



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

La actriz en *Primer Plano* bajo el primer franquismo: ¿un punto de apoyo para un feminismo amordazado? (1940-1945)

The Actress in *Primer Plano* Under the First Francoism:
a Point of Support For a Muzzled Feminism?
(1940-1945)

Evelyne COUTEL

ENS de Lyon, Francia, IHRIM (UMR 5317)
evelyne.coutel@ens-lyon.fr

Fecha de recepción: 30/10/2019 Fecha de evaluación: 22/11/2019
Fecha de aceptación: 12/12/2019

Abstract:

The film magazine *Primer Plano*, which appears in October 1940, is designed from the beginning as the Franco Regime's official mouthpiece in everything associated with cinema. At the same time, this magazine perpetuates the paradigm of "hybrid" or popular film press – the predominant one since the 1910s –, a feature which contributes to the heterogeneity of its contents. In particular, the presence of actresses and star system is a vector of ambiguities insofar as it contradicts the official gender discourse and the female model promoted by the Franco regime: the angel of the house. The actress, in fact, is a woman who enjoys a certain freedom as she works outside of the domestic sphere, pursuing personal projects and fulfillment and, in some cases, embodying a model of independence. From the perspective of Cultural Studies and Gender Studies, and from the texts published in *Primer Plano* – articles, interviews, testimonies –, this paper analyzes the discourses which circulates around the figure of the actress – considered in a generic way, even though the examples may refer to specific cases – during the most unbending period of the Franco dictatorship. The aim is to study the strategies which are used in order to eclipse and deny her subversive facets, as well as the articles and interviews which highlight and praise them, for instance through the mention of the actresses' personal life. The study also uses some readers' letters which were published in the magazine during the period in question. From all these elements, it shows how the actress crystallizes the most opposed positions on femininity and opens some loopholes for the expression of a muzzled feminism.

Keywords: actress; early Francoism; film press; feminism; female images; fashion; readers' letters.

Resumen:

La revista cinematográfica *Primer Plano*, cuya publicación empieza en octubre de 1940, se concibe desde sus orígenes como portavoz oficial del Régimen en todo lo referido al cine. Al mismo tiempo, esta publicación perpetúa el paradigma de revista «híbrida» o popular que era predominante en la prensa cinematográfica desde la primera década del siglo XX, lo que favorece la heterogeneidad de sus contenidos. En particular, la presencia de las actrices y del *star system* confiere a la revista un carácter ambiguo al contradecir el discurso de género oficial y el modelo de feminidad propugnado por el franquismo: el ángel del hogar. La actriz, en efecto, es una mujer que trabaja fuera del espacio doméstico, que tiene anhelos de realización personal y que, según los casos, encarna un modelo de mujer independiente y que goza de cierta libertad. Desde la perspectiva de los estudios culturales y de género, y a partir de los textos publicados en *Primer Plano* – artículos, entrevistas, testimonios –, este trabajo estudia los discursos que circulan en torno a la figura de la actriz – considerada de manera genérica, aunque los ejemplos utilizados pueden remitir a casos concretos – durante la etapa más férrea del franquismo. Se trata de estudiar las estrategias desarrolladas para ocultar y negar sus facetas subversivas, así como los artículos y entrevistas que las recalcan y ensalzan a través de la evocación de la vida personal de las actrices. También se utiliza un consultorio que la revista incorpora durante el periodo mencionado. A partir de estos elementos, se muestra cómo la actriz cristaliza las posiciones más opuestas sobre la feminidad y abre algunas brechas para la expresión de un feminismo amordazado.

Palabras clave: actriz; primer franquismo; prensa cinematográfica; feminismo; modelos femeninos; moda; consultorio.

0. Introducción

0.1 Planteamiento general

Por la relación estrecha que mantiene con la seducción y la notoriedad pública, la actriz – en un sentido genérico – puede ser vista como una figura problemática que contradice los cánones de feminidad contruidos por el patriarcado como el recato, la sumisión al hombre y el confinamiento en la esfera doméstica. En el ámbito de la cultura cinematográfica, la actriz existe no solo a través de la pantalla y de los papeles que interpreta, sino también por la difusión de su vida privada que, a veces, no coincide con los desenlaces edificantes de los filmes y transmite la imagen de una mujer autosuficiente, a nivel económico y sentimental.

Estas características invitan a considerar a la actriz como una mujer poco compatible con la familia y el hogar, dos ideales fundamentales que el franquismo promueve a través de su aparato propagandístico. De hecho, esta representación de la actriz no surge con

la Dictadura y se puede apreciar en un contexto sociopolítico muy distinto, marcado por el dinamismo de los debates feministas. En 1927, la periodista «Miss Gladys» se hacía eco en la revista *Popular Film* de las reticencias que la actriz suscitaba en los hombres. Al contestar a una lectora que quería trabajar en el cine y cuyo novio se oponía a ello, subrayaba la dificultad de que esta profesión fuera aceptada por el esposo:

Verdaderamente, su prometido es un ingrato como dice usted. La conoció en una sala de cine, volvió a ella, en días sucesivos por volverla a ver, llegaron a enamorarse viendo las mismas películas, se pusieron novios al salir de una de estas sesiones y ahora le molesta que usted aspire a futura estrella de la pantalla. ¿Qué ingrato es su prometido con el arte mudo, ¿verdad?

Y, sin embargo... ¡Ea! Yo quiero defenderlo un poco. A mi entender, su novio la ama de veras y por eso se siente celoso – con unos celos que se adelantan demasiado – de los futuros admiradores que pudiera usted tener, si se consagrara, como es su ilusión, al arte cinematográfico. Demuestra tener un carácter muy español y, por lo tanto, un poco egoísta y otro poco tiránico en cuestiones amorosas. Que sea usted para él solo, que se deba a él solo y que no tenga más admiradores que él mismo. El arte, es enemigo en España, del amor. Es ridículo, pero es así.

Opino que no lo convencerá usted nunca y tendrá que optar: o por su prometido, o por la escena muda. Es decir, que tiene que sacrificar uno de estos dos amores, el que sienta con menos fuerza su corazón. (Miss Gladys, 1927)

Estas líneas señalan un factor clave en la consideración de la actriz como mujer «desviante»: los contactos que tiene con otros hombres – sus parejas fílmicas, su director, etc. – y el hecho de que estos hombres – incluidos los espectadores – la miren como objeto de deseo¹. En la medida en que el matrimonio y la familia constituyen dos pilares esenciales en la ideología nacionalsindicalista, cabe preguntarse cómo se inserta la actriz en la cultura cinematográfica de los primeros años del franquismo.

0.2 Metodología

Este trabajo se apoyará en la revista *Primer Plano*², una fuente de gran interés para estudiar los discursos que circulan sobre la actriz. Se

¹ Este problema también afectaba a las espectadoras y, para remediarlo, se recomendaba que fueran al cine acompañadas por su esposo, su padre o su hermano (Koch, 1986).

² Esta publicación corresponde al patrón de revista «híbrida» que abarca todo tipo de contenidos vinculados al cine, desde la crítica fílmica hasta los cotilleos, pasando por las entrevistas a directores e intérpretes. Este modelo – hegemónico desde los años 1910 –

trata de una publicación con carácter institucional, dirigida por la Falange con el propósito de crear una cultura cinematográfica ligada a la ideología franquista. Aunque la revista se publicó con una frecuencia semanal entre 1940 y 1963, el análisis se centrará en los primeros años del franquismo y en la etapa más férrea de la Dictadura (1939-1945), durante la cual la línea ideológica de la revista oscila en función de la coyuntura vinculada a la Segunda Guerra Mundial. Desde sus inicios, esta publicación estuvo sometida a la Ley de Prensa de 1938, lo cual no fue óbice para que se opusiera – aunque no de manera unánime – a algunas medidas promulgadas por el Estado como el doblaje obligatorio (Nieto Ferrando, 2009: 122). El debate que se desarrolló desde sus páginas constituye un buen ejemplo de las posibilidades de insumisión frente al discurso oficial.

Mediante un examen de los artículos y entrevistas dedicadas a actrices y que se relacionan con el *star system* hollywoodense o nacional – un elemento que abre brechas frente a los principios del Régimen (Elduque, 2017) –, se tratará de ver hasta qué punto esta publicación incorpora contenidos que contradicen el modelo femenino basado en la domesticidad que el franquismo quiere imponer, y que incluso pueden entroncar con reivindicaciones feministas. Dado el contexto político, el feminismo se puede definir en oposición a la representación de la mujer española como «madre y esposa solícita, ángel del hogar, educadora de los hijos, guardiana de la tradición y las costumbres, baluarte de la religión» (Ortega López, 2011), y como el intento de promover o de dar visibilidad a un modelo femenino que integra las nociones de emancipación, independencia y realización profesional. A través de la actriz, la revista *Primer Plano* promueve alternativas a los roles femeninos de buena mujer y de esposa sacrificada, contribuyendo a la diversidad de los ideales de género que se perfilaron en el primer franquismo (Rosón, 2016). Es posible preguntarse si, en ciertos casos, la actriz permite dar voz a un feminismo que se encuentra amordazado. Esta hipótesis implica ipso facto ciertos límites puesto que el contexto político constituye un obstáculo difícil de salvar para las expresiones feministas y, por otra parte, la representación de la femineidad se enmarca muchas veces en un esquema binario – virgen/prostituta, ingenua/vampiresa, buena mujer/mala mujer – que el cine adoptó desde sus orígenes. Sin embargo, las estrategias desarrolladas para contrarrestar determinadas facetas de la actriz constituyen una buena prueba del peligro que entraña esta figura, que inspira a la vez deseo y repulsión. Como lo ha mostrado Stacey (1994) a partir de testimonios de mujeres espectadoras procedentes de Reino Unido, unas imágenes femeninas que parecerían moldeadas por y para una mirada masculina – en este caso las estrellas hollywoodenses de los años 1940 y 1950 –, pudieron dar pie a usos y prácticas interesantes, desde el punto del feminismo, por parte de las espectadoras. Considerar a las actrices como meros productos formateados por el patriarcado, de acuerdo con las primeras teorías

no desaparece con la Guerra Civil y el franquismo, sino que se recupera tanto en la forma como en los contenidos, de modo que la continuidad entre la cultura cinematográfica de los años 1920-1930 y la del primer franquismo resulta muy nítida.

filmicas feministas surgidas en la década de 1970 (Mulvey, 1988) equivaldría sin duda a hacer el juego del mismo. Más recientemente, la crítica feminista del cine ha subrayado la necesidad de considerar a las actrices como profesionales y artistas que toman parte en la construcción de su propia imagen, y como mujeres que trabajan (Hollinger, 2006). No deja de llamar la atención que, en su famoso ensayo titulado *Usos amorosos de la postguerra española*, Carmen Martín Gaité se refiera varias veces al cine y a la actriz para expresar unas aspiraciones de emancipación femenina que el franquismo atajó³.

En el marco de estas aportaciones, se tratará de examinar hasta qué punto y en qué condiciones la actriz puede constituir un punto de apoyo para la expresión de un feminismo basado en la superación del modelo del ángel del hogar y en la reivindicación de independencia y autonomía para la mujer. Para estudiar esta hipótesis, se evidenciará cómo el carácter problemático de la profesión de actor/actriz se patentiza sobre todo cuando las mujeres que la ejercen. Se mostrará también cómo los estigmas arquetípicos que se proyectan en las actrices y transmiten una visión maniquea de la femineidad coexisten con otros textos que las presentan como mujeres independientes y que dan cabida a la «mujer real». Ante esta perspectiva, será apropiado estudiar si la actriz puede desempeñar una función modélica frente a la lectora-espectadora, y según qué modalidades. En esta posibilidad estribaría, de hecho, el potencial subversivo de la actriz. Al carecer de una muestra significativa de testimonios directos que permitan observar los comportamientos que las mujeres españolas pudieron adoptar bajo la influencia de las actrices, cabe preguntarse, por lo menos, si la revista las invitaba a identificarse con ellas, y cómo lo hacía. Precisamente, la cuestión de la identificación con las actrices originó tensiones y debates que se plasmaron en un consultorio que *Primer Plano* incluye y que constituye una verdadera caja de resonancia de los conflictos que giran en torno a la actriz.

1. Una profesión problemática

Bajo el primer franquismo, las representaciones de la actriz como profesión poco conveniente con miras al matrimonio mantienen toda su vigencia e incluso se ven fortalecidas en la medida en que el modelo de la «perfecta casada» define la esencia de la mujer española. El examen de

³ Al igual que otras profesiones, la de actriz se vincula, en palabras de Martín Gaité, con la emancipación y la posibilidad de poder elegir su destino. Lo vemos cuando, aludiendo a los años de la Segunda República, afirma: «[...] Me fascinaban aquellas jóvenes universitarias, actrices, pintoras o biólogas que venían retratadas allí con sus melenitas cortas y su mirada vivaz y que cuando hablaban de proyectos para el futuro no ocultaban como una culpa el amor por la dedicación que habían elegido ni tenían empacho en declarar que estaban dispuestas a vivir su vida. No sabían, las pobres, lo que les esperaba. Pero yo las veneraba en secreto. Fueron las heroínas de mi primera infancia.» (Martín Gaité, 1987: 49). Subraya la escritora la dificultad de mantener estos proyectos en la etapa de posguerra: «En los años que estoy estudiando [la postguerra española], la muchacha que soñara con “vivir su vida” en seguida se daba cuenta de que le resultaba más prudente conservar encerrado aquel propósito en la zona de los anhelos inconfesables [...]» (Martín Gaité, 1987: 49-50).

Primer Plano permite comprobar las preocupaciones planteadas por la profesión de actriz, o de actor, como vía difícil de compaginar con los códigos morales del matrimonio. En un artículo titulado «Las esposas de algunos hombres de cine hablan de sus maridos», el periodista Antonio Walls destaca el carácter problemático de dicha profesión con respecto al matrimonio:

El cine, como novísima expresión de arte, posee en todos sus aspectos más poder seductor que ninguna otra manifestación artística; por consecuencia, todos los que la profesan se desenvuelven en su ambiente con agrado y satisfacción; pero en una mayoría de casos estas personas [...] tienen familiares, seres que conviven con ellas y cuyo destino va unido al suyo. Estas personas, ¿sienten la misma simpatía hacia la profesión elegida por el ser que comparte con ellas su existencia? (Walls, 1941a)

Frente a la pregunta «¿Le inquieta o le agrada su profesión, que ofrece – según algunos – tantos peligros en la vida matrimonial?», ninguna de las esposas entrevistadas deja traslucir la menor duda ni interpreta como una infidelidad las relaciones que su marido mantiene en las películas, o quizás fuera de ellas, con otras mujeres. La pregunta «¿Qué actividad preferiría para su cónyuge, de no ser la del cine?» tampoco las lleva a expresar reparo u oposición alguna. Al contrario, las respuestas destacan la actitud modélica de algunas esposas comprensivas que apoyan a su marido e incluso sienten admiración por su carrera cinematográfica⁴. La entrevista incorpora fotografías de las esposas entrevistadas, con una leyenda que subraya el estatuto de la mujer casada como propiedad del marido: «Señora de Obregón», «Señora de Marquina», «Señora de Hurtado», etc.

Una entrevista similar, pero dirigida a esposos de actrices, difícilmente hubiera podido caber en una revista franquista al implicar que algunos hombres estaban casados con mujeres que no eran muy de fiar, aunque sus amantes fuesen solo cinematográficos. Sin embargo, en el número 54, «Fernán» publicó una entrevista similar titulada «¿Le gustaría a usted casarse con un artista de cine?». Como indica el uso del condicional, la pregunta se basa en una situación hipotética y no en parejas reales, con lo cual puede dirigirse no solo a mujeres sino también a hombres. La respuesta de un camarero muestra muy bien los temores que la figura de la actriz puede despertar en los hombres. Tras elegir a Luchy Soto como posible esposa, el entrevistado añade lo siguiente: «pero sólo me casaría con ella con una condición: la de que en las escenas de amor de las películas que ella hiciera fuese yo siempre el galán.» (Fernán, 1941). Los ideales de posesión y exclusividad en las

⁴ A modo de ejemplo, la pregunta «¿Qué actividad preferiría para su cónyuge, de no ser la del cine?» suscita las siguientes respuestas: «Prefiero la que tiene, por el hecho de ser suya, con la cual dicho está que cualquier otra que tuviese la preferiría»; «Siempre escogería la que a él le diese más satisfacción; me parece que la verdadera vocación es condición esencial para cualquier trabajo», etc.

relaciones, que constituyen los cimientos del matrimonio, quedan puestos en entredicho por las condiciones en que se desarrolla la profesión de actriz. Esta última suscita sentimientos ambiguos en los hombres, una mezcla de miedo y fascinación que se comprueba en las representaciones arquetípicas que se proyectan en las actrices.

2. De los arquetipos a la «mujer real»

2.1 Ángel del hogar versus mujer fatal

El examen de los textos que giran en torno a actrices deja apreciar hasta qué punto estas, no solo a través de sus personajes sino también por elementos vinculados a su vida personal, se ven encasilladas en una representación dual de la feminidad que se fundamenta en los arquetipos del ángel del hogar y de la mujer fatal. Ambos son construcciones masculinas que expresan a la vez los deseos, los temores y las fantasías de los hombres frente a las mujeres.

En *Primer Plano*, estas representaciones arquetípicas se patentizan de múltiples maneras, por ejemplo, cuando se mencionan los objetos y complementos que usan las actrices en su vida cotidiana, partiendo de la idea de que estos elementos reflejan la psicología de su dueña. De esta forma, el artículo anónimo titulado «El bolso y la vida» vehicula dos modelos femeninos que corresponden básicamente a la «buena» y la «mala» mujer. Por las estampas de santos que contiene y la ausencia de cigarrillos, el bolso de Estrellita Castro afirma su condición de «mujer de muchas devociones; es una buena muchacha y una proporción para cualquier hombre, porque Estrellita no fuma». [Anónimo, 1940]. En cambio, en el bolso de Conchita Montes se encuentra una pitillera y en el de Conchita Piquer una cajetilla de cigarrillos rubios, unos elementos que, en el ámbito cinematográfico, se vinculan a la mujer fatal. Esta representación binaria se plasma también en otro artículo anónimo titulado «El sombrero, personaje del cinema», donde se analizan los matices que entrañan los sombreros ostentados por seis actrices en sus películas respectivas. El análisis se basa en fotografías comentadas por una leyenda. El encabezado evidencia una visión maniquea de la feminidad según el binomio mujer fatal/ingenua: «el sombrero es el que da a la actriz cinematográfica fatal esa sombra difuminada donde resalta mejor una mirada de mujer fatal o una sonrisa llena de ingenuidades.» Si el ángel del hogar está representado a través del sombrero que lleva Paula Wessely – «comprometida a actuar en todas las escenas con ese aire de madre buena y cariñosa» – el comentario que acompaña la fotografía de Marlene Dietrich alude explícitamente a sus papeles de mujer fatal: «La perfidia y la intriga. He aquí todo lo que dice este sombrero que lleva Marlene Dietrich, ocultando parte de su rostro para darle más misterio. ¿No perdería ella sin este sombrero muchos grados de mujer fatal?» [Anónimo, 1941e].

Sin embargo, pese a su visión convencional y estereotipada de la feminidad, estos dos textos convocan un modelo de mujer que se aparta de la «mujer ideal» del franquismo. La mujer fatal, que ha de interpretarse

ante todo como una construcción misógina y una plasmación de las fantasías y de los miedos masculinos, constituye también un contrapunto al ángel del hogar y a través de ella se expresan los límites de dicho modelo. El ejemplo citado muestra hasta qué punto la actriz puede ser instrumentalizada para vehicular una feminidad «ejemplar» desde el punto de vista del Régimen, pero este modelo coexiste, dentro de un mismo artículo, con otro totalmente distinto que permite expresar otros comportamientos que, más allá de los arquetipos, pueden cobrar una dimensión trasgresora: en la vida real, los cigarrillos rubios de Conchita Piquer se relacionan con el comportamiento de la mujer moderna que adopta modales masculinos considerados peligrosos para la procreación (Botella Llusá, 1943). Como lo recuerda Carmen Martín Gaité en *Usos amorosos de la postguerra española*, el hecho de fumar «desentonaba», según el término que se utilizaba, «en una sociedad que exhortaba a las mujeres a mantenerse en un segundo plano, a no hacer avances, a no llamar la atención por nada. Ni en modas ni en modales.» (Martín Gaité, 1987: 80). Como lo hemos mostrado en otra parte, la convocación de la mujer fatal en el contexto del primer franquismo permite romper ciertos tabúes como el divorcio (Coutel, 2016: 178).

Además, cabe apuntar una diferencia fundamental entre la presencia de arquetipos femeninos en la literatura y las artes pictóricas, y su recuperación en el ámbito cinematográfico. En el cine, estas construcciones no están tan fijadas y determinadas por un/a autor/a como pueden estarlo en una obra literaria puesto que su interpretación estriba en la actriz, una mujer de carne y hueso que, por su talento y su vida extrafílmica, puede dotar a sus personajes de mayor profundidad y crear nuevas imágenes. Los mecanismos de interacción o contagio entre la actriz-estrella y sus personajes (Morin, 1972: 35) – mecanismos que se desarrollan precisamente en el marco de las publicaciones cinematográficas que contribuyen a la estarización de las actrices – abren el camino para la superación de los arquetipos: en función de los matices que las actrices infundan a sus personajes y mediante la difusión de datos vinculados a su vida personal, cabe la posibilidad de que surjan unas imágenes femeninas interesantes para la mujer espectadora, más allá de las construcciones rígidas y forjadas por la mirada masculina⁵. Estos matices se plasman a la vez en la pantalla, a través del arte interpretativo de las actrices, y también en las entrevistas, donde aparece la «mujer real» que, con todas las restricciones implicadas por la censura y la mediación de un periodista de sexo masculino, a veces toma la palabra y se expresa sobre su profesión.

2.2 Las entrevistas, un espacio de valorización de las actrices

Sin duda por su insatisfacción frente al modelo del ángel del hogar deserotizado y moldeado por una moral católica, algunos periodistas de

⁵ Una posibilidad que se comprueba en el caso de Greta Garbo (Coutel, 2017), y que sin duda podría aplicarse a otras actrices citadas como Marlene Dietrich que, a pesar de la etiqueta de mujer fatal que se les colgó, supieron trascender los estereotipos, dejando otro recuerdo que el de unas mujeres controladas por una industria regida por hombres.

sexo masculino contribuyen a una valorización de la actriz que no se basa sistemática y exclusivamente en su cuerpo y en su consideración como objeto erótico⁶. Si en las sociedades occidentales la creación artística se suele vincular al género masculino (Coquillat 1982)⁷, se produce en *Primer Plano* una ruptura de este esquema cuando las actrices están presentadas como profesionales del cine y como mujeres provistas de un talento propio que les permite realizarse en el mundo laboral y en un ambiente artístico. La intervención del periodista cobra formas muy distintas y el periodista puede tomar decisiones que evidencian su interés por la actriz como profesión que implica determinados valores situados al margen de la feminidad tradicional. Así ocurre en una entrevista dedicada a Carmen Viance y que se titula «Carmen Viance, la estrella que era mecanógrafa». Llama la atención el que el periodista, Juan de Diego, invirtiera el título que le había sugerido la actriz: «cuando hablo de titular el reportaje, me insinúa un título: “La mecanógrafa que fue artista”. Sin embargo, yo no estoy de acuerdo y creo de más justicia titularle: “La estrella que era mecanógrafa”» (Diego, 1943). En este caso, se establece una oposición entre el estatuto de actriz-estrella y, por otra parte, la condición de mecanógrafa que formaba parte de las profesiones consideradas adaptadas al temperamento femenino (Peinado Rodríguez, 2012). La decisión del periodista de invertir el título va en contra de la intención de la actriz de relegar a un segundo plano su faceta de «mujer cinematográfica» para recalcar cualidades que le parecen preferibles y más «femeninas» como el recato.

Se percibe, pues, la voluntad de transmitir una imagen laudatoria de la profesión de actriz, vinculándola a la esfera intelectual y a la inteligencia. El título de un artículo de Antonio Walls – «La vocación por el cine. ¿Cómo la sintieron algunos de nuestros artistas?» – lo ilustra muy bien. Aunque el posesivo «nuestros» lleve el género masculino, entre las ocho personas entrevistadas cuatro son mujeres. La actriz Maruchi Fresno aprovecha la entrevista para expresar su deseo de interpretar «un papel que no fuera de ángel ni de demonio, ni ingenua ni vampiresa, sino sencillamente mujer» (Walls, 1941b). Del mismo modo, Rosita Montaña está presentada como «una mujer excepcional. Finamente educada, con una formación cultural completa, [...] de las que subirán por sus propios méritos.» (P.B.D., 1941)

Mediante la difusión de datos referidos a su vida privada o a sus perspectivas profesionales, algunas actrices encarnan un modelo de

⁶ Aunque bien es cierto que esta faceta constituye un elemento clave en el comportamiento de estos periodistas. El desfase que existe entre el deseo erótico expresado por ellos y la moral católica que sustenta el Régimen se plasma, por ejemplo, en la crítica de la censura practicada en Hollywood con respecto al cuerpo femenino: «El omnímodo sicario del aún más todopoderoso zar del cinema yanqui ha dispuesto que se supriman en las películas americanas los “jerseys” que se ciñan excesivamente al busto, por considerarlos contrarios al Código de Censura por el que han de regirse los productores de Hollywood.» [Anónimo, 1941d].

⁷ Este mecanismo se aplica también al arte cinematográfico y constituye uno de los fundamentos de la construcción de la cinefilia en un sentido culto y en el auteurismo (Pujol Ozonas 2011; Sellier, 2013).

mujer cosmopolita, independiente y que goza de autonomía económica. Es el caso de Conchita Montes (Fig. 1), entrevistada durante una estancia en Italia y presentada de la manera siguiente:

Conchita es, quizás, la artista más abordable y la menos encontrable de cuantas haya ahora en Italia. Cuando trabaja en Cinecitta no quiere se la distraiga con visitas o entrevistas, y cuando no trabaja para poco en casa y se mueve por la ciudad en busca de rincones de carácter o de miradores panorámicos, o de tienda en tienda gastándose lo que gana en lo que le agrada. (González Alonso, 1941)

Cuando el periodista le pregunta qué tipo de papeles prefiere, ella contesta que «no [l]e van las ingenuas» y que quiere interpretar «papeles de mujer». Su rechazo de los estereotipos de la pantalla aparece también en el encabezado de otra entrevista que reza lo siguiente: «no es ingenua ni vampiresa, posee una extensa cultura y es una experta coleccionadora de antigüedades». A continuación la actriz expresa su admiración por algunas actrices tan icónicas como Greta Garbo, Bette Davis o Joan Fontaine, que destacaron por su personalidad fuerte y su determinación. No se alude en absoluto a la importancia de las tareas domésticas en la vida de Conchita Montes, más bien se insiste en su dedicación al arte cinematográfico. La entrevista incluye además un apartado titulado «La mujer y las letras» en el cual los comentarios del entrevistador y de la entrevistada ensalzan la cultura literaria que posee la actriz:

-Se ha hablado mucho de su afición a los libros, de sus traducciones de obras extranjeras...

-Conozco toda la literatura española y la inglesa. Hice algunas traducciones que pienso aprovechar.

Observo los libros que tengo ante mis ojos, y comento:

-Cervantes, Quevedo, Alarcón, Bernard Shaw, Francisco de Cossío... ¡Aquí hay de todo!

-Aficionada a leer desde los cuatro años, la lista de mis autores preferidos sería interminable. (Demaris 1943)



Fig. 1

Se observa, pues, una intelectualización de la actriz que también puede corresponder al objetivo de demostrar hasta qué punto el cine es arte y, como tal, requiere un talento y una capacidad creativa. Estos elementos se oponen a la pasividad femenina y cuestionan la exclusividad del modelo de la perfecta casada, cuyas características se definen en función de las necesidades del hogar y de la familia.

De modo que, al hojear la revista, las lectoras pueden contemplar el modelo de mujer independiente encarnado por actrices como Conchita Montes. La influencia que estas pueden ejercer en la lectora-espectadora constituye un aspecto esencial en la reflexión sobre el potencial subversivo de la figura de la actriz y en la posibilidad de que constituya un punto de apoyo para un feminismo amordazado. Esta influencia – que puede verse como «buena» o «mala» según los casos y puntos de vista – explica en buena medida las tensiones y ambivalencias que provoca la actriz cuando su representación cuestiona el modelo del ángel del hogar.

3. «Malas» y «buenas» influencias: la actriz como modelo para la lectora-espectadora

3.1 La sección de moda: hacia la creación de nuevas identidades femeninas

La relación modélica que se teje entre las actrices y las lectoras-espectadoras no solo se construye a través de las películas, en las salas de proyección, sino también a partir de las revistas que las llevan a identificarse con ellas hasta el punto de imitarlas y copiar su apariencia. La sección de moda que *Primer Plano* incluye alimenta este mimetismo. Sofía Morales, la periodista que se hace cargo de ella, describe el fenómeno a la vez que subraya su carácter masivo:

Decir antes que un traje parecía de París era lo que más se podía decir para expresar que éste era elegante. Hoy, la palabra más expresiva es «que parece de cine». [...] Si una actriz cinematográfica se coloca un sombrero, aunque su hechura sea un peligro para andar por la calle, todas las cabezas de las muchachas, por muy sobre los hombros que la tengan, harán lo posible por imitarlo. (Morales, 1941b)

Con el fin de fomentar el deseo de emulación de las lectoras, la revista publica también, en algunas ocasiones, fotografías que atestiguan la semblanza entre estas y las actrices (Fig. 2 et 3) y que evidencian también un esfuerzo de la lectora por parecerse a ellas, o por lo menos un deseo de reivindicar esta semblanza:



Fig. 2⁸



Fig. 3⁹

⁸ *Primer Plano* 43 (10 de agosto de 1941).

⁹ *Primer Plano* 53 (10 de octubre de 1941).

En el segundo número de *Primer Plano*, Sofía Morales dedica un artículo al «arte de retratarse bien», cuyo subtítulo incitador – «Favorézcase, lectora» – se relaciona con la seducción, una dimensión reforzada por las fotografías de Conchita Piquer o Dorothy Lamour, «la mujer más escultural de Hollywood». La periodista quiere proporcionar a sus lectoras «una buena colección de recetas muy útiles para conseguir que caricortas o carilargas, chatas, delgadas o gruesas, al posar ante la cámara obtengan todos los beneficios que una “pose” o un mechón de cabello les pueden proporcionar» (Morales, 1940). Si bien es cierto que esta seducción se enmarca en un sistema heteropatriarcal y en la voluntad de agradar al hombre mediante una erotización del cuerpo femenino, las «recetas» incitan a la lectora a llamar la atención y a conquistar un poder, lo cual se opone a la pasividad característica del ángel del hogar. Esta invitación se hace aún más explícita en un artículo traducido del inglés:

Os aconsejo, señoras mías, que os sentéis ante el espejo y os miréis con muy malos ojos. Si lo que veis retratado en el espejo es una reproducción de la cara de Hedy Lamarr, Marlene Dietrich o Linda Darnell, entonces volved página y dedicad vuestra atención a otras secciones. Pero si lo que veis es una cara que – ¡vamos! – [...] puede corregirse bastante, que necesita una buena dosis de glamour o que os hace arrugar el ceño, entonces acompañadme en mi recorrido a los mejores especialistas de Hollywood, y me lo agradaceréis toda vuestra vida. (Whitman, 1941)

Este tipo de recomendación dirigida a las lectoras – en particular la necesidad de incluir «una buena dosis de glamour» – no contribuye en absoluto a la construcción de la mujer ideal concebida como «vehículo y símbolo de aquel “Nuevo Estado”» (Di Febo, 2003) que se iba instaurando. Las tres actrices citadas se destacaron por sus papeles de mujer fatal, con lo cual la invitación a parecerse a ellas resulta ambigua y puede dar pie a varias interpretaciones: por un lado, puede corresponder a la satisfacción de los intereses y las fantasías masculinas, pero, al mismo tiempo, no coincide con el adoctrinamiento de la lectora hacia el modelo de mujer ideado por el franquismo. Marlene Dietrich, en particular, cultivó una imagen andrógina y una bisexualidad que se hizo patente en la pantalla, como por ejemplo en *Marruecos* (Josef Von Sternberg, 1930) donde su personaje besa a una mujer. Aunque estos elementos no se mencionan en la revista, formaban parte de su imagen, de modo que resulta extraño que unas actrices como Dietrich tengan cabida en una revista franquista, y aún más que se las mencione como ejemplos para las lectoras. Lo mismo podría decirse de Katherine Hepburn, que viene citada en el número 39, donde Sofía Morales ofrece a sus lectoras una pluralidad de modelos femeninos caracterizados cada uno por distinta forma de vestir, y las incita al mismo tiempo a inspirarse en ellos:

Hemos pedido al pintor Víctor María Cortezo, para nuestra página de Modas, la creación de unos

conjuntos de playa para cuatro tipos distintos de mujer, a condición de que éstos lo fueran al mismo tiempo de cuatro estrellas cinematográficas. [...] Estos cuatro tipos pueden servir de guía a nuestras lectoras para elegir el traje de estar en la playa que mejor vaya a su figura. Para ello no tienen más que estudiarse un poco en el espejo [...]. (Morales, 1941c)¹⁰

Entre los cuatro estilos presentados, se encuentran el de Katherine Hepburn que lleva unos pantalones cortos, y el de Blanca de Silos que viste pantalones. El traje de Antoñita Colomé tampoco pasa desapercibido por su amplio escote y la falda inferior a la altura de la rodilla. La periodista así lo justifica: «A la encantadora Antonita Colomé le van los trajes muy femeninos y airosos. Las faldas cortas [...]. No le van los escotes cerrados y puede llevar suelas muy altas.» (Morales, 1941b)

La conciencia del potencial subversivo de estas modas transmitidas por el cine y las actrices puede ocasionar contraofensivas de aleccionamiento de la lectora en un sentido claramente retrógrado. Así ocurre en el número 12, donde aparece un artículo titulado «La influencia del cine en la moda». Las fotografías de actrices llevan la mención «SI» o «NO», como para indicarle a la lectora si es conveniente o no imitar al modelo correspondiente (Fig. 4). El ejemplo más llamativo es el traje masculino de Marlene Dietrich que, por supuesto, lleva un «NO» (Fig. 5). [Anónimo, 1941a]



Fig. 4

¹⁰ Un discurso similar, en el que Sofía Morales subraya el interés de las creaciones de Cortezo para las lectoras y las invita a apropiarse de ellas para *crear* su propia forma de vestir, se encuentra en Morales, 1941d & 1941e.



Fig. 5

3.2 La actriz «mujercita de su casa»

La necesidad de contrarrestar la influencia peligrosa de la actriz cinematográfica origina discursos y estrategias antifeministas que subrayan hasta qué punto las actrices, incluso las más estelarizadas, también saben ser perfectas amas de casa y no por su trabajo se olvidan de sus labores dentro del hogar. A veces, las propias actrices aprovechan las entrevistas para recalcar su respetabilidad absoluta como «mujercitas de su casa». Así ocurre en un artículo dedicado a los pasatiempos de los actores, en el cual Blanca de Silos subraya sus dotes para las labores de costura:

-Yo soy muy mujercita de mi casa – dice Blanquita de Silos, con su voz de inflexiones melosas – y todas las ocupaciones del hogar me agradan. Ahora que la mayor complacencia que yo siento es cuando tengo delante de mí unos metros de tela; en mis manos unas buenas tijeras, una cinta métrica al cuello y una bolsita llena de alfileres colgada al pecho. (Luján, 1941)

En este caso, la intervención del periodista Adolfo Luján introduce un matiz irónico y desacredita el discurso de la actriz, dando al artículo un carácter ambiguo que también puede basarse en una relación intratextual, si se toman en cuenta otros textos del periodista. Por ejemplo, el artículo de Josefina de la Torre titulado «Las madres del cine. ¿A cuál de sus hijos ha querido usted más en la pantalla?» (De la Torre, 1942a) se diferencia de otras entrevistas como «¿Qué pecados ha cometido usted en la pantalla?» (De la Torre, 1941) o «¿Cuándo, dónde, cómo, con quién y por qué le gustaría a usted interpretar una escena de amor?» (De la Torre, 1942b). Se puede suponer que el interés por los hijos cinematográficos responde a las necesidades del contexto político y a la voluntad de suavizar las imágenes subversivas transmitidas por ciertas actrices. Este objetivo se percibe muy bien, y sin ambigüedad alguna, cuando cuatro actrices españolas firman un menú de Nochebuena, presentándose así como buenas amas de casa (Fig. 6). De manera similar, también pueden transmitir recetas de cocina (Fig. 7):

Mucha gente se creerá que las artistas de cine no saben más que reírse ante la cámara y ponerse unos trajes muy bonitos. No, señor, las artistas de cine también saben hacer unas tortas muy ricas, y sino, aquí está Judy Garland, que nos va a explicar cómo las confecciona. [Anónimo, 1941c]



Fig. 6



Fig. 7

El aura de las actrices también se aprovecha para permitirles a las lectoras «conservar el interés de los hombres», según reza el título de una columna que aparece en el número 16 [Anónimo, 1941b]. Desde luego, la mayoría de los consejos proporcionados se inclinan al servicio del hombre: «No hay nada que irrite tanto a un hombre como que le hagan explicar sus ausencias¹¹», «La mujer no debe exhibirse ante el hombre cuando está mal arreglada o mientras se está entregando a su “toilette” y tiene la cara llena de grasa¹²». Como ocurre a menudo, existe alguna excepción que rompe el monolitismo del artículo, y que además

¹¹ Consejo atribuido a Gladys George. [Anónimo, 1941b].

¹² Consejo atribuido a Eleanore Whitney. [Anónimo, 1941b].

viene de la mano de una actriz nacional: Pilar Soler afirma que «para mantener el interés de los hombres, lo mejor es no hacerles caso; entonces sí que es seguro que andan por nosotras de cabeza¹³.»

Las ambivalencias y la mezcla de sentimientos, entre deseo y repulsión, que inspira la actriz como modelo femenino más o menos «desviante» y alejado del «ángel del hogar», se plasman en las opiniones y consejos que un periodista emite en el marco de un consultorio que albergan las páginas de *Primer Plano*.

4. El consultorio, una caja de resonancia de las tensiones en torno a la actriz

Desde sus inicios, *Primer Plano* incluye un consultorio cinematográfico que permite a su lectorado conseguir datos sobre películas y artistas. Las respuestas brindadas en este consultorio corresponden a simples peticiones de información. Sin embargo, en 1943, esta sección pasa a titularse «Cuéntenos su caso cinematográfico» y se abre a otro tipo de consultas, incluidas las de tipo sentimental.

El asesor – en este caso anónimo¹⁴ – que se hace cargo del consultorio asume el papel de tranquilizar y orientar a sus lectores y lectoras, a la vez que alimenta su afición al cine. Estos tres aspectos se comprueban en una respuesta en la que trata de convencer a una lectora para que vuelva a ir al cine tras una ruptura sentimental. Pese al tono puerilizante y condescendiente que utiliza, el consejero valora positivamente la «calidad de espectadora» y trata de mantener el contacto entre la lectora y la sala de cine:

UNA MUCHACHA QUE NO VA AL CINE. [...] ¡Bah! Estoy seguro que dentro de poco no tendrá que escribir cartas con casos sentimentales. Volverá a encontrar la vida bella [...]. Ya no va al cine porque le recuerda todas las ocasiones en que fueron juntos. La decisión le honra. Es una fidelidad a la memoria que no todas las mujeres poseen. Pero piense que la cinematografía es el arte del siglo XX, que usted es joven, y que le quedan muchas bonitas películas por ver. No debe renunciar a su calidad de espectadora por un motivo sentimental. Espero que ésta será una de esas decisiones tajantes que se toman en los primeros momentos de vacío. Estoy seguro de que dentro de poco, al llegar un lunes, esos días de estreno y de hallazgo, elegirá un bonito sombrero y marchará a ver una película. [Consultorio, 1943d]

A través de los consejos y opiniones que el asesor transmite a algunas lectoras, se percibe el carácter problemático de la actriz cinematográfica, en particular su incompatibilidad con un matrimonio feliz.

¹³ Consejo atribuido a Pilar Soler.

¹⁴ Las citas que se insertan a continuación sugieren que se trata de un hombre, en particular cuando usa el pronombre «nosotros» para aludir a ciertos hábitos propios del sexo masculino.

Una respuesta indica que la actriz puede generar tensiones en una pareja si el hombre muestra demasiado interés por alguna artista:

LA MUCHACHA DE LA FILA 13. ¡Qué quiere que la diga! Desde tiempo inmemorial las artistas han ejercido una gran atracción sobre los hombres; pero en su caso no hay el menor peligro. Haga que no se da cuenta. Ya se cansará.

Usted sospecha, máxime cuando durante la proyección apenas la dirige la palabra y, en cambio, está pendiente de la artista. Hasta en ocasiones es posible haya visto sonrisas de complacencia. Déjelo. No se preocupe. Es un contemplativo.

Por las cosas que usted me cuenta, le gustan las rubias, y, en cambio, la artista es morena. Pero, ¿no ha comprendido que gustarnos las rubias es un tópico que decimos los hombres mientras no haya una morena al paso?

En fin, humorista consultante, su caso no es nada desagradable. En el peor momento, de casarse y él continuar amando platónicamente a la estrella, la beneficiada sería usted, que encontraría un marido dispuesto a llevarla al cine. [Consultorio, 1943a]

Este tipo de preocupación debió alimentar, en las mujeres casadas o prometidas, un sentimiento de hostilidad y antipatía hacia determinadas actrices. Lo indica muy bien una historieta titulada «Celos» y publicada en el número 120 de la revista. El dibujo muestra a una mujer con delantal – atributo que la caracteriza de inmediato como ángel del hogar – regañando a su marido detrás del cual se ve una fotografía de Marlene Dietrich colgada en la pared (Fig. 8). Un comentario de la mujer resume cómicamente la situación: «Tú me engañas, Melecio. Me han dicho que te entiendes con Marlene Dietrich» (Orbeago, 1943).



Fig. 8

La carrera cinematográfica y la profesión de actriz podían simbolizar, para las muchachas de la época, el acceso a la independencia y a un futuro más prometedor. Tal representación se transparenta en el consultorio que permite identificar el perfil típico de numerosas aspirantes

a actrices. Se trata de la «señorita de provincias» cuyos anhelos y sueños se forjan en torno al trinomio cine, mundo urbano y emancipación femenina que se forjó en las primeras décadas del siglo XX (Coutel y Pallol Trigueros, 2018). Esta asociación se puede comprobar a través de la respuesta que el asesor dirige a una de estas muchachas, invitándola a perseverar en sus aspiraciones:

DESILUSIONADA. [...] Ha venido a Madrid con unas cuantas citas halagadoras de periódicos de provincia y una enorme voluntad de triunfar, pero en los Estudios le fue difícil entrar, y cuando lo consiguió, usted misma reconoce que su breve intervención fue un desastre. [...] Cuando se siente una idea, un fracaso sólo sirve para reforzar el deseo de triunfo. Si una elemental mala suerte la desanima, abandone el campo. No sirve. En la vida del arte, como en la guerra, las laureadas sólo se dan a los valientes y héroes.

Pruebe otra vez. Estúdiese. Domínese. Tenga paciencia. Comprenda que Madrid es una ciudad en la que millares de muchachas sueñan lo mismo que usted. Esas novelas de la provincianita que llega y triunfa no se dan todos los días. Intente otra prueba, y si fracasa nuevamente, no espere más. Le queda siempre su ciudad, su grupo de aficionados que hacen teatro, y le queda usted misma, que volverá más experta, para el arte y para la vida, y con un bonito bolso que seguramente se comprará como recuerdo de la Gran Vía. [Consultorio, 1943b]

Si el asesor subraya con tono infantilizante y paternalista la ingenuidad y la propensión al ensueño de estas muchachas, no vacila en aconsejar a la lectora que se lance cuando su ambición le parece oportuna y no puramente alimentada por las facetas glamourosas del cine. La necesidad de «reclutar» actrices para el cine español es otro motivo por el cual los periodistas animan a las lectoras a emprender esta carrera:

RAMONA. Ya es un detalle enamorarse del arte y no de las artistas. Eso revela un equilibrio imaginativo. Por su descripción física y por la manera de expresarse, que revela un contenido psíquico, no me parece ningún disparate su deseo. No está tan sobrado el cine español de artistas para que se aconseje abandonar un impulso cuando éste pasa con sinceridad.

Inténtelo. [...] No puedo darle en concreto ningún nombre de director; pero creo que todos son amables con una señorita. [Consultorio, 1943e]

Por lo visto, la determinación de la lectora ha desmentido las creencias sobre la fragilidad psíquica de las mujeres, incitando al asesor a

subrayar el «contenido psíquico» de la carta y a valorar positivamente su objetivo, como lo hace también en otra ocasión:

UNA QUE QUIERE APRENDER. Para ser artista de cine no existe una cultura determinada. Las preparaciones específicas quedan para los técnicos, en sus diversas ramas.

El actor, la cultura que necesita es general, y cuanto más amplia sea, más facilidad tendrá para la comprensión de tipos y matices psicológicos. Una preparación intensa y extensa de esa distinción espiritual que se revela en la mirada, mucho más interesante que la falsa brillantez de lo simplemente pasional. [...]

Me parece muy oportuno ese deseo suyo, como también su desdén hacia esos artistas que creen que el estudio está de más. Ignoro a dónde puede llegar usted; pero si persevera en su afán, por mínimas que sean sus condiciones artísticas, sacará más partido de ellas que otro cualquiera. Ninguno de los actores que han pasado a la historia estuvo al margen del estudio y de la cultura. [Consultorio, 1943b]

El consultorio refleja, pues, los anhelos de realización personal que la figura de la actriz despierta en ciertas lectoras-espectadoras, así como la postura del asesor que, aunque diste mucho de ser feminista, las invita a seguir esta vía profesional que implica una existencia y unos proyectos que se desarrollan fuera del hogar y del matrimonio. Esta actitud no resulta sistemática puesto que en algunas ocasiones orienta a sus lectoras en un sentido de lo más conservador y recuerda la primacía de los valores tradicionales, como lo hace con una lectora que se ha enamorado de un actor de la pantalla:

LA ENAMORADA MARIANELA. [...] Es usted de Sevilla; seguramente bonita y graciosa. Busque algún muchacho más tangible, que, indudablemente, encontrará, y póngase de novia. Para eso nacen los hombres y las mujeres; no para estar el amado en una pantalla y la enamorada en una fila de butacas.

A su edad, no solemos guardar buen recuerdo de la persona que nos aconseja dejar los dulces. ¿[L]e ocurrirá eso conmigo? Es que no quiero que pierda su tiempo, porque si la bandeja estuviera cerca de usted, yo mismo le aconsejaría intentase comer pastel de boda. [Consultorio, 1943c]

5. Conclusión

A juzgar por los ejemplos citados, la actriz constituye efectivamente, en determinadas condiciones, un punto de apoyo para la expresión de un feminismo amordazado. Los valores y pautas de comportamiento difundidas a través de algunas actrices se sitúan al margen de la feminidad tradicional y por eso surgen discursos abocados a ocultar estas facetas subversivas. Aunque este trabajo contempla la actriz

en un sentido g nerico y no de forma individual, se destacan algunas actrices nacionales que parecen haber encarnado este feminismo latente como Conchita Montes o Pilar Soler, a las que habría que sumar los nombres de otras mujeres que se caracterizaron por su anticonformismo como Ana Mariscal (Berthier, 1996), Conchita Montenegro o Amparo Rivelles.

La asociaci3n entre actriz y feminismo también tiene sus límites e implica algunos matices. En ciertos casos, el interés que los textos entrañan desde el punto de vista del feminismo puede verse oscurecido o cancelado por algún elemento o componente del artículo. A modo de ejemplo, una entrevista titulada « Qu  decidi3 su afici3n al cine?» realizada por Fernando Arellano a distintos actores y actrices invita a una lectura mitigada. Al tiempo que subraya que Rosita Yarza «no se anduvo por las ramas» y destaca su «tes3n», el periodista la pueriliza, no solo a ella sino también a las lectoras, a través de comentarios como este: «Ante la forma en que Rosita Yarza logr3 su entrada en el marco de la pantalla, cobrarán mayor fuerza las esperanzas de tantas cabecitas femeninas que “suspiran y lloran” por el soñado estrellato» (Arellano, 1942). También utiliza el sustantivo «chiquilla» para designar a su interlocutora que «consigui3 lo que creía un cuento de hadas». Un tratamiento similar de la actriz como ser inferior y como niña contrasta con las preocupaciones profesionales y con el afán de reconocimiento y perfeccionamiento que ella expresa: «aún no estoy del todo contenta, pues, aunque la crítica siempre ha sido muy amable conmigo, yo, cuando veo mis películas, creo que podía haberlo hecho mejor».

En su contribuci3n periodística, Sofía Morales no adopta este tratamiento puerilizante y elogia las características «desviantes» de las actrices: su autonomía, su cultura, su formaci3n literaria, su cosmopolitismo, sus ansias de libertad. Con estas palabras concluye una entrevista a Conchita Montenegro:

Mezclados con sus objetos predilectos, con su «neces re» de viaje, con sus vestidos de noche, vemos libros de Quevedo y de G3ngora, novelas de escritores modernos españoles, peri3dicos europeos. A veces se escapa de todo esto, para pasear como hoy, por el Retiro, a pesar de la temperatura glacial de estos días, para vivir mejor, y más solitaria, su Madrid. (Morales, 1941a)

Se perfila muy bien en estas líneas la imagen de la mujer moderna, una mujer que construye su propio espacio al margen del discurso dominante (Luengo L3pez, 2008). Junto con la secci3n de moda de la que se ha dado alguna muestra en este trabajo, este tipo de artículo basta para demostrar la inconformidad de la periodista frente a las restricciones que el franquismo quiere imponer a la mujer española. Los textos de Sofía Morales, por lo menos, s  conllevan un cuestionamiento del modelo femenino basado en la domesticidad. La figura de la actriz puede dar pie

a la expresión de ideas que conectan con una forma de feminismo, lo que explica las empresas reaccionarias de los sectores más conservadores del franquismo para combatir su influencia y diabolizarla. De hecho, una estampa aparecida en el editorial del número 73 del 8 de marzo de 1942, y que condena a la actriz al infierno (Fig. 10), expresa de por sí el problemático vínculo entre actriz y feminismo latente en el contexto del primer franquismo.



Fig. 10

Referencias bibliográficas

Fuentes hemerográficas

- ANÓNIMO. «Mesas de nochebuena». *Primer Plano* 10 (22 de diciembre de 1940).
- _____. 1940. «El bolso y la vida». *Primer Plano* 7 (1 de diciembre de 1940).
- _____. 1941a. «La influencia del cine en la moda». *Primer Plano* 12 (5 de enero de 1941).
- _____. 1941b. «Para conservar el interés de los hombres (algunos consejos de las estrellas)». *Primer Plano* 16 (2 de febrero de 1941).
- _____. 1941c. «Tortas». *Primer Plano* 19 (23 de febrero de 1941).
- _____. 1941d. «La censura en Holliwood se hace más severa». *Primer Plano* 40 (20 de julio de 1941).
- _____. 1941e. «El sombrero, personaje del cinema». *Primer Plano* 34 (8 de junio de 1941).
- Arellano, Fernando. «¿Qué decidió su afición al cine?». *Primer Plano* 96 (16 de agosto de 1942).
- Botella Llusía, José. «Peligros de la civilización moderna para la biología de la mujer». *Consigna* 25 (abril de 1943): 47-48.
- Consultorio, 1943a. «Cuéntenos su caso cinematográfico». *Primer Plano*, 123 (21 de febrero de 1943).
- _____. 1943b. «Cuéntenos su caso cinematográfico». *Primer Plano* 124 (28 de febrero de 1943).
- _____. 1943c. «Cuéntenos su caso cinematográfico». *Primer Plano*, 125, 7 de marzo de 1943.
- _____. 1943d. «Cuéntenos su caso cinematográfico». *Primer Plano* 126 (14 de marzo de 1943).
- _____. 1943e. «Cuéntenos su caso cinematográfico». *Primer Plano* 129 (4 de abril de 1943).
- De la Torre, Josefina. «¿Qué pecados ha cometido usted en la pantalla?». *Primer Plano* 52 (12 de octubre de 1941).

- _____. (1942a). «Las madres del cine. ¿A cuál de sus hijos ha querido usted más en la pantalla». *Primer Plano* 74 (15 de marzo de 1942).
- _____. (1942b). «¿Cuándo, dónde, cómo, con quién y por qué le gustaría a usted interpretar una escena de amor?». *Primer Plano* 77 (5 de abril de 1942).
- Demaris, Sarah. «Conchita Montes». *Primer Plano* 127 (21 de marzo de 1943).
- Diego, Juan de. «Carmen Viance. La estrella que era mecanógrafa». *Primer Plano* 122 (14 de febrero de 1943).
- Fernán. «Sinceridades cinematográficas. ¿Le gustaría a usted casarse con un artista de cine?». *Primer Plano* 54 (26 de octubre de 1941).
- González Alonso, Luis. «Nuestras actrices fuera de España. Conchita Montes ha concluido Regreso a Moscú y se dispone ahora a regresar a Madrid». *Primer Plano* 32 (25 de mayo de 1941).
- Luján, Adolfo. «El violín de Ingres de los actores». *Primer Plano* 34 (8 de junio de 1941).
- Miss Gladys. «Correo Femenino». *Popular Film* 38 (21 de abril de 1927).
- Morales, Sofía. «El arte de retratarse bien. Favorézcase, lectora». *Primer Plano* 2 (27 de octubre de 1940).
- Morales, Sofía (1941a). «A Conchita Montenegro le encanta el frío de Madrid». *Primer Plano* 13 (12 de enero de 1941).
- _____. (1941b). «Modas. Trajes del cine». *Primer Plano* 28 (27 de abril de 1941).
- _____. (1941c). «La moda en Estío». *Primer Plano* 39 (13 de julio de 1941).
- Morales, Sofía (1941d). «Modas. Trajes para campo y montaña». *Primer Plano* 47 (7 de septiembre de 1941).
- _____. (1941e). «Modas para la noche». *Primer Plano* 50 (28 de septiembre de 1941).
- Orbegozo, «Celos», *Primer Plano* 120 (31 de enero de 1943).
- P.B.D. «Rosita Montaña, una inmediata realidad del cine español». *Primer Plano* 22 (16 de marzo de 1941).
- Walls, Antonio (1941a). «Las esposas de algunos hombres de cine hablan de sus maridos». *Primer Plano* 33 (1 de junio de 1941).
- _____. (1941b). «La vocación por el cine. ¿Cómo la sintieron algunos de nuestros artistas?». *Primer Plano* 45 (24 de agosto de 1941).
- Whitman, Jane. «No existe una sola mujer fea». *Primer Plano* 47 (7 de septiembre de 1941).

Referencias académicas

- BERTHIER, Nancy. «Ana Mariscal, directora de cine bajo el franquismo». *Hispanística* XX 14 (1996): 73-92.
- COQUILLAT, MICHELLE. *La poétique du mâle*. Paris: Gallimard, 1982.
- COUTEL, Evelyne. «“Usted no puede hacer de vamp. Identidad nacional y roles femeninos en las entrevistas cinematográficas españolas (1926-1945)». *Iberic@I* 10 (2016), 171-185. [En línea: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2017/02/Pages-from-Iberic@I-no10-automne-2016-Final-11.pdf>].
- _____. «La estrella como elemento perturbador: Greta Garbo y su recepción en la España de los años veinte y treinta». *Secuencias. Revista de historia*

del cine 46 (2017), 33-57. [En línea:
<https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/secuencias2017.46.002/10935>].

- COUDEL, Evelyne & Rubén Pallol Trigueros. «Cine y modernidad en un Madrid en transformación, 1900 y 1936». En *La ciudad moderna. Sociedad y cultura en España, 1900-1936*, Luis Enrique Otero & Rubén Pallol Trigueros (eds.), 160-181. Madrid: Catarata, 2018.
- DI FEBBO, Giuliana. «“Nuevo Estado”, nacionalcatolicismo y género». En *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*, Gloria Nielfa Cristóbal (ed.), 19-44. Madrid: Editorial Complutense, 2003.
- ELDUQUE, Albert. «Primer Plano: el rostro popular de la censura». *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos* 23 (2017): 49-62. [En línea: <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=394&path%5B%5D=376>].
- HOLLINGER, Karen. *The Actress: Hollywood Acting and the Female Star*. New York; London: Routledge, 2006.
- KOCH, Gertrud. «Why Women Go To Men's Films?». En *Feminist Aesthetics*, Gisela Ecker (dir.), 108-119. Boston: Beakon Press, 1986.
- LUENGO LÓPEZ, Jordi. *Gozos y ocios de la mujer moderna: transgresiones estéticas en la vida urbana del primer tercio del siglo XX*. Málaga: Universidad de Málaga, 2008.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona, Anagrama, 1987.
- MORIN, Edgar. *Las stars: servidumbres y mitos*. Barcelona: Dopesa, 1972.
- Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Fundación Instituto Shakespeare, 1988.
- NIETO FERRANDO, Jorge. *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2009.
- ORTEGA LÓPEZ, Teresa María. «Cosas de coser... y cantar! La derecha antiliberal y el adoctrinamiento político de la mujer de clase media en la segunda república». En *Feminismos y antifeminismos: culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*, Ana M. Aguado & Teresa María Ortega López (coord.), 173-206. Valencia: Universidad de Valencia, 2011.
- PEINADO RODRÍGUEZ, Matilde. «Reflexiones en torno a la “feminidad”: claves para entender la pervivencia del Patriarcado (1850-1950)». In *No es país para jóvenes*, Alejandra Ibarra Aguirregabiria (coord.). Instituto Valentín Foronda, 2012.
- PUJOL OZONAS, Cristina. *Fans, cinéfilos y cinépagos: una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos*. Barcelona: Editorial UOC, 2011.
- ROSÓN, María. *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*. Madrid: Cátedra, 2016.
- SELLIER, Geneviève. *La Nouvelle vague: un cinéma au masculin singulier*. Paris: CNRS Éditions, 2013.
- STACEY, Jackie. *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London; New York: Routledge, 1994.