

Álvaro Álvarez Rodrigo

FISURAS EN EL FIRMAMENTO

El desafío de las estrellas de cine
al ideal de feminidad del primer franquismo



FISURAS EN EL FIRMAMENTO

EL DESAFÍO DE LAS ESTRELLAS DE CINE
AL IDEAL DE FEMINIDAD
DEL PRIMER FRANQUISMO

DIRECCIÓ

Mónica Bolufer Peruga (Universitat de València)
Francisco Gimeno Blay (Universitat de València)
M.^a Cruz Romeo Mateo (Universitat de València)

CONSEJO EDITORIAL

Pedro Barceló (Universität Postdam)
Peter Burke (University of Cambridge)
Guglielmo Cavallo (Università della Sapienza, Roma)
Roger Chartier (EHESS)
Rosa Congost (Universitat de Girona)
Mercedes García Arenal (CSIC)
Sabina Loriga (EHESS)
Antonella Romano (CNRS)
Adeline Rucquoi (EHESS)
Jean-Claude Schmitt (EHESS)
Françoise Thébaud (Université d'Avignon)

FISURAS EN EL FIRMAMENTO
EL DESAFÍO DE LAS ESTRELLAS DE CINE
AL IDEAL DE FEMINIDAD
DEL PRIMER FRANQUISMO

Álvaro Álvarez Rodrigo

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

*Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente,
ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información,
en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico,
electrónico, por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.*

Se ha hecho todo lo posible para localizar a las personas o entidades titulares de los derechos de autoría de las imágenes utilizadas, pero si se ha pasado por alto alguna, la editorial estará encantada de incluir los créditos necesarios en cualquier reimpresión o edición posterior.

© Álvaro Álvarez Rodrigo, 2022
© De esta edición: Universitat de València, 2022

Publicacions de la Universitat de València
<http://puv.uv.es>
publicacions@uv.es

Coordinación editorial: Amparo Jesús-María Romero

Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera
Corrección: Letras y Píxeles, S. L.
Maquetación: Iván Martínez Navarro

ISBN: 978-84-9134-941-9 (papel)
ISBN: 978-84-9134-942-6 (ePub)
ISBN: 978-84-9134-943-3 (PDF)

Edición digital

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	13
INTRODUCCIÓN	17
Una mirada interdisciplinar a los <i>star studies</i> desde la historia cultural.....	22
La disyuntiva entre la heterodoxia moral y de género y el encantador influjo de las estrellas	26
Tres actrices en los márgenes del canon de mujer franquista.....	30
Agradecimientos.....	32

I. AMPARO RIVELLES. MODERNIDAD, EMPODERAMIENTO Y RESILIENCIA DE LA ESTRELLA QUE BRILLÓ EN LA POSGUERRA

1. «NOVIA DE ESPAÑA» A LOS DIECISIETE, EMPERATRIZ A LOS VEINTE (1940-1945)	39
Malvaloca y su apuesto galán	42
Amparito no se resigna a un papel de secundaria.....	47
El triunfo de la mujer española.....	55
2. LA CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO SEXUADO DE LA ESTRELLA (1945-1950).....	63
Laurencia, la sexualidad que despierta la virilidad timorata del «todos a una»	68
¿Una <i>pin-up</i> castiza?.....	74
Erotización y romances ante micrófonos apagados.....	79
El juego de la seducción.....	85

3. UNA MADRE SOLTERA EN EL TRONO	
DEL FIRMAMENTO NACIONALCATÓLICO (1950-1957).....	95
Isabel de Castilla y la metáfora de lo intangible.....	100
Una cuna celada: la fama como coraza y dogal	108
La reina destronada reivindica su lugar y su maternidad	114
Entre luces y sombras, dijo hasta pronto y fue un adiós	122

II. SARA MONTIEL EL NACIMIENTO DEL PRIMER GRAN MITO SEXUAL DEL FRANQUISMO

4. LOLITA EN EL PAÍS DE LA MOJIGATERÍA (1942-1946).....	135
Una chica de pueblo de precoz sensualidad	138
«En el delicioso intermedio de niña a mujer»	145
Un «diablillo con faldas»... manguantes	152
5. FASCINACIÓN Y FATALIDAD: EL HECHIZO	
DE SER «LA OTRA» (1946-1950)	157
Confidencias entre líneas de «la señorita primavera»	160
Tan lejos, tan cerca. Fortaleza, fidelidad e infelicidad, la suerte de la vampiresa mora	166
El vano intento de modelar una domesticidad impostada	171
6. EL INSOLENTA ATRACTIVO DE UNA ESPAÑOLA	
COSMOPOLITA (1950-1957).....	179
El <i>banalizado</i> triunfo de una artista nacional en América.....	181
Su nombre es tentación	186
<i>The Blonde Bombshell</i> , las <i>maggioratas</i> , BB... y «la bomba latina» .	195
7. <i>EL ÚLTIMO CUPLÉ</i> , EL PRINCIPIO DE LA CELEBRIDAD (1957-)	205
Aquellos tiempos de la sicalipsis.....	207
Erotismo subliminal frente a una higiénica sexualidad: ¿«La guerra a Carmen Sevilla»?.....	214
La estrella, una imagen en permanente (auto)reconstrucción	220

III. CONCHITA MONTES LA ESTRELLA SOFISTICADA, INTELLECTUAL Y FEMINISTA

8. EL INESPERADO ASCENSO AL ESTRELLATO FRANQUISTA	
DE UNA BURGUESITA LIBERAL (1939-1943)	231
Una quintacolumnista falaz en el <i>Frente de Madrid</i>	233

Apostasía y conversión de una muchacha de Moscú en la Italia católica (y fascista).....	240
«Estilización perfecta de “star”»	249
9. RETRATOS DE ELEGANCIA E INGRÁVIDA INSINUACIÓN PARA UNA MUJER ILUSTRADA E INDEPENDIENTE (1943-1945)	259
Edgar Neville, compañero en la vida y en la creación artística.....	263
«La moderna Ariadna»	269
10. «LA KATHARINE HEPBURN A LA ESPAÑOLA» EN EL CARNAVAL DE LA VIDA (1945-1957).....	277
La naturalidad y el «dúctil talento» de la protagonista de las comedias sutiles	278
Del marasmo existencial y de género a musa del cine humanista	285
En el Olimpo del teatro.....	294
CONCLUSIONES	299
EPÍLOGO	309
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	315

A María José, Guillem y Marc

PRÓLOGO

La historia cultural del primer franquismo, y particularmente el estudio de esta desde una perspectiva de género, es un territorio historiográfico en el que todavía permanecen numerosas preguntas pendientes o en proceso de investigación. Por ello, el interés del presente libro de Álvaro Álvarez resulta evidente, tanto por su originalidad como por el interés de su análisis interdisciplinar, en torno a un tema novedoso desde las perspectivas metodológicas con las que el autor lo plantea: el análisis desde una perspectiva de género de la construcción discursiva de las estrellas cinematográficas –actrices de gran popularidad y proyección social– durante el primer franquismo, entre los años 1939 y 1957.

Ciertamente, existen ya excelentes aportaciones en la historiografía sobre historia de las mujeres y del género en torno a la producción cinematográfica franquista, y la presencia de las mujeres en ella, como por ejemplo los interesantes trabajos de Aitzane Rincón. Profundizando en esta línea temática e incorporando otros referentes, el presente estudio de Álvaro Álvarez desarrolla un excelente análisis histórico sobre el significado sociocultural de estas estrellas, y para ello parte de unos presupuestos teóricos y metodológicos en los que interrelaciona la historia del franquismo, la historia de las mujeres y de las relaciones de género y la historia cultural con los denominados *star studies*.

Desde esta metodología, y tras una amplia contextualización en torno a la política de género franquista, el autor desarrolla minuciosamente el estudio de caso de tres estrellas enormemente representativas del cine español de los años cuarenta y cincuenta: Amparo Rivelles, Conchita Montes y Sara Montiel. Tres casos concretos, de gran interés, y que permiten un amplio y matizado conjunto de reflexiones para comprender y explicar las identidades y los modelos de género existentes en el franquismo: las feminidades, pero también las masculinidades, porque es evidente que el género es un concepto relacional. Los ejemplos seleccionados permiten reflexionar sobre las representaciones y los discursos de género propuestos en este sentido desde un medio de comunicación tan potente como el cine en la sociedad española de la época. Pero a la vez permiten al autor

desentrañar las contradicciones existentes entre estos modelos «públicos» y la vida privada, las prácticas de vida, de las propias actrices consideradas estrellas por la sociedad y la opinión pública.

Así, uno de los aspectos que merecen destacarse del presente trabajo es, precisamente, el interés de los resultados obtenidos desde estas distintas perspectivas teóricas. Esta combinación ha posibilitado el análisis histórico de estas estrellas, seleccionadas como representaciones de diferentes referentes identitarios, de clase, de género, de raza, de nación. Ciertamente, los *mass media* como el cine, y en este caso estas protagonistas femeninas, contribuyeron de forma notable a la construcción de los modelos de género hegemónicos del régimen franquista. Estas representaciones culturales de los modelos de feminidad tuvieron gran recepción social, y fueron consumidas por un amplio público tanto femenino como masculino, que las admiraba, las imitaba, las deseaba o se identificaba con el atractivo mundo y las sugerentes historias representadas en la pantalla, frente a la dura realidad cotidiana de la sociedad española de la posguerra.

Este contexto económico, social y cultural de la España posterior a la Guerra Civil, caracterizado por la autarquía no solo económica sino también cultural, y en sus primeros años por la miseria, la pobreza y el hambre, se extendió desde los primeros años del régimen hasta finales de los años cincuenta, hasta el plan de Estabilización de 1959. Precisamente hasta los años en que concluye cronológicamente, no de manera casual, el presente estudio, y que coincide con el estreno de *El último cuplé* (1957), uno de los grandes éxitos cinematográficos de la época, protagonizado por Sara Montiel, una de las estrellas aquí analizadas.

Como ha puesto de manifiesto el autor, en este contexto la industria cinematográfica franquista copiaría el modelo de estrellas de Hollywood. Pero a la vez, al igual que el fascismo y el nazismo, el franquismo también hizo un uso propio del cine, lo adaptó a sus objetivos políticos e ideológicos y a la transmisión de sus valores y discursos. El cine se convertía en un instrumento muy útil para la difusión de los modelos identitarios de género hegemónicos –pero también de los contramodelos–. Unos modelos construidos a través de políticas públicas de género, y de diferentes mecanismos como la legislación, la educación, la represión de la sexualidad, la moral sujeta al control ideológico de la Iglesia, etc.

Sin embargo, ni las identidades ni sus significados sociales y culturales son estáticos. Son productos históricos que, por tanto, fueron evolucionando a lo largo del período estudiado. Y, en este sentido, también el mundo de las estrellas generaría mensajes distintos y en ocasiones contradictorios: por un lado, los modelos presentados en las películas y personificados por las estrellas; y, por otro, la compleja y distinta realidad de su vida privada, que en ocasiones contravenía o subvertía la ideología y la moral oficiales. Por todo ello, resulta especialmente interesante el análisis de estas contradicciones o disonancias, disonancias que Álvaro Álvarez denomina «fisuras» en las «figuras», y que quedan reflejadas en el título del libro. Unas «fisuras» presentes en las prácticas de vida de las actrices estudiadas –Amparo Rivelles, Conchita Montes y Sara Montiel–, que posibilitaron a su vez en la sociedad española de la época múltiples reapropia-

ciones subjetivas, así como intuir –sobre todo a las mujeres– que otros modelos de feminidad y de masculinidad eran posibles, o incluso que ya existían.

En este sentido, el autor no se propone realizar una biografía de estas tres actrices, pero sí analizar algunos aspectos «heterodoxos» de estas biografías, que contradecían las simplificaciones binarias de los modelos de feminidad durante el franquismo, y que rompían con el estereotipo de feminidad del régimen. Su independencia, su agencia, sus formas de vida distintas –a menudo «escandalosas» para la moral oficial–, su poder personal, fueron posibles por tratarse de estrellas, y por tanto por ser excepciones a la regla. Ellas sí que pudieron vivir su vida de modo distinto a las normas establecidas por la política de género del régimen y por la moral franquista nacionalcatólica, unas normas que aseguraban el control social para la inmensa mayoría de la población femenina española de la época. Pero las vidas de las estrellas transmitían así evidentes «fisuras»: una feminidad sensual caracterizada por el cuidado y la intensificación de la belleza y la erotización del cuerpo, la «agencia» en la sexualidad, la convivencia «marital» o en pareja –«vivir amancebadas» en la terminología al uso–, la maternidad fuera del matrimonio, el trabajo exitoso y la gestión y las decisiones económicas sobre el propio patrimonio, etc.

Así, este interesante estudio de Álvaro Álvarez muestra magníficamente cómo en el contexto histórico del primer franquismo, el cine y las estrellas creadas por él actuaron como poderosos instrumentos de difusión de modelos y de contramodelos. Estas actrices devinieron estrellas por el éxito que alcanzaron sus películas, y por la imagen que las revistas y la prensa crearon sobre ellas para promocionarlas –pero que a la vez dieron detalles sobre su vida privada a sus seguidores–. En definitiva, todos estos mecanismos culturales tuvieron una funcionalidad no unívoca, pues posibilitaron la difusión de los modelos de feminidad y de masculinidad hegemónicos, aunque, por otro lado, posibilitaron también el conocimiento –o la intuición– de que existían otros «universos», otros referentes posibles de modelos alternativos o complementarios. Otros universos, los de estas estrellas, que acabarían actuando como «fisuras» en el estrecho firmamento de la sociedad franquista.

Valencia, 20 de junio de 2020

ANA AGUADO
Universitat de València

INTRODUCCIÓN

Es difícil hallar una mitología que haya impregnado de tal modo la cultura occidental durante el siglo pasado como la creada alrededor de la cinematografía. Un fenómeno en el que las estrellas de cine han sido su columna vertebral y que ha traspasado todas las fronteras sociales.¹ Entre estas figuras, pocas tan cautivadoras como las del Hollywood dorado. Nombres como Greta Garbo, Humphrey Bogart, Marlene Dietrich, Ava Gardner, Clark Gable, Rita Hayworth, Marilyn Monroe, Cary Grant, Katharine Hepburn... y tantos otros que aún hoy son objeto de veneración, y que en su época despertaron pasiones y fueron imitadas por legiones de seguidores que aspiraban a ser como ellas.

Edgar Morin fue el primero en valorar este culto a las estrellas, que desborda la pantalla y las eleva a mito en la era del gran capitalismo.² El *star system*, junto con la política de géneros, fue la base sobre la que se edificó la «fábrica de los sueños». Los actores y las actrices se beneficiaron de la «iconofilia» de los fans, que se tradujo en una espiral de salarios, pero a cambio se convirtieron en una propiedad más de los estudios.³ La atracción de las estrellas garantizaba el éxito en la taquilla y a su vez servía para promocionar no solo la venta de otros productos sino también estilos y modos de vida.⁴

En los años cuarenta y cincuenta, la industria cinematográfica española distaba mucho de la maquinaria norteamericana. Compañías como Cifesa copiaron algunas de sus prácticas, y en esa adopción de «un cierto estilo hollywoodiano» no dudó en recurrir a la creación de «un pequeño firmamento de estrellas». Imperio Argentina, Conchita Montenegro, Alfredo Mayo, Amparo Rivelles, Estrellita

¹ Vicente Sánchez-Biosca y Vicente J. Benet: «Las estrellas: Un mito en la era de la razón», *Archivos de la Filmoteca* 18, 1994, pp. 5-10.

² Edgar Morin: *Las estrellas del cine*, Buenos Aires, Eudeba, 1964.

³ Román Gubern: «La herencia del *star system*», *Archivos de la Filmoteca*, 1994, pp. 13-23.

⁴ Paul McDonald: *The star system: Hollywood's production of popular identities*, Nueva York, Wallflower, 2000.

Castro o Concha Piquer, por citar solo algunos de los intérpretes más destacados del momento, entraron a formar parte de su nómina.⁵ Actores y actrices con los que se trataba de dar lustre a un panorama que presentaba graves deficiencias. Junto a las figuras consagradas, surgían nuevos talentos que eran ascendidos a la categoría de estrellas con una rapidez a menudo injustificada.

No es el propósito de este libro dilucidar si llegó a existir o no un sistema de estrellas español, ni siquiera atender cuál fue su naturaleza ni sus características, ni quiénes sus principales astros. Tampoco establecer tipologías como la del *Joe Doe*, la *pin-up*, el rebelde o la mujer independiente,⁶ ni su adaptación a partir de ejemplos autóctonos.⁷ Pero es indudable que hubo un estrellato propio que alimentó los sueños e inquietudes de quienes acudían a las salas, buscando a menudo una vía de evasión ante la cruda realidad de la posguerra, cuando no simplemente para refugiarse del frío o encontrar en la oscuridad de las salas de cine un espacio de intimidad sexual donde huir de la asfixiante persecución moral impuesta por la Dictadura.

El cine era el gran entretenimiento de masas en estas décadas centrales del siglo y en España, al igual que en otros países, su público mayoritario era el femenino.⁸ Una aseveración que hay que tomar con cautela dado que carece de una comprobación empírica suficientemente contrastada.⁹ No obstante, existen encuestas practicadas en los años veinte y treinta en Estados Unidos que apuntarían en esta dirección. Con todo, aquello relevante no es la fiabilidad de estos estudios demoscópicos, sino que los directivos de la industria cinematográfica (masculinos, valga la redundancia) las asumieran como ciertas.¹⁰ Como consecuencia, no debe sorprendernos que se produjeran un elevado número de filmes norteamericanos centrados en mujeres y que las estrellas femeninas tuvieran una mayor preeminencia sobre las masculinas.¹¹ Una situación que puede ser extrapolada al caso español, a juzgar por la relevancia que ocuparon en las promociones de las películas y en las revistas cinematográficas.

⁵ Félix Fanés: *Cifesa: La antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982, pp. 104-111.

⁶ Richard Dyer: *Las estrellas cinematográficas: Historia, ideología, estética*, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 69-84.

⁷ Ángel Comas: *El star system del cine español de posguerra (1939-1945)*, Madrid, T&B Editores, 2004, pp. 80-88.

⁸ Jo Labanyi: «Historia y mujer en el cine del primer franquismo», *Secuencias: Revista de historia del cine*, 15, 2002, pp. 42-59.

⁹ Hilaria Loyo Gómez: «Las estrellas y los deseos femeninos bajo la mirada de la historia: El caso de Marlene Dietrich», *ibíd.*, pp. 18-31.

¹⁰ Melvyn Stokes: «Female audiences of the 1920s and early 1930s», en M. Stokes y R. Maltby (eds.): *Identifying Hollywood's audiences: Cultural identity and the movies*, Londres, British Film Institute, 1999, pp. 42-60.

¹¹ Veronica Pravadelli: «Cinema and the modern woman», en C. Lucia, R. Grundmann y A. Simon (eds.): *The Wiley-Blackwell History of American Film*, Malden, Blackwell Publishing, 2012, pp. 248-262.

El carisma y la popularidad de estas estrellas las convirtieron en elementos de identificación y de creación de identidades colectivas. Es fácil suponer que el régimen franquista tratara de aprovechar su potencialidad en su propio beneficio, tal como hizo el Tercer Reich con las actrices elevadas a la categoría de heroínas nazis por las producciones de los estudios de la UFA.¹² Pero, al igual que en Alemania, su instrumentalización no resultaría sencilla, y podría en evidencia las tensiones generadas por las políticas de género de la Dictadura. Las películas españolas de la época fueron empleadas, entre otros fines, para difundir modelos normativos de feminidad. La repetición de arquetipos de género sobre la pantalla fue un mecanismo de legitimación de los discursos oficiales. Sin embargo, tal como ha estudiado Aintzane Rincón, la voluntad de los creadores de proponer *figuras* no podía impedir que las espectadoras realizaran lecturas alternativas de estas, que daban lugar a *fisuras* y a una polifonía de significados y reapropiaciones subjetivas.¹³

Pero este fenómeno no solo tuvo lugar en el interior del relato cinematográfico, sino que traspasaba la pantalla a través de las estrellas, que disfrutaban de una gran ascendencia sobre sus seguidoras. Para el régimen, el problema surgía cuando estas mujeres transmitían una idea sobre la feminidad que no se correspondía con los códigos que estaba empeñado en imponer al conjunto de las españolas. Y la cuestión no era en absoluto baladí. Las políticas de género tuvieron una importancia trascendental para el nuevo Estado desde sus orígenes.

Uno de los consensos básicos de los integrantes del régimen era su lectura del período republicano como un caos que obligaba a restaurar el sentido cristiano de la familia, y a recuperar los valores tradicionales que en ella encarnaban las mujeres. Se sublimaron sus funciones como madre y esposa, y adquirieron una misión patriótica, al ser consideradas las primeras responsables de la formación de las nuevas generaciones.¹⁴ Su ámbito de actuación, de acuerdo con el discurso de la separación entre las dos esferas, era el del hogar y su vida estaba orientada al matrimonio y a la maternidad, bajo un férreo control moral. Sobre este ideal femenino sustentado en el discurso católico y construido durante el primer tercio del siglo existía un consenso básico entre los distintos integrantes que dieron apoyo al régimen,¹⁵ si bien ello no implicaba que se propugnara un único modelo. Las dos culturas políticas hegemónicas del franquismo, la falangista

¹² Antje Ascheid: *Hitler's heroines: Stardom and womanhood in Nazi cinema*, Filadelfia, Temple University Press, 2004.

¹³ Aintzane Rincón Díez: *Representaciones de género en el cine español (1936-1982): Figuras y fisuras*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014.

¹⁴ Giuliana Di Febo: «La cuna, la cruz y la bandera. Primer franquismo y modelos de género», en I. Morant (ed.): *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol. IV*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 217-237.

¹⁵ Rebeca Arce Pinedo: *Dios, patria y hogar: La construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*, Santander, Universidad de Cantabria, 2008.

y la nacionalista reaccionaria o nacionalcatólica, mantuvieron sus disputas a lo largo de toda la dictadura, en un juego prolongado de colaboración-rivalidad, que tuvo un punto de inflexión con la derrota de las fuerzas del Eje en 1945, pero en el que ambas se retroalimentaron en un doble proceso simultáneo de fascistización y de catolización.¹⁶

Las respectivas organizaciones de encuadramiento para mujeres de ambas culturas políticas, la Sección Femenina de Falange y Acción Católica, proponían principalmente a vírgenes, santas y reinas como figuras ejemplares. Junto a estas, las estrellas de cine brindaban la oportunidad de presentar unos modelos de comportamiento que resultarían más próximos.¹⁷ El problema radicaba en que estas no eran paradigmáticas respecto al perfil de domesticidad y maternidad, subalternidad y subordinación al varón que preconizaba el régimen.

La mayoría de estas actrices no encajaba dentro del restrictivo canon franquista. Comenzando por su propia profesión, que era una salvedad en la instigación al regreso de la mujer al hogar. Ellas encontraban la realización personal en su trabajo. A menudo supeditaron o retrasaron su deber con el matrimonio y la maternidad a su carrera artística, y cuando lo hicieron no fue un motivo para abandonarla. Su presencia pública era manifiesta. Encontraban un altavoz para sus opiniones en las revistas especializadas, por mucho que, como veremos, el tratamiento periodístico que se les concediera fuera distinto al de sus colegas varones. Sin embargo, esta desigualdad a veces no era tal en las condiciones contractuales que firmaban, ya que ellas ocupaban un escalafón igual o superior al de ellos.

Disfrutaban, pues, de una fuente de ingresos, que les confería una independencia económica y personal nada desdeñable. Frente al confinamiento doméstico al que se pretendía someter a las españolas, las actrices viajaban libremente, se las podía ver continuamente en actos públicos, en los que no solían ser meras invitadas o acompañantes de sus parejas masculinas, sino las auténticas pro-

¹⁶ Ismael Saz: *España contra España: Los nacionalismos franquistas*, Madrid, Marcial Pons, 2003.

¹⁷ Inbal Ofer ha señalado cómo, junto a estas figuras egregias, la Sección Femenina proponía como modelos a otras en las que las falangistas podrían verse reflejadas más fácilmente. Estas mujeres ejemplares serían científicas, como Marie Curie, o las propias universitarias y licenciadas de la organización, en las que se proyectaban virtudes *a priori* consideradas masculinas. Una trasposición de valores de género, como el coraje, el sacrificio o el heroísmo, que era más evidente en el caso de «las 59 mártires falangistas de la Guerra Civil» (Inbal Ofer: «Historical models, contemporary identities: The Sección Femenina of the Spanish Falange and its redefinition of the term “femininity”», *Journal of Contemporary History* 4, 2005, pp. 663-674). De un modo similar, puede ser interpretada la promoción del proceso de declaración de martirio impulsado por las Mujeres de Acción Católica en favor de sus asociadas que fueron asesinadas durante la contienda (Álvaro Álvarez Rodrigo: «Fieles con voz propia. El protagonismo femenino en el discurso de las Mujeres de Acción Católica de Valencia durante el primer franquismo», *Filanderas. Revista interdisciplinar de estudios feministas* 5, 2020).

tagonistas de los eventos. Rompían con los moldes de recato y austeridad que se proclamaban desde instancias oficiales, y se erigían en iconos de moda y de consumo. Mientras que la vocación de toda joven había de ser procurarse un buen marido, y atenerse a los pasos reglamentados del noviazgo formal, algunas actrices permanecieron recalcitrantemente solteras, o incluso se les atribuía romances antes que relaciones estables con clara vocación de acabar en el altar.

Todo ello puede ser subversiones más o menos difusas, pero que en algunos casos se convertían en transgresiones flagrantes que podían ser leídas como desafíos reales y evidentes a los ideales de feminidad franquista, como tendremos ocasión de ver. Conchita Montes no solo permaneció soltera sin justificación aparente, sino que mantuvo una larga y notoria relación prácticamente de amancebamiento con Edgar Neville. Ana Mariscal osó a ponerse detrás de la cámara para dirigir películas. La vida sentimental de Imperio Argentina estuvo caracterizada por diversas parejas fracasadas durante la cual dio a luz a un hijo. Sara Montiel representó una sensualidad provocativa que transgredía las convenciones. Amparo Rivelles tuvo una hija fuera del matrimonio, sin que nunca diera a conocer el nombre de su progenitor. En definitiva, rompieron con el estereotipo que el régimen les atribuía por su condición de mujeres.

Ante tamaños retos, la prensa, atenazada por la censura franquista, tuvo que hacer frente a unas situaciones que desbordaban los marcos estatuidos. No debió de ser una tesitura fácil de lidiar, puesto que estas figuras tenían una enorme capacidad de influencia que no se podía desaprovechar; pero tampoco era admisible que su influjo se volviera en contra de la voluntad de las autoridades. Por ello trató de modular o resignificar, con mayor o menor fortuna, estas circunstancias. Aunque la principal estrategia ante todo aquello que chirriaba era su silenciamiento. Simplemente, ocultar al público lo que no convenía que fuese conocido. Una tarea complicada y a menudo infructuosa, ya que la vida de estas mujeres parece desbordarse de tanto en tanto sobre los límites acotados. En cualquier caso, las páginas de las revistas de cine están llenas de sobreentendidos, de explicaciones camufladas, de guiños al lector. Y cuando no, eran las propias consumidoras, puesto que son ellas a quienes principalmente atenderemos, las que podían sobreinterpretar palabras que no contenían mayores connotaciones que las expresadas. El público, consciente del control estatal sobre los medios periodísticos, se había acostumbrado a leer entre líneas, a identificar consignas y a completar los huecos que los textos dejaban por rellenar. En este sentido, el rumor cobraba una importancia fundamental, y se constituía en un «transmisor cotidiano de cuyas noticias reflejan de forma palmaria los anhelos y deseos de quienes lo propagan, los creen o los niegan».¹⁸ Consideraciones importantes para tener en cuenta y que, en última instancia, de seguir esta senda, nos adentrarían

¹⁸ Roberto G. Fandiño: «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* 8, 2003, pp. 77-102.

en el estudio de la recepción. Sin embargo, no es este el camino que aquí se ha trazado, sino el de la construcción de las estrellas cinematográficas, y en concreto desde una perspectiva de género.

UNA MIRADA INTERDISCIPLINAR A LOS *STAR STUDIES* DESDE LA HISTORIA CULTURAL

En este punto, resulta pertinente preguntarnos qué entendemos por una estrella de cine. La definición más común es la que considera que un intérprete alcanza dicha condición cuando la importancia de sus representaciones en la ficción es comparable a la adquirida fuera de ellas; cuando la dualidad entre su vida pública y privada, entre lo que acontece dentro y fuera de la pantalla, está equilibrada en diferentes estratos en cuanto a su resonancia mediática; cuando la vertiente extraordinaria y glamurosa de la estrella y su ordinaria vida doméstica pueden ser contrastadas.¹⁹

En los años setenta, Richard Dyer propuso una formulación de esta categoría que ha quedado fijada como un referente ineludible de los llamados *star studies*. Una estrella cinematográfica es una imagen compleja, intertextual y polisémica, construida a partir de todo aquello que está disponible acerca de ella, en toda producción cultural y simbólica. No solo de las películas, sino también los variados materiales de su promoción y cuantas apariciones públicas se registren en los medios de comunicación.

Está construida desde diferentes fuentes, y además contiene una fuerte carga de subjetividad por parte de cada receptor, que rellena el hueco entre la persona real y la imagen, asignándole significados que pueden diferir entre el conjunto de la audiencia o incluso ser contradictorios. Sin embargo, se trata de una polisemia estructurada, de interpretaciones múltiples pero finitas, y que a su vez posee una dimensión temporal, ya que las imágenes se desarrollan y cambian con el paso del tiempo.²⁰ A esta dimensión cronológica cabe añadir otra histórica, ya que su creación tiene lugar en un contexto cultural concreto que permite hacer esta imagen inteligible y analizarla como expresión de las preocupaciones sociales.²¹ La estrella es una imagen construida sobre la dialéctica entre la personalidad del artista y los personajes que interpreta, que para el espectador presenta un componente extraordinario, que es motivo de fascinación, y otro ordinario,

¹⁹ Christine Geraghty: «Re-examining stardom: Questions of texts, bodies and performance», en C. Gledhill y L. Williams (eds.): *Reinventing film studies*, Oxford / Nueva York, Oxford University Press, 2000, pp. 183-202.

²⁰ Richard Dyer: *Las estrellas cinematográficas...*, pp. 89-90.

²¹ Paul McDonald: «Volver a conceptualizar el estrellato», en R. Dyer (ed.): *Las estrellas cinematográficas...*, pp. 217-248.

que le aproxima a su propia vida cotidiana y que permite los fenómenos de identificación.²²

Una investigación como la aquí planteada encuentra su acomodo en una posición eminentemente interdisciplinar. A partir de los presupuestos de la historia cultural, se han integrado los estudios de género, los *star studies* y los análisis audiovisuales, especialmente cinematográficos e iconográficos. Se han conceptualizado las estrellas cinematográficas como una representación cultural, que, siguiendo a Roger Chartier,²³ se constituye en un instrumento para la creación de identidades, a partir de los discursos y las prácticas de los sujetos en un contexto histórico determinado. Esferas entre las que no se establece una relación dicotómica, sino que mantienen conexiones recíprocas.

Las representaciones culturales han sido un instrumento decisivo en la creación de identidades en la sociedad europea contemporánea y uno de los ejes del establecimiento de las diferencias sociales y culturales de raza, clase, nación, género.²⁴ Particularmente, en la configuración de las identidades de género, estas imágenes de la otredad han servido comúnmente para atribuir significados de sexualidades diferenciadas basadas en la naturaleza, de carácter discriminatorio para las mujeres, y que reforzaban su situación de subalternidad.²⁵

Como ya ha quedado dicho, las actrices son las protagonistas de este libro, los sujetos históricos a los que hemos querido aproximarnos. No obstante, no se puede perder de vista que el género posee un carácter relacional. Los modelos de masculinidad complementan y ayudan a comprender los de feminidad, de manera que también la construcción de la imagen de los actores está presente en estas páginas.

Los conceptos de estrella cinematográfica y de género son la base que vertebran las argumentaciones que se exponen. Pero sobre la lectura del libro sobrevuelan constantemente las representaciones iconográficas, ya sean fotografías, fotogramas o secuencias de películas. De su observación atenta se desprenden ideas y sensaciones que he tratado de recrear a través de las palabras, pero que en ocasiones resultan verdaderamente inaprehensibles sin el auxilio de su soporte material. Por ello he juzgado conveniente compartir con los lectores y las lectoras al menos una parte esencial de estas. Algunas están reproducidas en estas mismas páginas, pero habida cuenta de su importancia se ha habilitado un repositorio digital, y en la web <www.fisurasenelfirmamento.es> están

²² Edgar Morin: *Las estrellas del cine...*

²³ Roger Chartier: *El mundo como representación: Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1992.

²⁴ Mary Nash: «Representaciones culturales y discurso de género, raza y clase en la construcción de la sociedad europea contemporánea», en M. Nash y D. Marre (eds.): *El desafío de la diferencia: Representaciones culturales e identidades de género, raza y clase*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2003, pp. 21-36.

²⁵ Mary Nash: *Mujeres en el mundo: Historia, retos y movimientos*, Madrid, Alianza, 2004.

disponibles algunos documentos hemerográficos y fragmentos de películas citados en los distintos capítulos.

La composición intertextual de la imagen de las estrellas nos obliga a escoger, de entre un conjunto amplísimo y variado, las fuentes primarias pertinentes para nuestros propósitos. Siempre siendo conscientes de que tratar de restaurar todos sus significados posibles es una tarea inabarcable, puesto que la representación de la estrella es la suma de los generados por las películas en las que interviene y de cuantos son creados fuera de la pantalla. En consecuencia, las fuentes por las que se ha optado son básicamente de carácter filmográfico y hemerográfico.

El primer texto que hay que tener en cuenta son las películas, ya que «poseen un lugar distintivo y privilegiado en la imagen de una estrella», al tiempo que estas «se acostumbraban a construir alrededor de las imágenes de las estrellas».²⁶ Se ha procurado visionar la totalidad de la filmografía de cada actriz durante el período delimitado y se ha prestado una atención especial a aquellos filmes de mayor éxito o que supusieron alguna aportación clave en la conformación de su imagen. Sin embargo, evaluar el impacto que singularmente tuvieron en la época las películas resulta complejo. Hasta 1965 no se instaura el control de recaudación en taquilla, y por tanto la asistencia del público a las salas es difícil de cuantificar. No obstante, existe un amplio consenso en aceptar como medición de la aceptación de un filme por parte del público su permanencia ininterrumpida en el local donde fuera estrenado en Madrid.²⁷ Las salas se llenaban, y los títulos que triunfaban en la capital de España o en Barcelona también lo hacían en el resto del país. En los años cincuenta, las películas españolas solían permanecer en cartel entre cinco y siete días tras su estreno, aunque su explotación comercial se prolongaba por cinco años.²⁸ Las bobinas peregrinaban de cine en cine, desde las ciudades a los pueblos, y de las salas de estreno a las de sesión continua. Los canales de distribución eran muy rudimentarios y los ciclos de exhibición de las películas muy largos. Por tanto, todavía resulta más complejo fijar la imagen de las estrellas en un momento concreto, ya que para muchos espectadores existiría un desfase entre la actualidad cinematográfica y las proyecciones a las que se podía asistir.

Además, se trata de una aproximación al éxito de las producciones no siempre completa, puesto que carecemos de datos sobre muchas de ellas, aunque podemos recurrir a otros indicios. Uno de ellos es la atención que reciben en los medios periodísticos. Un criterio que en el contexto de la Dictadura resulta todavía más impreciso, ya que el espacio que se dedica a cada producción no necesariamente responde a la demanda o al gusto de los espectadores, sino a menudo a los presupuestos disponibles para la promoción de las películas o simplemente a intereses

²⁶ Richard Dyer: *Las estrellas cinematográficas...*, p. 87.

²⁷ Valeria Camporesi: *Para grandes y chicos: Un cine para los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfán, 1994, pp. 71-81.

²⁸ Josefina Martínez: «El cine de los cincuenta: Una década de contradicciones», en A. Mateos (ed.): *La España de los cincuenta*, Madrid, Eneida, 2008, pp. 337-367.

políticos (a veces ambos interconectados). Cabe presumir que las campañas de promoción y publicidad serían efectivas, y que aquellas películas que gozaban de un mayor presupuesto serían también las que más público atraerían a las salas. Sin descartar, por supuesto, ni sonoros fracasos ni inesperadas sorpresas.

En cuanto a las fuentes hemerográficas, hay que indicar que 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 La Coruña en 1938 por el escritor 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. A estos dos primeros *fan magazines* se irán sumando otras cabeceras, editadas tanto en Madrid como en otras ciudades, principalmente en Barcelona, de las que se han seleccionado *Cámara*, *Fotogramas* e *Imágenes*.

De la pluralidad de medios de comunicación, se ha tomado como fuente principal el semanario *Primer Plano*, la única publicación especializada que recorre todo el período (estuvo en los quioscos ininterrumpidamente entre 1940 y 1963). 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.²⁹

Cámara comienza a publicarse en 1941 y se mantiene en el mercado durante diez años. Su director es el humorista gráfico Antonio Lara, *Tono*, miembro del grupo de intelectuales de «la otra generación del 27» que se aglutina en torno a la revista *La Codorniz*, muchos de los cuales figuran como colaboradores. *Imágenes* y *Fotogramas* se imprimían y distribuían desde Barcelona. *Fotogramas* fue fundada en 1946 y es la única que se ha seguido publicando ininterrumpidamente hasta la actualidad. Siempre tuvo una clara vocación comercial y se centró en la información sobre las estrellas, principalmente de las extranjeras. *Imágenes* vio la luz un año antes y desapareció en 1961. Respondía a un modelo híbrido y sus contenidos guardaban un mayor equilibrio entre la reflexión y la información.³⁰

Al margen de las revistas de fans, se han analizado otras dos fuentes hemerográficas. La primera de carácter periodístico y la segunda fronteriza entre la información y la publicidad. Son el diario *ABC* y *Noticiero Cifesa*. Por último, se ha recurrido también a proyecciones del *No-Do*, a pesar de que la atención que dispensaron a la cinematografía en general y a sus estrellas en particular fue escasa y arbitraria. En muchas ocasiones, son simplemente la excusa para el desfile ante las cámaras de los jefes del régimen con motivo de su visita

²⁹ Jorge Nieto Ferrando: *Cine en papel: Cultura y crítica cinematográfica en España: (1939-1962)*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 2009, pp. 79-142.

³⁰ Jorge Nieto Ferrando: «De las “stars” al estructuralismo. Evolución de la crítica y la prensa cinematográfica en Barcelona bajo el franquismo», *Estudios Sobre el Mensaje Periodístico* 1, 2015, pp. 145-160.

a un estudio de cine, la asistencia a un estreno o a otro tipo de acto público. En los años cincuenta, las estrellas disfrutarán de un progresivo protagonismo. Es asimismo reseñable la caprichosa selección de los temas. Se podría esperar que aquellos rodajes que se visitan sean los de las producciones de mayor presupuesto o carga ideológica. Sin embargo, sorprende que se dediquen reportajes a películas menores y se ignoren muchos de los títulos que copaban las páginas de las revistas.

A través de todos estos elementos, podemos examinar cómo se llevó a cabo la construcción de la imagen estelar de algunas de estas actrices. Su dimensión diacrónica, ya señalada, hace que esta no sea una representación estática, sino que adopte la forma de un relato sobre el que se ejerce un sistema de censura (y de autocensura) similar a la cinematográfica.

LA DISYUNTIVA ENTRE LA HETERODOXIA MORAL Y DE GÉNERO Y EL ENCANTADOR INFLUJO DE LAS ESTRELLAS

De cuanto se ha expuesto, se infiere que este no es un libro de carácter biográfico. No es la vida de estas actrices aquello sobre lo que nos interrogamos, sino la imagen que de esta se proyecta. Lo que queda fuera de los focos solo nos incumbe en cuanto a su repercusión pública, ya porque fuera trasladado o llamativamente ignorado. El contexto histórico cobra en este sentido una importancia fundamental, dado que no es una construcción etérea, sino insertada en un momento y en un lugar determinado como fue la España de los años cuarenta y cincuenta. El contexto del primer franquismo imprime unos condicionantes a su interpretación. Dictadura y represión, miseria económica y cultural, doble moral y censura, integrismo y discriminación sexual... Son factores sin los que es imposible conceder a cada detalle el peso que le corresponde. Nimiedades a ojos de hoy supusieron desafíos osados en la timorata sociedad española de posguerra.

De hecho, en algunos casos, el comportamiento de las estrellas puede ser considerada también como una forma de resistencia femenina al franquismo, como una actitud de disidencia o rebeldía,³¹ aunque fuera practicada por mujeres que ocupaban una posición de privilegio social. O al menos que las espectadoras lo sintieran así y pudieran compartirlo mediante la transmisión de rumores. E incluso se puede argumentar que adoptaron posiciones feministas, en la línea que hace ya décadas propusiera Mary Nash de entender el feminismo como un agente de cambio social que se extiende más allá de los movimientos de emancipación.³² Revalorizar estas figuras desde esta perspectiva no es sencillo, y puede

³¹ Giuliana Di Febo: «Resistencias femeninas al franquismo. Para un estado de la cuestión», *Cuadernos de Historia Contemporánea* 28, 2006, pp. 153-168.

³² Mary Nash: «Experiencia y aprendizaje: La formación histórica de los feminismos en España», *Historia social* 20, 1994, pp. 151-172.

chocar con prejuicios como los que expresaba Simone de Beauvoir por aquellos mismos años, quien al mismo tiempo que reconocía la independencia y la libertad que muchas de estas artistas alcanzaban advertía de sus defectos narcisistas.³³

Con todo, algunas de estas actrices encarnaron modelos de feminidad heterodoxos respecto al ideal femenino que el régimen intentaba imponer, si bien sus comportamientos y declaraciones están plagados de ambivalencias. Las tensiones y contradicciones generadas por las políticas franquistas de género se manifestaban en diversos ámbitos, incluso, en el mismo seno de las organizaciones falangistas y católicas. El estrellato cinematográfico tampoco escapó de ellas, y, en añadidura, adquirieron una relevancia excepcional dada la proyección pública que estos sujetos disfrutaban.

Unas experiencias femeninas que se deben inscribir en un contexto general europeo de crisis provocada por el avance de la modernidad. Ello nos obliga a acometer una mirada comparativa con otros ámbitos espaciales, fundamentalmente con Hollywood, el gran referente cinematográfico mundial, pero también con la Italia y Alemania fascistas en los primeros años de la Dictadura y la Italia de los años cincuenta, o las sociedades británica y francesa posteriores a la Segunda Guerra Mundial. A todos ellos nos referiremos, en mayor o menor medida, para entender convenientemente los procesos que se desarrollan en España, ya que, a pesar de la autarquía y el aislamiento internacional, el caso español no puede ser considerado como una singularidad al margen del mundo que lo rodea.

No obstante, el régimen franquista sí que trató de establecer disyuntivas con el resto del mundo occidental. Por ejemplo, el tratamiento que se dispensa a las estrellas de Hollywood es complejo. Por un lado, se manifiesta una fascinación y, por otro, 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. Una comparación maniquea que difícilmente podía cumplir con la tarea de erosionar la capacidad de atracción que irradiaban los astros de Hollywood. Sin embargo, se puede decir que estos estaban sometidos a un doble proceso de censura, puesto que la franquista operaba sobre las restricciones ya impuestas por el famoso código Hays y por las presiones del *lobby* católico en favor de la *moralización* de la industria cinematográfica norteamericana.³⁴

Esta voluntad de estipular un dilema moral se reflejaba de manera elocuente en el distinto tratamiento iconográfico que se dispensaba a las actrices. La

³³ Simone d. Beauvoir: *El segundo sexo*, Madrid, Universitat de Valencia/Cátedra, 2017, pp. 873-875.

³⁴ Gregory D. Black: *Hollywood censurado*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; Gregory D. Black: *La cruzada contra el cine (1940-1975)*, Madrid, Cambridge University Press, 1999.

idea de superioridad de las españolas sobre las extranjeras encontraba su mejor expresión en el vestuario más atrevido y en las actitudes más sensuales de las segundas respecto a las primeras. En las revistas, la publicación de fotografías de actrices internacionales podía servir como material erótico destinado a la población masculina heterosexual, mediante posados que en la época podían ser considerados moderadamente procaces. En un entorno de censura, son los objetos de deseo sobre los que se practica una mayor tolerancia. Una aplicación más de la doble moral imperante, puesto que las españolas, que a veces aparecen como sujetos prácticamente asexuados, quedan preservadas de las miradas libidinosas.

La permisividad respecto a la representación de la sexualidad se irá relajando a cuentagotas. En *Primer plano* y otras revistas se observa cómo el cuerpo de la mujer es progresivamente erotizado, al tiempo que se buscan subterfugios para justificar la presencia de estas fotografías. A menudo mediante comentarios rijosos y humorísticos, de tono reprobatorio, que dirigen la mirada hacia una interpretación lasciva de la imagen; pero siempre de manera más o menos velada. La cosificación afecta mucho más intensamente a las artistas internacionales, aunque también a las españolas, sobre todo a partir de los años cincuenta, cuando son mostradas con una mayor dosis de sensualidad.

La belleza y el culto al cuerpo son elementos primordiales en la construcción de la estrella femenina. A mediados de los setenta, el ensayo de Laura Mulvey «Placer visual y cine narrativo»³⁵ abrió un debate fundamental sobre la teoría del espectador, al afirmar, desde planteamientos psicoanalíticos, que el cine clásico estaba organizado desde el punto de vista de los placeres y deseos del hombre heterosexual. La cámara cinematográfica construía la feminidad como un objeto pasivo de deseo.

Una propuesta que desde entonces ha generado muchas respuestas, críticas y reflexiones. Por ejemplo, Jackie Stacey advirtió de que esto no implicaba que la imagen de la mujer no fuera también objeto de observación y fascinación por las espectadoras. No solo como satisfacción de un deseo homoerótico, sino también como identificación con la estrella de la pantalla, que podrían ser vistas como modelos de atractivo sexual y como una fuente de poder y confianza en sí mismas.³⁶

Para las espectadoras españolas, las estrellas de Hollywood ofrecían una imagen inédita y sofisticada, que podía alentarlas a rehacer su identidad tomando su cuerpo como un arma ideológica contra la política moral y sexual del régimen.³⁷ De modo que debemos dirigir la mirada hacia el cuerpo de las mujeres tanto

³⁵ Laura Mulvey: «Placer visual y cine narrativo», en B. Wallis (ed.): *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, pp. 365-377.

³⁶ Jackie Stacey: *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*, Londres, Routledge, 1994, pp. 27-37.

³⁷ Aurora Morcillo: *En cuerpo y alma: Ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI, 2015, p. 285.

desde la perspectiva de su significado, como de la de un objeto del proceso de disciplina social (y también de resistencia)³⁸ y de *incorporar* los conceptos de emoción y cuerpo a los discursos sobre género.³⁹ La fetichización y el culto a la belleza convierten a la estrella en un producto, que funciona como instrumento tanto para modelar ideológicamente a las mujeres como para fomentar entre ellas el consumo. Es palmario que contribuye a la objetivación de las mujeres como productos y consumidoras, pero a la vez es un factor de cambio en una cultura patriarcal. Se las anima a mejorar su cuerpo como objetos de deseo para los hombres, pero también puede abrir una vía de escape de la domesticidad y la asexualidad.⁴⁰

Esta situación entraba en conflicto con los discursos oficiales, que mantenían una actitud precavida e incluso condenatoria hacia el consumo como un factor de penetración de la modernidad. En el caso de la Iglesia católica, la apuesta por la modestia, el recato y la austeridad era absoluta, mientras que la Sección Femenina mantuvo una actitud más ambivalente hacia el culto al cuerpo.⁴¹ El retraso de España en la incorporación al mercado de masas provocaba que las estrellas, junto con la publicidad, anunciaran un mundo de sofisticación que no estaba al alcance del común de las mujeres. Como el propio cine, podían funcionar como formas de escapismo y también como expresión de un deseo de movilidad social.

Durante la larga posguerra, mientras la inmensa mayoría de la población padecía un grave estado de carencias materiales y personales, las estrellas de cine representaban un mundo al alcance de muy pocos. No solo las grandes actrices de Hollywood, sino también algunas españolas. Estas mujeres se convirtieron en un icono de consumo en una sociedad pobre y autárquica. Su imagen en relación con la moda, la belleza o el estilo de vida ofrecía a sus fans no solo opciones escapistas de la realidad, sino también formas alternativas de comportamiento frente a las restricciones económicas y, sobre todo, la represión moral.

³⁸ Miren Llona: «Los otros cuerpos disciplinados: relaciones de género y estrategias de autocontrol del cuerpo femenino (primer tercio del siglo XX)», *Arenal: Revista de historia de mujeres* 14, 2007, pp. 79-108.

³⁹ José J. Díaz Freire: «Cuerpos en conflicto: La construcción de la identidad y la diferencias en el País Vasco a finales del siglo XIX», en M. Nash y D. Marre (eds.): *El desafío de la diferencia: Representaciones culturales e identidades de género, raza y clase*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2003, pp. 61-94; José J. Díaz Freire: «Cuerpo a cuerpo con el giro lingüístico», *Arenal: Revista de historia de mujeres* 14, 2007, pp. 5-29.

⁴⁰ Jackie Stacey: *Star gazing...*, pp. 225-238.

⁴¹ Inmaculada Blasco: «Moda e imágenes femeninas durante el primer franquismo: Entre la moralidad católica y las nuevas identidades de mujer», en E. J. García Wiedemann y M. I. Montoya Ramírez (eds.): *Moda y sociedad: estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 135-146.

TRES ACTRICES EN LOS MÁRGENES DEL CANON DE MUJER FRANQUISTA

De entre el conjunto de actrices que poblaron el firmamento franquista durante estas décadas se ha procedido a escoger tres casos de estudio, que por motivos diferentes se han considerado especialmente significativos. Una tría inevitablemente subjetiva, pero en absoluto tomada al azar o a discreción. Tres figuras que encarnaron, no de forma privativa pero sí muy destacada, algunas de las contradicciones de género que hemos ido introduciendo. Estas tres mujeres son Amparo Rivelles, Sara Montiel y Conchita Montes. Las tres inician su carrera en la inmediata posguerra, frente a otras como Imperio Argentina y Conchita Montenegro, que tienen una trayectoria anterior y se retiran al poco de la pantalla, o Carmen Sevilla y Aurora Bautista, por citar algunos ejemplos, que entran en el cine unos años más tarde. No obstante, todas ellas y otras más están integradas en el estudio, mediante referencias, más o menos extensas, para enfatizar las coincidencias y sobre todo las divergencias con los nombres propios seleccionados. Disfrutaron de una gran popularidad en la época, sean hoy recordadas o no, y coparon los papeles protagonistas de las principales producciones.

De este modo, el libro se ha dividido en tres partes centradas en cada una de las actrices. Se ha primado el desarrollo cronológico, ya que, como se ha explicado, la imagen de las estrellas tiene una dimensión temporal y sería un error presentarlas como una instantánea estática que no evoluciona, en razón tanto de sus circunstancias personales como del contexto histórico. Además, dado que su construcción se produce tanto fuera como dentro de la pantalla, en la escritura combinan los textos filmográficos y hemerográficos, poniéndolos en relación entre sí, ya sea para complementarlos o para confrontarlos. Hay rasgos que comparten las tres, pues son propios de su condición de estrellas en el primer franquismo, y que, por tanto, se ha evitado reiterar para cada una.

Amparo Rivelles abre el volumen. Hija de reconocidos intérpretes de la escena y la pantalla, sus pasos iniciales transitan entre la comedia, donde aparece como una alegre chica moderna, y melodramas como *Malvaloca* (Luis Marquina, 1942). Su relación sentimental con Alfredo Mayo, el gran galán del momento, se configuró como un modelo de noviazgo, que sin embargo se romperá abruptamente cuando la actriz planta casi en el altar al varón más deseado de España. Un hecho silenciado por la prensa, pero que contribuye a reforzar su imagen de mujer independiente. Poco después, *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1946) la enaltece como símbolo de la mujer española y reafirma su empoderamiento. En la prensa, se perfila como un icono de moda y consumo en la sociedad depauperada de posguerra.

La confirmación de la posición preeminente de Amparo Rivelles en el estrellato tuvo lugar durante la segunda mitad de la década de los cuarenta. En el segundo capítulo, se explica este proceso, en el que sobresale la progresiva erotización de su imagen, que es aclamada como «nuestra *pin-up* número 1». Se presenta como una mujer pasional y seductora, que se mueve con un cierto margen de libertad dentro de las estrechas convenciones morales franquistas.

Fuenteovejuna (Antonio Román, 1947) nos descubre su cuerpo sexuado y que tanto en la vida real como en películas como *La duquesa de Benamejí* (Luis Lucia, 1949) o *Si te hubieses casado conmigo* (Viktor Tourjansky, 1950) es ella quien dirige su vida y se reivindica como sujeto sexual.

El tercer capítulo parte del momento en el que se asienta en el trono del firmamento cinematográfico dando vida a las heroínas María Pacheco, viuda del comunero Juan Padilla, en *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951), y a la reina Isabel I en *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). Se encontraba en el cénit de su carrera profesional, pero un acontecimiento relevante la truncará inesperadamente. Amparo Rivelles se queda embarazada y se convierte probablemente en la madre soltera más famosa de España, por mucho que los medios lo oculten. Su regreso a la cartelera no fue un camino fácil. Su imagen en la pantalla sufrió una transformación evidente, y en las páginas de las revistas su actitud evoluciona desde la discreción y el silencio hasta la reivindicación de su maternidad. Finalmente, la *reina destronada* decidió marchar a México, donde, hasta su regreso un par de décadas después, prosiguió su carrera.

En la segunda parte del libro, asistiremos al nacimiento de Sara Montiel como el primer gran mito sexual del franquismo. El cuerpo de la actriz, como motivo de sensualidad y seducción, fue el eje de la construcción de su imagen estelar. Siendo todavía una adolescente, como se explica en el capítulo cuarto, su participación en películas y sus apariciones en la prensa giraban en torno a su belleza. El tratamiento que recibía en los medios era, cuando menos, inusual, y también lo fue el modo en que ella utilizaba su cuerpo como instrumento de atracción.

El capítulo quinto se ocupa de la transformación de Sara Montiel en una *femme fatale*, aunque a la española, fundamentalmente a través de sus personajes en *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) y *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950). Ya fuera ataviada con el vestuario sucinto de una cupletista, con los ropajes de una odalisca o a la moda decimonónica de un «pergeño de francesa» manipuladora y sensual, sus personajes van conformando una imagen cada vez más nítida.

En el capítulo sexto, se da cuenta del nuevo rumbo que tomó su carrera en América, tras ser consciente de que en España esta no acababa de despegar. El éxito la acompañó en México y de allí saltó a Hollywood. En *Veracruz* (Robert Aldrich, 1954) fue compañera de reparto de Gary Cooper y Burt Lancaster. Del otro lado del Atlántico, a través de los medios y de sus visitas, nos llegaba una imagen de estrella moderna y cosmopolita, que era celebrada como un triunfo *nacional*, pese a que la actriz, apodada «la bomba latina», poco tuviera que ver con el ideal de feminidad franquista.

A Sara Montiel se le ha dedicado un capítulo extra, el séptimo, focalizado en el éxito sorprendente cosechado por *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957). Una película que supone un hito en la cinematografía y el estrellato español y que se ha utilizado para marcar simbólicamente el punto final de nuestro período de estudio. En este filme, su cuerpo es un desafío al ideal de mujer nacionalcatólica,

al mismo tiempo que pone en evidencia las tensiones entre la modernidad y la tradición que ha comenzado a experimentar ya la sociedad española a finales de los años cincuenta. La imagen estelar de Sara Montiel queda definitivamente fijada, lo que no es impedimento para que su discurso se someta a un continuo proceso de autorreconstrucción.

Conchita Montes es la actriz que ocupa el tercer bloque del libro. En la actualidad, es la artista menos conocida de las tres, pero en su época gozó de gran notoriedad. Fue la personificación de la elegancia y sobre todo un modelo de mujer intelectual. El cine no era su vocación inicial y fue sorprendente quizá hasta para ella misma el modo fulgurante en que accedió al estrellato. De la mano de Edgar Neville, rueda en la Italia fascista dos coproducciones de fuerte carga política, que contradecían el talante liberal que hasta la Guerra Civil habían expresado tanto ella como su director.

Tras su inminente regreso a España, su filmografía da un giro y ya no volverá a protagonizar títulos de propaganda patriótica. No hay duda de que es la estrella española de belleza y sensualidad más sofisticada, como queda patente en el capítulo noveno. Aparece a menudo rodeada por un halo de inaccesibilidad al que contribuye su condición de mujer intelectual, que se permite formular públicamente algunas críticas que pueden sonar a reivindicación feminista y que se codea con hombres ilustres de la cultura. Entre ellos, el citado Edgar Neville, con quien mantiene una relación profesional y sentimental, puesto que formaban una pareja anómala a ojos del régimen, ya que él era un padre de familia separado.

El último capítulo del libro recoge el lapso más extenso, ya que arranca en 1945 y se prolonga hasta mediados de la década siguiente. La explicación es sencilla, ya que durante los años cincuenta Conchita Montes apenas trabaja en el cine y su carrera artística se desarrolla en el mundo del teatro. Sin embargo, en la segunda mitad de los cuarenta participa en películas de gran interés dirigidas por Neville, como *La vida en un hilo* y *Domingo de carnaval*, o en la adaptación cinematográfica de la novela *Nada*, de Carmen Laforet. Un proyecto personal en el que se encargará de escribir el guion.

Nos encontramos, pues, ante un tema muy sugerente, pero apenas abordado desde la perspectiva de la disciplina histórica, que se ha acercado a él de un modo parcial o tangencial. No obstante, nos brinda la oportunidad de aportar luz sobre aspectos tan cruciales en la implantación y desarrollo de la dictadura franquista como son las identidades y los modelos de feminidad o la política y relaciones de género, a través de una vía diferente de aproximación.

AGRADECIMIENTOS

El presente libro tiene su origen en mi tesis doctoral *La construcción de las estrellas cinematográficas bajo el primer franquismo desde una perspectiva de género*, defendida el 18 de diciembre de 2019 en la Facultad de Geografía

e Historia de la Universitat de València. Quiero agradecer a Vicente J. Benet, Nancy Berthier y Marta García Carrión que aceptaran formar parte del tribunal que la evaluó, y que con sus comentarios y críticas me hayan ayudado a mejorar y profundizar en mi trabajo. Para su realización, ha sido imprescindible la ayuda concedida para un contrato de formación de personal investigador, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y el Fondo Social Europeo, vinculado al proyecto «Transiciones, movimientos sociales y democracia en el siglo XX. España en perspectiva comparada» (HAR2014-57392-P), cuya investigadora principal fue Aurora Bosch.

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo inestimable de los dos codirectores de la tesis, que han sido un referente fundamental. Contar con Ana Aguado en un estudio sobre historia de género es una suerte enorme; pero sobre todo quiero poner en valor que apostara por mí en un momento difícil de mi vida personal y profesional, y que luego me haya acompañado en cada paso. Las perspicaces orientaciones de Vicente Sánchez-Biosca me han aportado la seguridad necesaria para adentrarme en un ámbito que no era el propio de mi disciplina, como es el de los estudios cinematográficos. Atendiéndome siempre con una gran predisposición y calidez humana.

Unos agradecimientos que hago extensivos a mis compañeros y compañeras del Departamento de Historia Moderna y Contemporánea, con los que he compartido este viaje y quienes me han ayudado a no extraviarme en lo que ha sido un retorno no siempre sencillo al mundo académico. Asimismo, a Brad Epps y al resto del Department of Spanish and Portuguese, que me facilitaron una estancia cautivadora y provechosa en la Universidad de Cambridge. De igual manera, es oportuno reconocer la colaboración prestada por el personal del Centro de Documentación del Institut Valencià de l'Audiovisual i de la Cinematografia, de la Filmoteca Española y de la Filmoteca de Catalunya en la tarea de recopilación y consulta de las fuentes.

Por último, quiero nombrar con especial emoción a María José, a Guillem y a Marc, que han vivido con ilusión el día a día de este camino; a mis hermanos y al resto de mi familia, porque siempre he podido contar con ellos; y a mis padres, en el recuerdo, porque cuanto hicieron por mí me ha permitido llegar hoy hasta aquí.

Fascinación, glamour, seducción... Pocas figuras eran comparables a las estrellas de cine durante los años cuarenta y cincuenta, cuando el séptimo arte era el gran medio de entretenimiento de masas. En especial, las actrices, que gozaron de una popularidad y un carisma que las convirtieron en instrumento de creación de identidades para muchas seguidoras.

España también contó con su propia constelación. Pero en un contexto de precariedad y represión moral, estas mujeres no se ajustaban al ideal de feminidad que la Dictadura franquista intentaba imponer al conjunto de españolas. Se constituyeron, pues, en modelos heterodoxos que suponían un desafío a los códigos normativos de género, ya que no representaban los preceptos de domesticidad y maternidad, subordinación al varón, recato...

El presente libro muestra cómo, a través de las películas que protagonizaron y de sus apariciones en los medios de comunicación, se construyó su imagen como estrellas. Una proyección que a menudo resultaba incómoda para el régimen, que trató de resignificar o silenciar aquellos aspectos inconvenientes.

Tres actrices encarnaron bien este desafío: Amparo Rivelles, Sara Montiel y Conchita Montes. Empoderamiento y resiliencia permitieron a la primera conducir su vida por los márgenes de las convenciones sociales. Montiel fue la primera *sex-symbol* del franquismo y Montes, una mujer intelectual que expresó reivindicaciones feministas. Cada una a su manera pusieron en evidencia las contradicciones y tensiones provocadas por las políticas de género franquistas.



198

