. Desde *La ley del Hampa* (1927), su primera película, Sternberg hizo gala de su interés por el heroísmo de los desfavorecidos en una sociedad opresora; un interés de raigambre romántica, pero en ningún caso política. El ánimo crítico, si existe, no trasciende el tejido de lo estrictamente poético y no da cuenta de la dimensión material, concreta, de las circunstancias injustas que plantea. Si aventamos este punto de vista de la realidad extrargumental, no podemos sino afirmar que *Tu nombre es tentación* no tiene un «carácter antiespañol».

También resulta llamativo comprobar que Gil Robles cataloga la película de «españolada». Según la definición que da Román Gubern, la españolada es una

«variante específica del cine musical basada en el francés original “espagnolade”, generado en el período romántico mediante una exasperación del “color local” y del “pintoresquismo andaluz”. [...] Ahora [en los años 30] vendría a responder a una consideración extraeuropea de la península, aureolada de un exotismo semejante al africano o asiático» (1977: 124). Parece evidente que los rasgos que Gubern apunta coinciden con los de esta película: la visión de Andalucía como sinécdoque de España y el gusto por lo español pintoresco que hemos equiparado al Asia de *El expreso de Shangai* o al África de *Marruecos*. Todos estos elementos harían de *Tu nombre es tentación* una auténtica españolada.

Sin embargo, este género no fue específico del cine extranjero. Si nos detenemos en las películas que estaban teniendo lugar en España en esta época tenemos que replantear la cuestión. Y es que los años 30 en nuestro país son, en palabras de Román Gubern, «los años dorados de la españolada» (1977: 128), que coinciden, además, con la llamada «edad de oro» del cine español y, finalmente, con los años de gobierno del bienio rectificador. ¿Es casual esta alineación? Durante esta época de crecimiento de la industria cinematográfica, existió un público que acogió favorablemente una serie de películas que también jugaban con los tópicos nacionales y mostraban una visión rural y regionalista a veces auspiciada por este gobierno o financiada por productoras con una ideología afín. Y es que estas películas están, a diferencia de la de Sternberg, sembradas de implicaciones ideológicas. Esta es, a nuestro juicio, la pregunta que debe plantearse: ¿por qué exaltarse frente a la españolada extranjera y alentar ideológica y económicamente la españolada propia?

## Breve panorama del cine español durante el bienio

Antes de exponer esta cuestión, debemos retroceder brevemente al nacimiento del cine sonoro en nuestro país. Este fue, al menos en sus inicios, provocado por la colonización de las salas españolas por películas norteamericanas. Los sectores más conservadores se hicieron eco de la inmoralidad que el cinematógrafo traía aparejada; de advertir contra la amenaza a la industria nacional del cine mudo se encargaron ciertos sectores de la burguesía. Durante los años 30, sin embargo, estos grupos pasaron del recelo al contrataque:

A comienzos de los años 30 la prensa católica instaba a afrontar con valentía la cuestión del cine, llegando a preguntarse si, al igual que se había hecho con la prensa, no podía llegarse a la creación de un Cine Católico español. [...] Al hilo de estas nuevas doctrinas durante la II República los católicos españoles plantearon sus primeras iniciativas serias en el campo

cinematográfico (Pelaz Gómez, 2005: 82).

El cine, que ya empezaba a perfilarse como uno de los medios hegemónicos de comunicación de masas en esos años del nuevo siglo [los años 20], en España quedó en manos del capital privado y dominado, en líneas generales, por la burguesía fuertemente conservadora. [...] En los 30, gracias a su capacidad hegemónica y, sobre todo, empujada por nuevos intereses y exigencias políticas, inauguró una nueva relación con la pantalla, con perceptibles ribetes ideológicos (Laguna Platero y Bordería Ortiz, 2003: 529).

El panorama que describen estos autores no hubiera sido posible sin la celebración del I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía en 1931, que sentó las bases para la creación de una industria del cine que quería ser no solo competitiva, sino también moralizante. Entre sus objetivos estaba la coordinación de los mercados hispanohablantes a través de la unión transatlántica, la protección gubernamental y el control sobre los mensajes de las películas. Se celebró en Madrid y finalizó el 12 de Octubre, llamado Día de la Hispanidad, como símbolo de su objetivo de crear una industria al servicio de intereses nacionalistas, bien comerciales, bien ideológicos. Además, algunos de los miembros de la comisión organizadora fueron Juan Ignacio Luca de Tena, Arturo Ledesma o Ernesto Giménez Caballero. A tenor de estos integrantes, Román Gubern indica que «pese a la heterogeneidad de sus componentes, entre los que no faltaron elementos progresistas, bien podría definirse sintéticamente al congreso como una expresión de los intereses de la oligarquía [...] y como una secuela de las instituciones reaccionarias de la monarquía, coexistentes todavía con la joven república» (1977: 53-54). Manuel Rotellar es de una opinión similar: «muy pocas cosas prácticas surgieron del citado Congreso. [...] La unidad proteccionista que buscaban los congresistas se hacía sobre postulados provisionales y con un cálculo político de entraña monárquica» (1981: 69). Podemos concluir que en los inicios del cine sonoro español estuvo muy presente cierta mentalidad conservadora y proteccionista que, a lo largo de la década, se iría concretando en películas cada vez más orientadas a la transmisión de mensajes ideológicos. El detonante fue, sin duda, las políticas religiosas de los gobernantes republicanos del bienio reformista (1931-1933), que motivaron una reacción en el bienio conservador:

El sonoro español se consolida por las mismas fechas que se produce un viraje político notable en el curso de la República provocado por la victoria electoral conservadora en las elecciones de noviembre de 1933. Cuando la República estaba desplazándose hacia la derecha, las pantallas españolas se pueblan de películas que están directamente inspiradas en el espíritu conservador que impregna la nueva legislatura. No parece casual que monjas, curas y frailes se conviertan en la máxima atención de la temporada 1933-34 [...] La contestación del mundo católico y conservador no solo se materializará desde la acción gubernamental sino que se plasmará en el florecimiento de un subgénero específico, el cine religioso, todo un ciclo de propaganda católica (Rotellar, 1985: 535).

Esta propaganda cinematográfica provocó lo que Gubern denomina “ciclo clerical” (1977: 143). Y es que por estas fechas, y en contacto con este sustrato ideológico, tuvo lugar la primera película sonora del cine español: *El agua en el suelo* (Eusebio Fernández Ardavín, 1934). Sus rasgos formales y su mensaje se alinean con ciertos valores conservadores. Se hace hincapié en lo intrínsecamente español entendido en su dimensión más tradicional; en ella encontramos un dibujo costumbrista de los tipos humanos, cierto elogio de la aldea y menosprecio de la capital y una aceptación total de los códigos del honor anacrónicos, especialmente los femeninos. La Iglesia se reserva un papel de mediación para resolver felizmente los conflictos que se plantean. Hay, además, una visión estereotipada de la gitana y de la Semana Santa y una presentación positiva del “deber ser” de cada una de las piezas del engranaje familiar y social. Esta película moralizante, proclerical y costumbrista está en la misma base del cine sonoro en nuestro país.

En *La traviesa molinera* (Harry d'Abbadie d'Arrast, 1934) el tipismo se repite en el ambiente rural andaluz y el argumento se centra en los asuntos de honor, más concretamente, en una afrenta a la virtud de la mujer. Esta película tuvo un gran éxito en taquilla y, además, se concibió para ser exportada; la elección de su elenco y de su director así lo confirma. Un año antes de la llegada de *Tu nombre es tentación*, este imaginario anacrónico de España fue pensado para ser llevado fuera de nuestras fronteras. Conviene mencionar también que esta película contó con versiones posteriores durante el franquismo.

*El agua en el suelo* y *La traviesa molinera* fueron producciones de CEA, siglas de Cinematografía Española Americana, una empresa que aspiraba a impulsar el cine sonoro español en otros mercados. La productora Cifesa, nacida también en esta época, es paradigma del «cine de derechas» en palabras de Román Gubern (1977: 223). Por su parte, José María Claver Esteban indica que «Cifesa logró crear un cine eminentemente popular, de ambiente costumbrista, que en regiones como Andalucía o Aragón cobraron especial importancia» (2012: 450). Este autor se refiere respectivamente a las películas *Morena clara* (1936) ambientada en Andalucía, y *Nobleza Baturra* (1935) ambientada en Aragón, ambas de Florian Rey. *Nobleza Baturra* fue estrenada el 12 de octubre y su mensaje es coherente con esta fecha: se busca lo genuinamente español en el folklore aragonés, concretamente en el campo, y se representa el honor en su dimensión social y familiar. De *Morena clara* nos interesa el personaje de la típica mujer del sur, no muy distinta en cuanto a sus formas del de Concha, y su insistencia en el tipismo andaluz.

Podemos comprobar cómo la españolada se conforma como el género por defecto del cine sonoro. Es evidente también que lo andaluz se equipara al costumbrismo nacional. Un ejemplo lo encontramos en *Currito de la Cruz* (1935, Francisco Delgado). Se trata de un drama taurino que eleva al torero andaluz a la categoría de héroe nacional. También presenta la Semana Santa sevillana; la fiesta y los toros están presentes, como en la película de Sternberg. Pero a diferencia de Morenito, el torero calavera de *Tu nombre es tentación*, Currito de la Cruz es depositario de un código de honor arcaico pero intachable, y logrará su ascenso social con tesón y valentía. Esta película contó con el beneplácito del gobierno rectificador, pues Caparrós Lera indica que fue «auspiciada» por la CEDA (1981: 282). A tenor de esto, Pelaz Gómez insiste en que este cine no fue sino la «respuesta de los sectores burgueses conservadores que, nucleados en torno a la CEDA, estaban construyendo su alternativa a los gobiernos del bienio republicano-socialista» (2005: 83).

Es llamativo que *Currito de la Cruz* contara con dos refundiciones durante el franquismo. También la tuvieron *La hermana San Sulpicio* (1934, Florián Rey), que inserta una monja en el folklore andaluz, *El niño de las monjas*, (1935, José Buchs), que insiste en los toros, la religión y Andalucía y *El relicario* (1933, Ricardo de Baños), «orgía costumbrista» en palabras de Claver Esteban (2012: 464). En este grupo incluimos también *Rosario la cortijera* (1935, León Artola), *Yo canto para ti* (1934, Fernando Roldán), *María de la O* (1936, Francisco Elías) o *El gato montés* (1935, Rosario Pi). Estos films proandalucistas, taurinos y folletinescos son solo una breve muestra de la producción del período, pero es la muestra que debemos tomar dada la semejanza de sus rasgos con los de la película de Sternberg.

Hay quienes han visto en este costumbrismo de época cierta crítica social que podría matizar el valor anacrónico del que se les acusa. Sin embargo, creemos que esta crítica suele dirigirse, por un lado, a la modernidad (nunca los personajes de la ciudad son presentados positivamente), y por otro lado, a todo aquel que, abusando de sus derechos, atente contra el honor de otros y desestabilice un orden primigenio que, por lo que se presenta, no necesita reforma alguna. Las bases morales de la España de terruño y mantilla son presentadas con bondad; este cine no sacude los fundamentos sociales y por tanto es coherente con las mentalidades más conservadoras de su tiempo. Hablamos de un discurso obcecado en cierta idea de nación asociada a la derecha conservadora, «interesada en el cine para conservar tradiciones, para restituir hegemonías, para reconstruir espacios de poder» (Laguna Platero y Bordería

Ortiz, 2003: 534). La intención última de estos discursos fue, en palabras de Claver Esteban, «cohesionar al pueblo español bajo una serie de propuestos ideológicos y señas de identidad. Todo un crisol en donde el cine actuará de vehículo aglutinador [...] un cine comprometido con una idea de España» (2012: 24).

Vayamos, finalmente, a listar los rasgos formales que comparten estas películas con *Tu nombre es tentación*. Empezando por los tipos humanos, el catálogo es casi completo: gitanos, mujeres andaluzas, toreros, cantantes, cigarreras... Su argumento está ligado a Andalucía y a la fiesta, la canción, el baile, los vestidos y los toros. Tenemos también triángulos amorosos (están en *Rosario la cortijera*, *El relicario*, *La hermana San Sulpicio*, *El gato montés...*), de los que resultan duelos por amor. Tenemos así mismo cierta visión de la modernidad, excluida en Sternberg y demonizada en estas películas. Sin duda, hay un buen número de denominadores comunes; y es que «de la misma pandereta [son] los filmes realizados en Hollywood y Joinville, que los hechos en España por españoles» (Claver Esteban, 2012: 455). ¿Qué hace entonces de *Tu nombre es tentación* una “españolada” que a la vez favorece a todas estas películas? ¿Qué tienen los films españoles que no tiene el cine de Sternberg?

## Un discurso político

Quizás la clave no esté en lo que hay sino en lo que no hay, y no en las formas sino en los contenidos. Las dos únicas variables conceptuales que no aparecen en la película americana son, primero, el afán de afirmación nacionalista, y segundo, el catolicismo. Estos dos rasgos están absolutamente excluidos del argumento: *Tu nombre es tentación* tiene formas típicamente españolas... pero no tiene los contenidos que, según esta derecha, tenían que ir necesariamente aparejados a ellas. Lo español está tomado en tanto que forma pero no en tanto que fondo, y este fondo, que tenía que tener tintes católicos y nacionalistas, era lo más importante según estas derechas. ¿Cómo hablar ahora de una afrenta al honor de España? La ofensa, si existió, no fue por acción, sino por omisión: omisión de todo el bagaje ideológico al servicio de ciertos intereses políticos.

Y es que todos los rasgos que hacen de *Tu nombre es tentación* una españolada están vacíos de significado. El duelo de amor que en estas películas es metáfora de la lucha entre la indeseable modernidad y la siempre recta tradición no tiene



significados políticos en Sternberg. Por otro lado, uno de los galanes, Pascual, es violento, lujurioso y manejable; el otro, Antonio Galván, es un mujeriego revolucionario. La ascensión social de Concha no es, como para los toreros de estas películas, loable, esforzada, doliente o ejemplar. Como modelo de mujer, es pasional y ambiciosa y hace uso de su sexualidad sin ninguna culpa. Su honor no está ligado al de los hombres y, lo que es más, demuestra una coherencia personal que ellos no tienen<sup>4</sup>. No hay modelos a seguir; la heroicidad de estos personajes no está ligada a la construcción de un ideal nacional. No hay ni rastro de la noción de honor anacrónico que veíamos y Dios y sus ministros no están por ninguna parte. Dada la importancia capital de estos ideales en el programa político de la derecha, una visión frívola y despolitizada de España era algo que no podían consentir, ni dentro ni fuera de nuestras fronteras.

El caso de la prohibición de *Tu nombre es tentación* es sintomático de que el cine español en esta época estaba conformando un auténtico discurso identitario. Claver Esteban indica que el uso de Andalucía como sinécdoque de España no es casual: supone una exaltación de lo propio frente a lo que no es propio, bien en otros países, bien dentro del territorio nacional (21). ¿Cómo explicar la reiteración de regiones como Andalucía o Aragón sin mencionar aquellas que más componente nacionalista han tenido tradicionalmente: las del norte periférico? Este discurso se propone como alternativo a otros nacionalismos y a otras naciones, y se muestra conocedor, al contrario que Sternberg, de la realidad política de España, y comprometido, al contrario que su película, con cierta idea de España. Quizás sea esta la razón por la cual estas películas fueron refundidas durante el Régimen: están vinculadas a la creación de una identidad patria opuesta a la modernidad, al laicismo, a las reformas liberales y a la pluralidad identitaria, ideales de los que la República había hecho bandera.

## BIBLIOGRAFÍA

Abril Palacios, J. M. (2008). *La guardia civil en la pantalla (1933-2004)*. Badajoz: Departamento de Publicaciones Festival Ibérico de Cine.

---

<sup>4</sup> «En el universo de Sternberg, la mujer es incomparablemente más fuerte e inteligente que el hombre. Encarna las grandes ideas y las grandes pasiones. A menudo no tiene compañeros masculinos a su altura. Las figuras encarnadas por Dietrich son buena prueba de ello» (Regales Serna, 1999: 308).

Baños, R. (director), (1933). *El relicario* [Película]. España: Exclusivas Diana.

Bogdanovich, P. (2007). «Josef von Sternberg», en *El director es la estrella*. Madrid: T&B, 191-194.

Buchs, J. (director), (1935). *El niño de las monjas* [Película]. España: Exclusivas Diana.

Caparrós Lera, J. M. (1981). *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Ediciones Universidad de Barcelona.

\_\_\_\_\_. (2013). *Historia crítica del cine norteamericano*. Barcelona: Institut d'Estudis Nord-americans.

Claver Esteban, J. M. (2012). *Luces y rejas: estereotipos andaluces en el cine costumbrista español*. Sevilla: Centro de estudios andaluces.

Delgado, F. (director), (1935). *Currito de la Cruz* [Película]. España: Ediciones Cinematográficas Españolas.

Dietrich, M. (1992). *Marlène D.* Barcelona: Ultramar.

Elías, F. (director), (1936). *María de la O*. [Película]. España: Orphea Film.

Fernández Ardavín, E. (productor y director), (1934). *El agua en el suelo*. [Película]. España: CEA.

Gil Robles, J. M. (1968). *No fue posible la paz*. Barcelona: Ariel.

Giménez Caballero, E. (1931). *Congreso Hispanoamericano de Cinematografía: texto taquigráfico de las sesiones celebradas en Madrid*. Madrid: Ernesto Giménez Moreno.

González, E. (productor) & ARTOLA, L. (director), (1935). *Rosario la cortijera* [Película]. España: Exclusivas Ernesto González.

Gubern, R. (1977). *El cine sonoro de la II República (1929-1936)*. Barcelona: Lumen.

\_\_\_\_\_. (2014). *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.

Iquino I. F. (productor) & DE BAÑOS, R. (director), (1933). *El relicario* [Película]. España: Orphea Film.

Laguna Platero, A. y Burdería Ortiz, E. (2003). «Política y cinematografía en la España de los años 30, el protagonismo de la derecha», en *La comunicació*

*audiovisual en la historia*. Palma de Mallorca: Universitat des Illes Balears, 527-539.

Louÿs, P. (2014). *La mujer y el pelele*. Madrid: Cátedra.

Méndez-Leite, F. (1942). *El cine norteamericano: historial y trayectoria*. Madrid: Gráficas Sánchez.

Moix, T. (2001). *Mis inmortales del cine. Hollywood, años treinta*. Barcelona: Planeta.

Núñez, R & Nuñez, E. (productores) & REY, F. (director), (1934). *La hermana San Sulpicio* [Película]. España: Cifesa

Pelaz Gómez, J. (2005). «Los católicos españoles y el cine: de los orígenes al nacionalcatolicismo», en *Catolicismo y comunicación en la historia contemporánea*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 77-91.

Pi, R. (directora), (1935). *El gato montés* [Película]. España: Cifesa.

Pommer, E. (productor), & Sternberg, J. (director), (1930). *El ángel azul* [Película]. Alemania: UFA.

Pozo Arenas, S. (1984). *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896-1970)*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.

Ramírez, M. (2001). *Los grupos de presión en la II República española*. Ciudad: Tecnosa.

Regales Serna, A. (1999). «*El ángel azul y El profesor Unrath*. El barroco fílmico frente al realismo literario», en *El cine: otra dimensión del discurso artístico*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 297-314.

Rey, F. (director), (1935). *Nobleza baturra* [Película]. España: Cifesa.

\_\_\_\_\_. (1936). *Morena clara*. [Película]. España: Cifesa.

Roldán, F. (director), (1934). *Yo canto para ti* [Película]. España: Orphea Film.

Santos Fontenla, C. (1969). *Josef von Sternberg*. San Sebastián: Izarra.

Schulberg B. P. (productor), & Sternberg, J. (director), (1927). *La ley del hampa* [Película]. Estados Unidos: Paramount.

Sternberg, J. (productor y director), (1932). *Capricho imperial* [Película]. Estados Unidos: Paramount.

\_\_\_\_\_. (productor y director), (1934). *The Devil is a Woman* [Película]. Estados Unidos: Paramount.

\_\_\_\_\_. (2002). *Diversión en una lavandería china*. Madrid: Ediciones JC Clementine.

Wheeler Winston, D. (2014). *Historia del cine mundial*. Barcelona: Robinbook.

Zukor, A. (productor), & Sternberg, J. (director), (1932). *El expreso de Shangai* [Película]. Estados Unidos: Paramount.