

# Actrices sobre papel. Las revistas cinematográficas y la construcción de la imagen de las estrellas durante el primer franquismo

Álvaro Álvarez Rodrigo<sup>1</sup>

*Universitat de València*

**Resumen:** Las estrellas son un factor clave de la cultura audiovisual y los medios periodísticos juegan un papel fundamental en la construcción de su imagen. Durante el primer franquismo, las revistas cinematográficas pusieron en evidencia las contradicciones y tensiones generadas por las políticas de género de la Dictadura. Sin embargo, las actitudes de las actrices más destaca-

das de la época no encajaban a menudo en los estrictos discursos morales y en el ideal de feminidad nacional-católico que el régimen trataba de imponer. Así sucedía con las estrellas de Hollywood, que eran a veces abiertamente criticadas. No obstante, el comportamiento de algunas actrices españolas resultaba incluso más perturbador, puesto que se convirtieron en mo-

---

1. Álvaro Álvarez Rodrigo es doctor en Historia Contemporánea (Universitat de València, 2019) con la tesis *La construcción de las estrellas cinematográficas bajo el primer franquismo desde una perspectiva de género*.

delos de identificación más cercanos para sus seguidoras. La prensa especializada no renunció tampoco a su potencialidad propagandística, para lo que hubo de recurrir a modular o resignificar algunas de sus actitudes, cuando no simplemente a silenciarlas.

**Palabras clave:** Estrellas cinematográficas, primer franquismo, género, medios de comunicación, ideales de feminidad.

**Résumé :** Les stars sont un élément clé de la culture audiovisuelle et les médias jouent un rôle de premier plan dans la construction de leur image. Durant le premier franquisme, les revues cinématographiques ont mis en évidence les contradictions et les tensions créées par les politiques de genre mises en place par la dic-

tature. Néanmoins, les attitudes des actrices les plus connues de l'époque ne correspondaient pas aux discours moraux stricts et à l'idéal de féminité nationale-catholique que le régime prétendait imposer. Les actrices hollywoodiennes étaient parfois ouvertement critiquées, mais le comportement de certaines actrices espagnoles était encore plus perturbant comme modèles auquel leurs admiratrices s'identifiaient. La presse spécialisée espagnole n'a pas renoncé à ce potentiel de publicité. Elle a donc modifié ou redéfini certaines de leurs attitudes, ou les a simplement occultées.

**Mots-clés :** Stars de cinéma, premier franquisme, genre féminin, médias, idéaux de féminité.

---

En el número inaugural de la revista cinematográfica *Primer plano* se incluía un reportaje titulado “Las estrellas en su cielo”, que pretendía acercar al lector a la faceta más íntima de algunas de las actrices destacadas del momento: “Hay en el firmamento tumultuoso y magnífico del cine, donde cada día se encienden y apagan numerosas estrellas, un lugar apartado y tranquilo, lejano a todo el ruido que mueve la rueda del celuloide (...) PRIMER PLANO quiere conservar en su número primero la llave maravillosa de estas puertas que conducen a ese lugar de recogida ventura<sup>2</sup>”.

El semanario apostaba así no solo por atender en sus páginas a las actrices (y por extensión a los actores) en su vertiente profesional, derivada fundamentalmente de la promoción de las películas, sino también a esos momentos “en que se aíslan de los destellos de ese firmamento”, cuando las estrellas gozan “de la alegre libertad de estar fuera de esa cinta que aprisiona todos sus gestos y movimientos<sup>3</sup>”.

Subrayar aquí la importancia de las publicaciones especializadas, y también de las generalistas, en la construcción de la imagen de las estrellas cinematográficas sería incurrir prácticamente en una tautología. En su definición más común, un intérprete alcanza la condición de estrella cuando la importancia de sus representaciones en la ficción es comparable a la adquirida fuera de ellas; cuando la dualidad entre vida pública y privada, entre lo que acontece dentro y fuera de la

---

2. “Las estrellas en su cielo”, *Primer plano*, 20 de octubre de 1940, n° 1.

3. *Ibid.*

pantalla, está equilibrada en cuanto a su resonancia mediática; cuando su vertiente extraordinaria y glamurosa y su ordinaria vida doméstica pueden ser contrastadas<sup>4</sup>.

Partimos de la conceptualización de la estrella como una representación cultural, como una imagen compleja, intertextual y polisémica, que se desarrolla y cambia con el paso del tiempo<sup>5</sup>. Una dimensión cronológica e histórica, ya que la creación de estas identidades tiene lugar en un contexto cultural concreto que permite hacer esta imagen inteligible y analizarla como representativa de las preocupaciones sociales<sup>6</sup>.

Está, pues, construida desde diferentes fuentes. No solo de las películas, sino también de los variados materiales de su promoción y cuantas apariciones públicas se registren, ya sean referentes a sus actividades profesionales o particulares. También aquello que se dice o se escribe sobre la estrella forma parte de su imagen, ya sean críticas, comentarios o alusiones en anuncios, novelas, etcétera<sup>7</sup>. Incluso se debe añadir un elemento que resulta mucho más intangible, aunque también puede ser rastreado en la documentación, como es el rumor. El cotilleo cobra relevancia como una vía por la que, a través de charlas informales, las estrellas se deslizan en la cultura popular y en la vida cotidiana. Un fenómeno difícil de calibrar, pero que en el contexto histórico en el que aquí nos situamos, la España de posguerra, cobraría una mayor relevancia, ya que la población era perfectamente consciente de la censura y del control de los medios de comunicación por parte del régimen. El rumor se convertiría en un “transmisor cotidiano de cuyas noticias reflejan de forma palmaria los anhelos y deseos de quienes lo propagan, los creen o los niegan<sup>8</sup>”.

## 1 - Cuando el amor (o su ruptura) desbarata el discurso

Los medios especializados, junto a los materiales promocionales de los propios estudios, son los primeros en otorgar a los intérpretes la categoría de estrella. Sin embargo, hay que hacer notar que durante los años cuarenta las actrices españolas alcanzaban con rapidez esta condición, probablemente debido a que la restauración de la industria cinematográfica tras la guerra provocó también una renovación de muchos de sus artistas. Basta un repaso superficial a las revistas de fans para comprobar cómo una industria cinematográfica en recomposición tras el conflicto trataba de dotarse de un nuevo estrellato. La paupérrima situación del país se refleja en la falta de lustre de sus actores y actrices. La sensación es de desconcierto, ya que las revistas parecen no saber por qué figuras nuevas apostar, al margen de las supervivientes de la época republicana. Es evidente

- 
4. GERAGHTY, Christine, "Re-examining stardom: Questions of texts, bodies and performance", in *Reinventing film studies*, Christine Gledhill y Linda Williams (ed.), Oxford - Nueva York, Oxford University Press, 2000, págs. 183-202.
  5. DYER, Richard, *Las estrellas cinematográficas: Historia, ideología, estética*, Barcelona, Paidós, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 2001, págs. 89-90.
  6. MCDONALD, Paul, "Volver a conceptualizar el estrellato", in *Las estrellas cinematográficas*, Richard Dyer (dir.), Barcelona, Paidós, 2001, págs. 217-248.
  7. DYER, Richard, *Heavenly bodies: Film stars and society*, Nueva York, Routledge, 2004. págs. 2-3.
  8. FANDIÑO, Roberto Germán, "El transmisor cotidiano. miedos, esperanzas, frustraciones y confusión en los rumores de una pequeña ciudad de provincias durante el primer franquismo", *Historia y comunicación social*, 2003, nº 8, págs. 77-102.

que en el proceso de nacimiento de una estrella hay muchas carreras artísticas truncadas o que quedan por debajo de las expectativas, pero en los primeros cuarenta abundan las estrellas fugaces. A mediados de la década, ya existe un grupo de actrices que constituyen un estrellato sólido. Sin duda, las productoras Cifesa y, posteriormente, Suevia contribuyeron en gran medida a su creación.

El cine era el gran entretenimiento de masas, y sus principales artistas se convirtieron en elementos de identificación y de creación de identidades colectivas, y “sus convicciones morales y políticas y su propia cotidianidad pasan a ser objetos de dominio público a través de los medios de comunicación”<sup>9</sup>.

Pero en la formación de esa imagen participa asimismo un sujeto histórico, cuyo comportamiento no tiene por qué ajustarse al modelo oficial. Frente al ideal de mujer abnegada, subalterna, doméstica, entregada a la maternidad, moralmente recatada... que la Dictadura trataba de imponer, algunas de estas actrices se configuraron en modelos heterodoxos de feminidad, que encarnaban buena parte de las contradicciones y tensiones generadas por las políticas franquistas de género. Gozaban de autonomía personal y económica, tenían una proyección pública, vestían a la moda y con estilos “atrevidos”, relegaron su acceso al matrimonio y a la maternidad, cuando no vivieron estas experiencias de manera divergente a los cánones morales, etcétera.

La dimensión diacrónica de las estrellas hace que estas no sean representaciones estáticas, sino que adopten la forma de un relato sobre el que se ejerce un sistema de censura similar a la cinematográfica. En algunos casos, la actitud de las estrellas puede ser considerada también como una forma de resistencia femenina al franquismo, como una actitud de disidencia o rebeldía<sup>10</sup>, aunque fuera practicada por mujeres que ocupaban una posición de privilegio social. O, al menos, así lo podrían sentir las espectadoras y compartirlo mediante la transmisión de rumores. Puesto que del mismo modo que las películas permiten que el público realice interpretaciones heterodoxas de un mensaje de clara intención ortodoxa<sup>11</sup>, la misma lectura disruptiva se puede dar en la recepción de la imagen de las estrellas.

El régimen no podía tolerar la difusión de ideas “inapropiadas”, pero tampoco desaprovechar su potencialidad propagandística. Por eso había que encajar la persona en una tipología de personaje adecuada para que pudieran funcionar como modelo. Su misma condición de estrellas les otorgaba un poder y una autonomía personal que les permitía zafarse, hasta cierto punto, de los estrechos márgenes de actuación impuestos a las mujeres. Unos comportamientos que la Dictadura tal vez pudiera tolerar, pero en absoluto aprobar públicamente, y que trató de silenciar, modular o resignificar.

Uno de los casos más paradigmáticos de estas prácticas que podemos encontrar en las páginas de las revistas cinematográficas de estos años tuvo como protagonistas a Amparo Rivelles y Alfredo Mayo, los dos principales astros de la inmediata posguerra. Ella, tras unos primeros papeles de escasa relevancia, salta a la primera plana con *Malvaloca* (Luis Marquina, 1942). La atención mediática que recibe no solo se debe a la buena acogida de la película, sino a que se hace pública

9. SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente y BENET, Vicente J., “Las estrellas: Un mito en la era de la razón”, *Archivos de la Filmoteca*, 1994, nº 18, págs. 5-10.

10. DI FEBBO, Giuliana, “Resistencias femeninas al franquismo. Para un estado de la cuestión”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2006, nº 28, págs. 153-168.

11. RINCÓN DÍEZ, Aintzane, *Representaciones de género en el cine español (1936-1982): Figuras y fisuras*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014.

su relación sentimental con su compañero de cartel, el gran galán español del momento. Ella tenía diecisiete años, y él superaba ya la treintena.

En primer lugar, las revistas se limitan a recoger los rumores sobre el idilio, que poco a poco van confirmándose de manera subrepticia en los reportajes y entrevistas, al tiempo que la productora valenciana vuelve a unir a sus estrellas en otras dos producciones al año siguiente. El noviazgo se formaliza y se hace oficial y público. Aparecen como una pareja ideal. Rivelles derrocha simpatía y jovialidad, en una España mísera. Mayo era el prototipo de héroe franquista, quien en *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942) adquiere su mejor expresión.

A principios de 1943, el novio anunció que este sería el año de su boda. Pero el enlace nunca tuvo lugar. La novia plantó casi en el altar al hombre por el que suspiraban tantas jovencitas. Ahora bien, de eso nada sabremos a través de las revistas. Las cabeceras cinematográficas que se apresuraban a retratarlos y a celebrar sus encuentros, ignoraron por completo la ruptura. De la noche a la mañana, el seguimiento informativo de ambos, que continuaba siendo cercano, circuló por separado como si nunca hubiese existido tal relación. Habían sido una pareja de novios modelo, en la que ella asumía el papel de chica enamorada que veía en el matrimonio el camino de su felicidad. Su historia de amor, como las de las parejas célebres del cine americano, entusiasmaba a sus seguidores<sup>12</sup>. De modo que el silencio era ahora la única respuesta ante un elemento inesperado que trastocaba el discurso.

La ruptura de noviazgos no era algo excepcional, pero cabe suponer la conmoción causada porque la novia más envidiada rechazara al novio más deseado. Como señala Antje Ascheid para el caso de la Alemania nazi, es habitual que las audiencias se pregunten y especulen sobre cómo son realmente las estrellas. La imagen que reciben a través de los medios y de las narrativas de la pantalla es puesta en cuestión debido a las insinuaciones que les llega por medio de chismorreos, y que paradójicamente promueven la impresión del público que una estrella es realmente una estrella<sup>13</sup>.

Pudiera pensarse que al actuar así, Amparo Rivelles estaba rompiendo con el compromiso tácito que había contraído ante sus fans de comportarse del modo esperado. Con su actitud, eludiría pagar el precio que conlleva la fama, que la obligaba a mantener una vida fuera de la pantalla consistente con su imagen y respetuosa con los valores que encarnaba<sup>14</sup>. Sin embargo, eso sería precisamente lo que ocurrió, dado que la actriz estaba dejando de ser la cándida chica enamorada para adquirir una personalidad propia. En este sentido, la imagen de modernidad que transmitía Amparo Rivelles resultaba más turbadora, en tanto en que podía ser leída como una reivindicación de su soltería. Tras romper su compromiso con Alfredo Mayo, su nuevo estado no es en absoluto el de una joven temerosa de haber perdido una oportunidad, sino que parecía vivir su soltería con un placer que encajaba mal con la idea de que “el hombre que no se casaba es porque no quería y la mujer que no se casaba, en cambio, es porque no podía<sup>15</sup>”.

12. FANÉS, Félix, *El cas CIFESA: Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, pág. 194.

13. ASCHEID, Antje, *Hitler's heroines: Stardom and womanhood in Nazi cinema*, Filadelfia, Temple University Press, 2003, pág. 49.

14. KING, Barry, *Taking fame to market: On the pre-history and post-history of Hollywood stardom*, Londres, Palgrave MacMillan, 2015, págs. 133-134.

15. MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 45.

El caso de Conchita Montes nos ofrece otro ejemplo de la actuación de los medios ante un aspecto tan fundamental para el régimen como era el de la familia. La actriz mantenía una relación sentimental con Edgar Neville que no se ajustaba a los cánones estipulados, puesto que él estaba separado y era padre de dos hijos. A nuestros efectos, nos interesa el tratamiento que la prensa concedió a la pareja. Al principio, la relación se ignora, pero era inevitable que coincidieran no solo en informaciones sobre rodajes en los que ambos participan, sino que las revistas los sitúen y fotografíen juntos en los actos de promoción y estrenos de las películas que comparten, que son casi todas. En estos casos, no se deja entrever un vínculo mayor que el que existiría entre cualquier otro director y la protagonista del filme; solo que aquí la reiteración va convirtiendo a Conchita Montes, aunque tampoco se verbalice, en su intérprete preferida, su actriz fetiche, su musa... o como cada cual quisiera calificarla.

Progresivamente la relación se normaliza. Ya no solo asisten a unos mismos eventos debido a obligaciones o circunstancias profesionales, sino que también acuden juntos a otros encuentros meramente de ocio, aunque también tengan un componente de representación. Ahora bien, no hay referencia explícita alguna a una intimidad entre ambos, aunque a veces sí que se diera lugar a un juego de sobreentendidos o a una complicidad entre ellos, que el lector sabría contextualizar. Hasta que llegará un punto que adquiere tal carta de naturaleza que ya a nadie le sorprende que se publique una foto de ambos captada en un café de los Campos Elíseos “de vacaciones en París”<sup>16</sup>.

La prensa especializada, pues, no evita hablar de los amoríos de las estrellas, que sin lugar a duda atraerían el interés de las audiencias. Además, suponían la oportunidad de narrar historias que saltaban de la pantalla a la vida real y proveían a lectores y lectoras de proyectos de felicidad basados en el noviazgo formal, el matrimonio y la maternidad. La pareja de artistas formada por José María Seoane y Rosita Yarza ilustran bien este recorrido. Pero también encontramos a Fernando Fernán-Gómez y a María Dolores Pradera disfrutando de sus hijos, o a Julio Peña, quien había expresado públicamente sus reticencias al matrimonio, “caer rendido” ante Susana Canales. Cuantas menos incongruencias plantearan estas relaciones con los cánones oficiales, francamente mejor; si bien es cierto que la maternidad no fue óbice para que las “mamá actrices” renunciaran a su carrera.

Pero ¿qué sucede cuando sus actitudes resultan incómodas? Ya lo hemos visto: normalmente se silencian. Así sucede con la ruptura matrimonial entre Mercedes Vecino, la vampiresa de los primeros cuarenta, y José Jaspe. Si solo parecen riñas de enamorados, entran dentro de la lógica, máxime si luego “se arreglan”, como hicieron Luis Peña y Luchy Soto. Más perturbadora resultó la ya señalada de Rivelles o la de Mery Martín y el actor italiano Adriano Rimoldi, de la que se permite publicar algunas explicaciones. Pero claro, estamos ya en los cincuenta, con una mayor relajación en la censura, que incluso consiente a Sara Montiel contar de forma desinhibida que ha tenido romances. Claro que aquello había sucedido en América, a miles de kilómetros de distancia. Y cuando ella visita España con su primer marido, el director Anthony Mann, los medios tienen serias dificultades para explicar que se ha casado fuera del rito católico con un padre de familia divorciado que tiene hijos de su misma edad.

---

16. MORALES, Sofía y CASTÁN PALOMAR, “Conchita Montes y Edgar Neville de vacaciones en París”, *Primer plano*, 19 de agosto de 1951, n.º 566.



Pero mucho más complejo será explicar que Amparo Rivelles es madre soltera en 1951. Por supuesto, aquí el cerrojazo informativo es total, en contraste con el seguimiento prestado al estado de gestación y posterior alumbramiento de otras actrices españolas, sobre las que, a pesar de su menor popularidad, se informa con regocijo. Aunque el ocultamiento no fue absoluto ni definitivo. Transcurrido un tiempo, la misma actriz hará sucintas referencias en alguna entrevista “a lo que más quiero en mi vida” o a que el nacimiento de su hija ha sido el acontecimiento más crucial de su existencia, aunque se omitan las explicaciones y no se publique ninguna fotografía de la madre con su niña.

## 2 - La frivolidad, ¿un asunto de mujeres?

Ninguna de las revistas cinematográficas de los años veinte y treinta sobrevivió al estallido de la Guerra Civil. El panorama periodístico se renueva completamente bajo el régimen franquista, siendo la publicación decana *Radiocinema*, fundada en 1938 por el falangista Joaquín Romero Marchent, la única que empezó a editarse antes de que finalizara la contienda. Un par de años después le seguiría *Primer plano*, también ligada a la Falange. Ambas, en sus primeros años de vida —coincidentes con los iniciales de la conflagración mundial—, desempeñaron una difícil doble tarea. Por un lado, la de promocionar el cine y las estrellas de la Alemania nazi como antídoto de las de Hollywood, que eran las preferidas por el público. Por otro lado, contribuir a recuperar la industria cinematográfica nacional, a la vez que encabezaban una campaña contra la llamada “españolada” como exponente del género folclórico de gran aceptación popular durante la etapa republicana<sup>17</sup>.

A estos dos primeros *fan magazines* se irán sumando otras cabeceras, editadas tanto en Madrid como en otras ciudades, principalmente en Barcelona. De entre ellas, *Cámara*, *Fotogramas* e *Imágenes* son las más relevantes para nuestro propósito y completan el *corpus* documental de esta investigación. Las cinco dedican buena parte de sus páginas a la información sobre las estrellas, y lo hacen a través de una mirada desde dentro del mundo del cine, sin los prejuicios y prevenciones que podemos encontrar, por ejemplo, en publicaciones editadas por sectores eclesiásticos. La Iglesia también hizo correr ríos de tinta sobre el cine, ya sea en las publicaciones de Acción Católica o de otras entidades como el Servicio Informativo de Publicaciones y Espectáculos (SIPE) o en revistas especializadas como *Film ideal*. Pero despreciaba el mundo de las estrellas, como un efecto adverso del cine, que arrastraba a los espectadores hacia modelos de comportamiento alejados de las virtudes cristianas<sup>18</sup>.

De la pluralidad de medios que proyectan la imagen de las estrellas fuera de la pantalla, *Primer Plano* presenta un especial interés como fuente. Es la única publicación especializada que recorre todo el período (estuvo en los quioscos ininterrumpidamente entre 1940 y 1963), y, al ser

17. VERNON, Kathleen M. y WOODS PEIRÓ, Eva, “The construction of the star system”, in *A companion Spanish cinema*, Jo Labanyi y Tatjana Pavlović (ed.), Malden, Wiley-Blackwell, 2013, págs. 293-318.

18. SANZ FERRERUELA, Fernando, *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pág. 243.

de carácter semanal, ofrece una gran cantidad de información y permite un seguimiento exhaustivo de la actualidad cinematográfica. Editado por la Cadena de Prensa del Movimiento, era la voz oficiosa del régimen en asuntos de cinematografía. Desde sus orígenes, conjuga en sus páginas la reflexión teórica con la información de carácter comercial, de las que las estrellas son su máxima expresión. Adopta, por tanto, el modelo híbrido que caracteriza mayoritariamente a las revistas cinematográficas de la época<sup>19</sup>.

Sin embargo, a veces los estudios académicos tienden a ignorar este tipo de informaciones por entender que se ocupan de una actividad eminentemente frívola<sup>20</sup>. Sin ir más lejos, una investigación tan interesante y oportuna como la de Jorge Nieto Ferrando sobre la cultura cinematográfica durante estas décadas en España recurre, en el análisis de las revistas especializadas, a estos parámetros. Distingue las etapas de las cabeceras en función de que se ocupen en mayor o menor medida del culto a las estrellas o de temas doctrinales. Califica los contenidos principales de las primeras, tal vez no sin razón, como “textos frívolos” y a los segundos como “aquellos que abordan con rigor el hecho cinematográfico<sup>21</sup>”.

En cierta manera, sería la repetición de una concepción de preeminencia de la alta cultura sobre la cultura popular. Por lo contrario, los estudios actuales están poniendo en valor el cine popular bajo el franquismo, puesto que muchos de estos títulos fueron los de mayor difusión. Algunas investigaciones, desde una perspectiva gramsciana, colocan el foco sobre la comedia popular como expresión de una cultura subalterna, en ocasiones resistente o alternativa, pero que no puede ser encapsulada, ya que entre alta y baja cultura hay una circulación continua<sup>22</sup>. Y en el caso de *Primer plano*, incluso conviven en apariencia armónica. Existe además una derivada de esta consideración que resulta particularmente de interés en el análisis, puesto que enlaza con el discurso de género: En las revistas cinematográficas de aquellos años, pero no solo en las españolas<sup>23</sup>, implícitamente se proyectaba la idea que la alta cultura correspondía a los hombres y la baja a las mujeres<sup>24</sup>.

Precisamente, contra esa concepción se rebela abiertamente una de las estrellas mencionadas. Ya en 1941, Conchita Montes escribe en primera persona una crónica con tono sarcástico sobre su visita a la redacción de *Primer plano*, en la que denuncia la superficialidad con que los medios se dirigen a las actrices de cine. Así, imagina que allí iba a escuchar frases como:

— Oiga, “Focus”, ¿que Fulanita aun [sic] no nos ha dicho cuál es el bicho que prefiere!...

— ¿Cómo es eso? —ruge otro—; ¿es que no se lo habéis preguntado?

— Sí; pero no se le ocurría ninguno.

19. NIETO FERRANDO, Jorge, *Cine en papel: Cultura y crítica cinematográfica en España: (1939-1962)*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 2009, págs. 79-142.

20. LUZÓN AGUADO, Virginia, “Star studies today: From the picture personality to the media celebrity”, *BELLS: Barcelona English language and literature studies*, 2008, nº 17, págs. 11-21.

21. NIETO FERRANDO, Jorge, *Cine en papel*, op. cit., págs. 84 y 148.

22. MARSH, Steven, *Popular Spanish film under Franco: Comedy and the weakening of the state*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006.

23. ASCHIED, Antje, *Hitler's heroines*, op. cit., págs. 5-6.

24. CLÚA GINÉS, Isabel, “Género y cultura popular”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, 2005, nº 11, págs. 9-14.



— ¡Ah! Pues eso no puede ser. Hoy mismo tiene que quedar aclarado: o dice qué bicho prefiere, o no le volvemos a publicar una foto<sup>25</sup>.

Sin embargo, cuenta que salió de la redacción complacida, aunque extrañada porque nadie le había dirigido las fatídicas preguntas. Una observación que no elimina la crítica al tratamiento periodístico banal que habitualmente reciben las actrices, en la que subyace una contestación a los estereotipos de género y al carácter populista de la prensa. Sin embargo, no parece que se pueda escapar del funcionamiento de la rueda mediática. Dos números después, la revista publica el reportaje “Presénteme usted a su perro”, en el que retrata a actores y actrices con sus mascotas<sup>26</sup>. Y entre ellas, encontramos a Conchita Montes, que se presta a participar porque forma parte del sistema, y posa ante la cámara y hace declaraciones de tanta “envidia” como que su perro Tirso es un sol, pero es celoso.

No obstante, en sus mofas a la prensa se esconde una reivindicación de la profesión en clave de género. En las entrevistas con actrices, las preguntas triviales abundan en mayor medida que cuando se conversa con un actor. Montes reclama que se dignifique su trabajo y su persona, y no se las trate de superficiales. Se erige así en portavoz de sus colegas, aunque no sabemos hasta qué punto ellas la habrían sentido como tal. Pero indudablemente sus palabras suenan a una protesta contra los estereotipos de género:

Luego, sin duda, deben surgir diálogos parecidos sobre qué es lo que desayunamos, nuestro régimen, si nos gusta más el patín o los toros, el fútbol o los merengues, y otras amenidades que poco a poco nos van rodeando de un halo de estupidez que saca lágrimas a los ojos.

Las actrices nos asomamos a las revistas con verdadero pánico, esperándonos lo peor, y cuando nos hacen una interviú, ese pánico llega a su cúspide. “¡Qué me harán decir!”, pensamos asustadas, pues a veces le ponen a una en los labios todo lo contrario de lo que ha dicho<sup>27</sup>.

Todo ello la convierte en una entrevistada incómoda para los periodistas. Su condición de mujer intelectual y con una amplia formación tal vez los intimida. Están advertidos de que sus preguntas tendrán que superar un juicio de pertinencia. No será la única ocasión en que esgrima tales argumentos. Al mismo tiempo, demanda respeto hacia su vida privada, porque la considera fuera del interés real del público; si bien esta petición estaría también motivada por la necesidad de preservar de los focos su relación con Neville. Sostiene que las lectoras, a quienes presumiblemente se dirigirían estos artículos, también estaban interesadas en el cine en sí mismo, y no solo en los perfumes, los colores o las mascotas preferidas de las estrellas.

— VAMOS a ver, Conchita; en la mayor parte de las entrevistas se suele preguntar a la interrogada detalles sobre sus preferencias personales, sus elegidos

---

25. MONTES, Conchita, “Conchita Montes cuenta su visita a Primer plano”, *Primer plano*, 19 de octubre de 1941, nº 53.

26. DE LA TORRE, Josefina, “Presénteme usted a su perro”, *Primer plano*, 2 de noviembre de 1941, nº 55.

27. MONTES, Conchita, “Conchita Montes cuenta su visita a Primer plano”, *op. cit.*

entre bichos, perfumes y flores; una serie de preguntas que parece ser interesan al público. Tú, ¿qué crees?

— Yo dudo que al público le pueda interesar el que una artista prefiera una rosa a un clavel o un perro a un gato. Tengo la impresión de que es cosa que le trae sin cuidado.

— Entonces, tú, ¿qué crees que puede interesar al público de una artista?

— Según como sea ésta; si es una artista lírica, es natural que le guste oírla cantar; si es una bailarina, verla bailar; pero las que somos simplemente actrices, poco tenemos que ofrecer fuera de nuestro trabajo en las películas.

— O sea, que la vida privada...

— Eso no le interesa al verdadero público; sólo a unos maniáticos.

— O tal vez a unos chismosos.

— Eso<sup>28</sup>.

De modo que la ambivalencia que comentábamos de *Primer plano* en su definición como revista culta o popular se repite a la hora de determinar quién es el público potencial al que se dirige. Parece que apuesta por abarcar todo el espectro de lectores potenciales, bajo la única condición de que sean aficionados al cine. Publica tanto un artículo de debate intelectual como un mero cotilleo sobre Hollywood. Pero la indefinición o cohabitación la encontramos igual respecto al género de los lectores. Por sus contenidos y por el modo de apelación, se diría que se destina a hombres y mujeres, según el modelo general de las revistas cinematográficas de la época, que implícitamente proyectaban la idea de que la alta cultura correspondía a los hombres y la baja a las mujeres, siempre que asumamos el implícito anterior. Sin embargo, sería una asunción acrítica pensar que unos y otros leerían exclusivamente aquellos contenidos que les estaban asignados. Pues ¿podemos afirmar que las informaciones sobre las estrellas no interesaban a los hombres ni que las mujeres no leían los artículos de mayor profundidad? Sin contar que algunos textos como las críticas de películas o las noticias sobre rodajes resultan de difícil clasificación. No obstante, vale la pena apuntar que la publicidad de la revista está dirigida de manera clara hacia productos considerados de consumo femenino.

Cabe recordar que nos encontramos ante una publicación bajo control de Falange pero cuyo destinatario es el público en general y no sus asociados o simpatizantes. En las publicaciones de la organización falangista, salvo las específicamente femeninas como *Y*, *Medina* y *Teresa*, se da por supuesto que van dirigidas a un lector masculino. Las mujeres suelen estar ausentes en sus páginas y cuando aparecen referencias a ellas son muy esquemáticas, responden a estereotipos y no se recogen sus experiencias<sup>29</sup>. Esto sitúa *Primer plano* en una posición muy interesante, ya que combina ambos tipos de lectores... y de autores. Porque, aunque son una minoría, la revista cuenta con algunas periodistas en su plantilla, bajo dirección masculina. No se han detectado firmas femeninas en artículos de fondo, pero las informaciones sobre las estrellas las escriben tanto hombres como mujeres, aunque siempre en una menor proporción.

28. MONTES, Conchita, entrevista de Edgar Neville "Radio España", *Primer plano*, 7 de febrero de 1944, nº 176.

29. OFER, Inbal, "A 'new' woman for a 'new' Spain: The Sección Femenina de la Falange and the image of the national syndicalist woman", *European History Quarterly*, 2009, nº 4, págs. 583-605.

En Estados Unidos, el discurso elaborado desde los *fan magazines* estaba claramente definido como femenino, y no solo sus contenidos estaban orientados a mujeres, sino que eran ellas también las escritoras de los artículos. Hedda Hopper, Luella Parsons y Sheilah Graham fueron durante muchos años tres poderosas columnistas acerca de los cotilleos de Hollywood<sup>30</sup>, y de tanto en tanto las revistas españolas publican sus artículos como testimonios de primera mano sobre la “Meca del Cine”.

### 3 - La superioridad moral de la mujer española

Un elemento muy significativo de como las revistas especializadas contribuyeron a la construcción de la imagen de las estrellas durante el primer franquismo fue el tratamiento claramente diferenciado que dispensaron a las actrices españolas y a las extranjeras. Especialmente a las figuras de Hollywood, con quienes se establece una relación compleja y ambivalente.

Por un lado, estas actrices despiertan una enorme fascinación en los medios, que, a su vez, adoptan una mirada de superioridad moral respecto a ellas. Hay una reafirmación nacionalista que se muestra cuando se compara la virtud y la “normalidad” de las estrellas españolas con la extravagancia y la falta de consistencia moral de las norteamericanas. Un fenómeno que hay que relacionar como una reacción contra la modernidad y en favor del discurso de defensa de los valores tradicionales que propugnaba el franquismo. De manera que, mientras las españolas disfrutaban de noviazgos y matrimonios convencionales, las norteamericanas encadenan amantes y divorcios y son objeto de frecuentes escándalos. Esta concepción de una superioridad moral nacional no es exclusiva de la España franquista y ni siquiera de regímenes dictatoriales. En los años cincuenta, en el cine británico, también la mujer europea representaba la libertad sexual, siendo la francesa Brigitte Bardot su más claro ejemplo<sup>31</sup>.

Asimismo, la iconografía de las estrellas internacionales servía de material erótico para la población heterosexual masculina. En un contexto de férrea censura moral, son los objetos de deseo sobre los que se practica una mayor tolerancia. Un discurso que, como señala Michel Foucault, al enunciar lo ilícito, constituye a su vez el objeto de deseo<sup>32</sup>. Aquí se podría aplicar la idea de una doble moral con la que sociedad veía la prostitución como válvula de escape de las pulsiones masculinas. Las extranjeras son las mujeres malas frente a las españolas. Estas merecen el respeto de quedar preservadas de las miradas libidinosas y a veces aparecen como sujetos prácticamente asexuados.

Por supuesto, no nos encontramos ante un fenómeno inmutable, sino que evoluciona a lo largo de estas dos décadas hacia una creciente permisividad. De modo que en revistas como *Primer plano* se observa cómo el cuerpo de la mujer es progresivamente erotizado. Se buscan subterfugios para justificar su presencia, a menudo con comentarios humorísticos rijosos disimulados.

30. LAPLACE, María, “Producing and consuming the woman’s film”, in *Home is where the heart is*, Christine Gledhill (dir.), Londres, British Film Institute, 1987, págs. 138-166.

31. GERAGHTY, Christine, *British cinema in the fifties*, Londres, Routledge, 2000, págs. 93-105.

32. FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1978.

Estos se aplican sobre artistas menores y en menor medida sobre las grandes estrellas, cuya belleza se sitúa por encima de este menosprecio.

La censura se relaja a cuentagotas. El cuerpo de las estrellas internacionales se cosifica con mayor intensidad según avanzamos en el tiempo, al igual que las españolas, que adquieren unas mayores dosis de sensualidad. Así sucede, por ejemplo, con Amparo Rivelles en la segunda mitad de los cuarenta. En sus filmes, viste cada vez trajes más escotados o que dejan intuir sus formas. Pero ese periodismo 'baboso' antes mencionado no afecta a las españolas. Las entrevistas y reportajes serán machistas, pero no libidinosas. Si bien no ocurre igual en las crónicas, cotilleos y pies de fotos, en las que se permite al periodista un tono más vulgar. No obstante, no hubo ninguna otra estrella 'nacional' que alcanzara un grado de representación de la sensualidad, dentro y fuera de la pantalla, como Sara Montiel. Su regreso a España a mediados de los cincuenta trajo vientos foráneos<sup>33</sup>. *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) fue el impulso para convertirse en el primer mito sexual del franquismo. Pero es también evidente que su carrera se forjó desde los instantes iniciales alrededor de su cuerpo y que ya desde muy jovencita las revistas le dirigían una mirada similar al que se dispensaba a otras artistas internacionales<sup>34</sup>.

## Conclusiones

Las revistas cinematográficas son un factor mediador de primer orden en la creación de la imagen de las estrellas. Pero es asimismo evidente que no operan del mismo modo en cualquier contexto histórico. Durante el primer franquismo, la censura y la represión política, social o moral jugaron un papel determinante en su construcción.

Tal como se ha planteado, los medios tuvieron que lidiar con unas representaciones que, desde la perspectiva de género, suponían a menudo un desafío, tanto por lo que significaban por sí mismas como por las reapropiaciones que el público pudiera realizar de unas figuras muy populares y carismáticas que se constituían en modelos heterodoxos de feminidad respecto al ideal que la Dictadura trataba de imponer al conjunto de españolas.

Algunas actrices aprovecharon su posición de privilegio para no someterse a unos determinados códigos de comportamiento. Su notoriedad pública pudo ser un agravante para su transgresión, y sin embargo, actuó frecuentemente como un manto protector. La prensa fue cómplice del ocultamiento y de la distorsión de la realidad. La censura que impedía que salieran a la luz informaciones disconformes con aquello que atentara contra los principios del régimen, propiciaba el efecto secundario de ofrecer resguardo a las estrellas del escrutinio ajeno. De manera que pudieron disfrutar de un grado de libertad que de otro modo no hubiera resultado posible. No por ello dejarían de circular rumores ni el público de leer entre líneas y completar los sobreentendidos que las

33. ÁLVAREZ RODRIGO, Álvaro, "El cuerpo como desafío al ideal de feminidad franquista. Sara Montiel, la estrella española que vino de Hollywood (1950-1957)", *Arenal, Revista de Historia de las Mujeres*, 2020, nº 27.2, págs. 355-381.

34. ÁLVAREZ RODRIGO, Álvaro, "Sara Montiel, de 'Lolita' a vampiresa: la sensualidad de una estrella que desarma la moralidad nacional católica de posguerra (1942-1950)", *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol.21, 2020, págs. 371-388..

informaciones les hurtaban. Sus “secretos” pueden estar en boca de todos, pero no ser sancionados con la solemnidad de la letra impresa, so pena de convertirse en escándalo.

Por otra parte, las revistas sirvieron para la difusión de ilustraciones pseudo-eróticas, que progresivamente fueron ganando en explicitud conforme se relajó la presión de la censura. Con dos características relevantes. En principio, el objeto de deseo son las actrices extranjeras, puesto que subyace la idea de una superioridad moral de las mujeres españolas. La exhibición de la sexualidad se considera un efecto pernicioso de la modernidad opuesta a los valores tradicionales españoles. La segunda característica apunta a que esa cosificación del cuerpo femenino, acompañada de una apelación a la mirada del lector y a su constitución en objeto de deseo, requiere a menudo de una justificación hipócrita desde la doble moral mediante comentarios humorísticos rijosos, que además tienden a ridiculizar o menospreciar a la modelo.

No fue este el tratamiento que recibían las actrices españolas. Sin embargo, el cuerpo de estas estrellas se convirtió igualmente en un factor disruptivo respecto al ideal de feminidad franquista, ya que la apariencia física de estas mujeres simbolizaba a su vez buena parte de sus discrepancias con el patrón oficial. La defensa de la virtud femenina, como esposa fiel y sumisa y madre abnegada, descansaba en una estrecha moralidad de costumbres que desposeía a las mujeres de agencia sexual. Cuando estas comienzan a reivindicarse como sujetos, su desafío se acrecienta.

La aparente insustancialidad de las estrellas cinematográficas se desmiente a sí misma cuando las revistas sancionan en sus páginas la enorme relevancia que estas actrices adquieren en la pantalla, por mucho que insistan en su frivolidad. Son modelos heterodoxos de feminidad que podían desbaratar el discurso franquista sobre los roles de género y obligaba a los medios a procurar su encaje.