

LA EXPRESIÓN DRAMÁTICA EN FRENTE DE MADRID: CONCHITA MONTES, EL PRIMER ARQUETIPO FEMENINO DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA*

GEMA FERNÁNDEZ-HOYA

LUIS DELTELL ESCOLAR

El primer Sábado de Gloria tras la victoria del ejército franquista se estrena, en el madrileño Palacio de la Música, *Frente de Madrid* (Edgard Neville, 1939). Según anuncia la prensa, no se trata de una película menor, sino de una obra de gran valor, pues muestra fidedignamente, nada menos, que la Guerra Civil Española: «El Cine es el espejo que la vida refleja [...] el Cinema no inventa, refleja y copia» (*RadioCinema*, 1940). Encabeza el elenco una desconocida actriz, sin experiencia previa, Conchita Montes en el papel de Carmen. Su personaje se define como uno de los pilares fundamentales del imaginario social del Nuevo Régimen, el servicio a la patria (Rincón, 2014: 29), proponiendo además el sacrificio femenino como vía hacia la

«Conchita Montes, revelación de la Cinematografía nacional, es la novia ingenua del Cinema español [...]. He aquí la esencia señorial de la España aristocrática que veníamos echando de menos [...] tipo representativo de la mujer elegante [...]. Aquí está la mujer que faltaba, representativa de las grandes ciudades de nuestra Patria. La mujer esencia de España que puede ser perfume de Europa».

RadioCinema, 49, marzo 1940.

salvación. *RadioCinema* presenta a toda página a la joven promesa bajo un immaculado vestido blanco y el rótulo de «LA NOVIA». Así, se establecen los primeros pasos en la construcción de un símbolo moral (Dyer, 1979, 1987; Marshall, 1997; Gaffney y Holmes, 2007), el arquetipo femenino de posguerra dentro del cine de contienda: la heroína virginal del nacionalcatolicismo.

Durante la década de los cuarenta, la imagen en la pantalla de Conchita Montes salta a los textos mediáticos y publicitarios, apoyada por el engranaje falangista, hasta convertirla en una «auténtica estrella española» (*ABC*, 1942). Siguiendo el paradigma incuestionable de creación de la mitología escénica *hollywoodiense* (Babington, 2001: 3),

SE ESTABLECEN LOS PRIMEROS PASOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE UN SÍMBOLO MORAL, EL ARQUETIPO FEMENINO DE POSGUERRA DENTRO DEL CINE DE CONTIENDA: LA HEROÍNA VIRGINAL DEL NACIONALCATOLICISMO

el primer franquismo adapta las tendencias cinematográficas extranjeras a la sociedad española y a su exigua industria fílmica (Benet, 2017: 34). Se forja, de este modo, una *star* que personaliza los valores nacionales (Soila, 2009: 9), los ambivalentes preceptos de la Sección Femenina de Falange (Labanyi, 2009; Gámez, 1997), y convive con contradicciones propias entre el personaje y la actriz.

El inflexible cerco dictatorial, bajo la mirada de la censura, cimentó sus arquetipos desde la pantalla y las publicaciones cinematográficas, dirigidas especialmente a las mujeres, que constituían el público mayoritario de los cines y la prensa fílmica. Así, Conchita Montes conformó junto a intérpretes como Imperio Argentina, Amparo Rivelles, Conchita Montenegro o Aurora Bautista un firmamento con influencia más allá del celuloide: un fenómeno estético, social, e incluso económico (Kuhn, 2002: 5), que algunos autores han calificado como la máxima expresión cultural de una nación (Gaffney y Holmes, 2007: 1).

A lo largo de la dictadura, el montaje ideológico del franquismo buscó participar activamente en las representaciones audiovisuales, construyendo estrellas y presentándolas como modelos ideales, a fin de incidir cognitivamente sobre la ciudadanía e ilustrar así formas comportamentales y relaciones sociales, delimitando los roles de mujeres y hombres, propiciando una recepción concreta de la realidad y generando imaginarios *aspiracionales* en la población. Un proceso ficcional, reforzado desde la prensa, la radio y la publicidad a fin de construir imaginarios colectivos conforme a la norma gubernamental (Rincón, 2014; Álvarez

Rodrigo, 2019); y así categorizar a las personas por cuestión de sexo, ideología, etcétera, y al tiempo determinar el sentido de sus vidas (Dyer, 1987: 17).

El presente artículo investiga el intento del régimen franquista de transformar la figura pública de Conchita Montes en un arquetipo femenino tras la Guerra Civil Española. Para ello, se analiza la película *Frente de Madrid*, donde la actriz tendrá un papel protagonista y una importancia capital no solo como intérprete. Además, se analizará cómo, durante el primer franquismo, la prensa exhibió a Montes como el primer arquetipo cinematográfico femenino falangista.

El estudio, con una metodología propia de análisis históricos y fílmicos, plantea la hipótesis de que la transfiguración de Concepción Carro en Conchita Montes no alcanzó las expectativas gubernamentales, pese a la estrategia de comunicación y fílmica llevada a cabo, pues las disidencias entre la actriz y la *star* propuesta por el ideario de la dictadura eran excesivas.

LA CONVERSIÓN: DE CONCEPCIÓN CARRO A CONCHITA MONTES

El proceso de construcción de Conchita Montes en una *star* cosmopolita y elegante, una imagen de España sofisticada exportable al resto de Europa resulta del todo desconcertante, teniendo en cuenta que solo tres años antes Concepción Carro Alcaraz, verdadero nombre de la actriz, se declaraba liberal y republicana. No menos sorprendente es que su interpretación de heroína falangista en *Frente de Madrid* se financie gracias al acuerdo estatal firmado entre la dictadura española y la Italia fascista (Torreiro, 2009), con el objetivo de instituir un panorama cinematográfico instrumentalizado política e ideológicamente, a partir de coproducciones rodadas en los estudios Cinecittà y su posterior distribución en Latinoamérica.

La metamorfosis de la joven actriz se explica a través de una trayectoria vital verdaderamente intrincada. En 1934, Concepción Carro había

terminado la licenciatura de Derecho, colaboraba como reseñista de los estrenos de cine en el *Diario Madrid* (Montes, 1944) y un año después viajaba con una beca de ampliación de estudios al prestigioso Vassar College de Poughkeepsie del Estado de Nueva York (Piñón Varela, 2015: 324), para preparar su acceso al cuerpo diplomático. Su primer contacto directo con la industria del cine, aunque episódico y menor, se produce en un viaje vacacional al Hollywood más deslumbrante, junto a Edgar Neville (Gómez-Santos, 1962), su pareja sentimental y laboral en muchos proyectos. En la misma semana de su regreso a Madrid, se produce el estallido de la Guerra Civil. Conchita Montes abandona la zona republicana, se instala en Francia y pasa después a la zona nacional donde es detenida, en mayo de 1937, y conducida al Gobierno Civil de San Sebastián. Allí, permanecerá recluida durante un mes y medio, debido a una denuncia que señala su apoyo a la República (Torreiro, 2016: 263). Esta experiencia supone un punto de inflexión vital para la joven y comienza la construcción de un nuevo relato ideológico como garante de su supervivencia (Franco Torre, 2015: 137-138).

Tras unos angustiosos meses, surge la posibilidad de viajar a Roma como colaboradora en la labor preparatoria del guion de *Frente de Madrid*, también con Neville, guionista y director del filme (Montes, 1944). Neville había trabajado en los Altavoces de Guerra (Hernández-Francés León y Justo, 2020) y junto a Conchita Montes visitó el frente universitario. Este hecho ha pasado desapercibido para los historiadores hasta el momento, y únicamente aparece relatado por el militar Manuel Iglesias-Sarria:

Un día llegaron varios periodistas a nuestra trinchera, entre ellos una mujer: Conchita Montes. Venía con ella Edgar Neville, sir Walter Starkie. [...] Después de contemplar la panorámica de la capital sitiada que les impresionó mucho, sobre todo a los americanos, volvimos atrás por el camino cubierto. [...] Empezaron a funcionar las ametralladoras y los morteros con cierta intensidad. [...] Conchita y Ed-

gar, muy cerca de mí, se miraban muy serios, sin decir palabra. No había pánico en sus ojos. [...] Momentos después nos sentamos alrededor del fuego. [...] Edgar [...] bromeaba: “este cacao” nos lo habéis preparado vosotros, de acuerdo con los de enfrente para asustarnos (Iglesias-Sarria, 1987: 109-111).

Llegados a la capital italiana, los hermanos Bassoli (productores de la cinta) conocen a Conchita Montes y coinciden con el director en que su rostro es perfecto para interpretar a Carmen, el personaje femenino de la película (Aguilar y Cabrerizo, 2018). En el invierno de 1939, comienza el rodaje de *Frente de Madrid*, en doble versión hispano-italiana.

La actriz en ciernes conocía de primera mano las ventajas y las cargas de ser una actriz icónica. En Estados Unidos había sido testigo del funcionamiento de las *majors* y el mecanismo publicitario de promoción de las estrellas. Vio trabajar en primera persona a Bette Davis, Lesley Howard o Humphrey Bogart y entabló estrechas relaciones con figuras como Charles Chaplin, Mary Pickford o Douglas Fairbanks (Ríos Carratalá, 2007; Aguilar y Cabrerizo, 2018), quienes le mostraron la libertad que puede brindar el «poder de estrella» (Marshall, 1997), patente también en actrices como Greta Garbo o Norma Shearer (Bou, 2015: 37). Una característica, por otra parte, más frecuente en el *star system* europeo. Tal y como señala Ginnet Vicendeau, las estrellas del antiguo continente mantienen pese a su éxito maneras de producción más artesanales, una vinculación intensa con el teatro, y contratos con las compañías de menor duración, lo que se traduce

LA ACTRIZ EN CIERNES CONOCÍA DE PRIMERA MANO LAS VENTAJAS Y LAS CARGAS DE SER UNA ACTRIZ ICÓNICA. EN ESTADOS UNIDOS HABÍA SIDO TESTIGO DEL FUNCIONAMIENTO DE LAS MAJORS Y EL MECANISMO PUBLICITARIO DE PROMOCIÓN DE LAS ESTRELLAS

en un mayor control sobre su propia imagen y su libertad creativa (2013). Unas claves de las que Conchita Montes hará gala profesional y personalmente, al margen de la angosta visión del franquismo.

A sus veinticinco años, debuta junto a dos reconocidos actores, Rafael Rivelles para el público español y Fosco Giachetti para el italiano. Su presentación como heroína del Fascismo y la Falange, supone la clausura de su identidad anterior, al menos públicamente. Concepción Carro desaparece inmolando sus convicciones ideológicas y deja paso a la estrella, Conchita Montes. Es el tributo para sobrevivir y regresar al Madrid adorado de sus recuerdos, la ciudad que abandonó como sospechosa y a la que volverá como *star* del celuloide en la recién iniciada dictadura. La figurada conversión ideológica de Conchita Montes será su salvoconducto de futuro, pero al menos hasta mediados del año cuarenta, la sombra de su pasado republicano es motivo de vigilancia para el servicio secreto italiano, como sospechosa de colaborar para el «Intelligence Service» (Torreiro 2016: 399).

EL GLAMUR FRÁGIL DE CONCHITA MONTES

El estudio multimodal de la imagen de Conchita Montes como estrella, a través del arquetipo de heroína virginal propuesto en *Frente de Madrid*,

revela una constante «heterodesignación» del lenguaje audiovisual, publicitario y periodístico (Rincón, 2014; Bernáldez, 2015). Un fenómeno naturalizado más allá del momento político concreto que acompañó la carrera de la actriz.

Frente de Madrid introduce un cambio fundamental respecto al relato en el que se basa, de idéntico título, escrito por Edgar Neville: el personaje femenino, Carmen, se desarrolla hasta alcanzar un protagonismo semejante al del papel masculino, núcleo absoluto de la acción en la trama novelada. Para la adaptación cinematográfica, Carmen se convierte en coprotagonista, y en la gran estrella del filme, si nos ceñimos al cuidado y atención con que se encuadran sus planos, e iluminan las secuencias donde aparece Conchita Montes. Sus primeros planos, inspirados en los de las estrellas clásicas norteamericanas de los años treinta, disparan su presencia y sobredimensionan una belleza frágil y glamurosa. La divinización enunciada por Morin (2005) se materializa en el rostro de Montes (imagen 1):

El protagonismo del personaje femenino es tan relevante, que en Italia el propio título de la película señalaba a la heroína como gran protagonista, *Carmen fra i rossi*, dejando al militar en segundo plano, al menos publicitariamente.

La inspiración en el repertorio de Hollywood toma su momento mágico en el instante que la

Imagen 1. Primeros planos de la actriz en *Frente de Madrid* (Edgard Neville, 1939)





Imagen 2. *El expreso de Shanghai* (*Shanghai Express*, Josef von Sternberg, 1932) y *Frente de Madrid* (Edgard Neville, 1939)

heroína fuma su último cigarrillo antes de morir, en un recuerdo a *El expreso de Shanghai* (*Shanghai Express*, Josef von Sternberg, 1932). Aunque son personajes femeninos diferentes, ambas se sacrifican en defensa de sus amados (Imagen 2). Pero, mientras que en la película de Hollywood «los protagonistas demuestran no fiarse el uno del otro; por ello, cuando llega el *happy ending*, Marlene Dietrich ironiza sobre esta imposición de la fábrica de sueños, construyendo un pomposo instante de felicidad que ofrece con máxima teatralidad» (Bou,

2015: 40), en *Frente de Madrid*, los personajes confían en ellos y es la inmolación trágica (e ideológica) la que se acompaña de esa «máxima teatralidad».

La película se sitúa en dos territorios de Madrid: la zona leal al bando republicano y en la pequeña franja ocupada por el ejército nacional en la Ciudad Universitaria. Aunque durante años se pensó que el largometraje se filmó en Roma íntegramente, al contemplar las imágenes se comprueba que los exteriores y las escenas de contienda se rodaron en las ruinas del Hospital Clínico y

Imagen 3. Planos de las ruinas del Hospital Clínico en *Frente de Madrid* (Edgard Neville, 1939)



en los restos de la pasarela de la muerte sobre el río Manzanares. Como detalla Pérez, las ruinas de la Ciudad Universitaria devinieron, para la propaganda del primer franquismo, en el «lugar de memoria» del régimen (Pérez, 2016: 42) (imagen 3).

El argumento narra la historia de un militar falangista, Javier (Alfredo, en la versión italiana), que tiene la orden de llegar al centro de la capital para entregar una información relevante a uno de sus dirigentes infiltrados. Conseguido su propósito, aprovecha este peligroso recorrido para visitar a Carmen, su prometida, una joven de familia acomodada que permanece, aparentemente contemplativa, en su residencia esperando la «liberación» de Madrid. Cuando intenta regresar a su puesto en el frente, una bomba destruye el túnel que comunica ambas zonas. Busca entonces ayuda en el quintacolumnista a quien entregó la documentación, este le envía a un club nocturno donde debe contactar con alguien desconocido, «una persona importante [...] la única que podría ayudarle a huir de Madrid». Javier descubre perplejo que el espía que puede ayudarle es Carmen, quien tras el disfraz de vendedora de cigarrillos sonsaca información a los milicianos comunistas para retransmitirla después desde una emisora

clandestina ubicada en los camerinos del local. El asedio rojo agrava la situación, la joven organiza la rápida huida de su pareja y se entrega a su trágico destino permaneciendo al frente de la emisora hasta ser descubierta. Mientras, Javier ha logrado alcanzar su objetivo y, atónito, escucha desde una radio la voz de Carmen que narra su agónico final. En un intento de volver a rescatarla, cruza el campo de batalla donde es alcanzado por la metralla y muere junto a otro soldado enemigo rememorando sus recuerdos del Madrid donde crecieron. Carmen y Javier se reencuentran espiritualmente en un más allá desde donde contemplan con orgullo la España victoriosa por la que se sacrificaron.

El film se abre con el rostro de Conchita Montes vestida de novia, se gira a cámara, y su mirada ilumina el plano. Un largo *travelling* muestra una estancia lujosa, inundada por el sol con piano de cola incluido, donde el personaje no solo está narrando su historia personal, sino que sirve de vehículo para mostrar la felicidad de su entorno. Esta primera escena sitúa a Carmen y al resto de personajes, todos ellos afines al bando nacional, y muestra uno de los momentos más cómicos de la cinta, realizando una sutil crítica al ritual del matrimonio (imagen 4).

Imagen 4. *Travelling* de inicio y tres siguientes planos de *Frente de Madrid* (Edgard Neville, 1939)



Así, *Frente de Madrid* revisita el planteamiento de la mujer como alegoría de la tierra, *la patria feliz*, sugerida tradicionalmente desde diversas disciplinas artísticas, por su posibilidad de generar vida. La propuesta cinematográfica humaniza los acontecimientos acaecidos en Madrid, y los expresa emocionalmente a través del personaje de Carmen: primero la vivacidad y alegría de la capital republicana, después el sufrimiento generado por la violencia de la guerra, y finalmente el sacrificio mortal y de destrucción hacia la salvación.

La identificación de la protagonista femenina con Madrid, y no con la totalidad de España, está claramente marcada por el símbolo que supuso la ciudad como último resquicio de la República (junto a la región levantina), pero también por la devoción de la propia Conchita Montes por la capital: «Soy madrileña. Y mis padres también... y mis abuelos también. Tres generaciones de madrileños. ¿Verdad que no está mal?» (Tolcido, 1947). Y también la del mismo director de la cinta: «Se mezclan el cine y Madrid, que son los dos polos de mi fervor» (Fernández Barreira, 1945). Una pasión patente en el guion donde se propone el madrileñismo como vínculo por la paz por encima de las ideologías.

La propuesta del personaje femenino resulta novedosa. Carmen fusiona un comportamiento cotidiano, acorde con los estándares del contexto, con el activismo político y una capacidad extraordinaria como estratega, reflejando la «superpersonalidad» prototípica de las *stars* (Morin, 2005: 38). Gran parte de esta construcción del personaje se debe a la propia Conchita Montes, no tanto por su acreditación como coguionista en las fichas cinematográficas o por las declaraciones de la propia actriz —entendidas por los historiadores como una estrategia que excusaba la salida de Montes y Neville de España y una justificación pública de su posicionamiento ideológico— si no porque el papel se definió tomando como patrón la personalidad de la propia intérprete. Recordemos que, la

hasta entonces Concepción Carro, debutaba sin formación ni experiencia escénica alguna. Así lo recordaba ella misma:

La verdad es que la primera película no me costó ningún trabajo hacerla. Tenía frescura, espontaneidad; me dejé ir tal y como era. [...] El personaje estaba muy vinculado con mi auténtica personalidad. Creo que estuve peor en la segunda película, porque ya no tenía esa espontaneidad y me faltaba, en cambio, la técnica de actriz [...] que hay que ir adquiriéndola con el estudio y la práctica (Vizcaíno Casas, 1976: 71).

El citado testimonio personal de Conchita Montes sobre la preparación del papel explica el éxito posterior de su presentación cinematográfica. La inexperiencia solo se intuye en algunos aspectos de su estilo gestual. La «escritura a través de su cuerpo [...] de lo que en verdad quiere decir el personaje», descrita por Gonzalo de Lucas (2018: 57), en referencia a otros trabajos de la intérprete, se irá conformando posteriormente con la experiencia. En las secuencias donde Montes protagoniza espacios de escucha más extensos, sin una acción muy concreta relacionada con su discurso, se deja ver cierta timidez gestual, más relacionada con la falta de técnica actoral y el vértigo de enfrentarse a la cámara por primera vez que con el carácter de su personaje. Su inexperiencia se intuye en alguna secuencia donde la actriz realiza reiteraciones expresivas, acariciando elementos de la escena (con el velo de novia, o un paño arrugado en la *cheka*, etcétera), durante los silencios de su personaje.

El citado testimonio personal de Conchita Montes, sobre la preparación del papel explica el éxito posterior de su presentación cinematográfica. Y es que Carmen es el trasunto de Conchita en lo que a su carácter se refiere: una mujer inteligente, moderna, arriesgada, dueña de sus decisiones, divertida y, en la esfera pública, legitimada por sus capacidades intelectuales en un mundo de hombres a los que trata de igual a igual.

LA AMBIVALENCIA DEL IDEARIO FEMENINO DE LA FALANGE Y SU REPRESENTACIÓN FÍLMICA

Frente de Madrid pone de manifiesto el adoctrinamiento del ideario del primer franquismo, cuando la influencia de la Falange era mayor, así esta propaganda distinguía las capacidades, cualidades y comportamientos humanos desde la dicotomía masculino/femenino: virilidad, fuerza e inteligencia frente a emoción, sensibilidad e intuición; pero que permitía salvedades en función del estatus social y las necesidades de la Patria. Por ello, las condiciones de entrega, sacrificio y abnegación consideradas femeninas se transforman en profundamente masculinas en lo referido al ámbito militar (Labanyi, 2009). De este modo lo explicaba José Antonio Primo de Rivera: «Ved mujeres, cómo hemos hecho virtud capital de una virtud, la abnegación, que es, sobre todo, vuestra. Ojalá lleguemos en ella a tanta altura. Ojalá lleguemos a ser en esto tan femeninos, que algún día podáis de veras considerarnos ¡hombres!» (Primo de Rivera, 1935).

El planteamiento falangista unifica los valores militares y femeninos, rompe puntualmente el binomio del género y justifica una «femineidad masculinizada». Igualmente aprueba el activismo de las mujeres en la esfera pública siempre y cuando sea en defensa de la causa patriótica. Bajo esta idea se amparaban las mandatarias de instituciones como la Sección Femenina, quienes redirigían a las mujeres hacia los hogares y la crianza, para convertirse en transmisoras principales de los valores de la Nueva España, mientras desempeñaban cargos públicos de poder (Enders, 1999). En cualquier caso, la sumisión de las mujeres se impondrá por partida doble, en favor de España y de la figura masculina: «Procura ser tú siempre la rueda del carro, y deja a quien deba ser tu gobierno. A ti ya no te corresponde la acción, anima a cumplirla» (Morcillo Gómez, 1988: 82), dictan algunas de las «recomendaciones» de la Sección Femenina de Falange. La relación de poder entre las

personas se marca una vez más por la diferencia sexual (Scott, 2008).

El contrasentido se aprecia en los numerosos escritos de la dictadura que definen a la mujer como «un alma delicada» donde «deja huella todo cuanto toca» y a la que le conviene vivir a «cierta distancia de las personas y las cosas», al tiempo que enaltece su fortaleza para el sacrificio, «la independencia de la mujer fuerte ante el cumplimiento de su deber, que sacrifica su capricho a la voluntad de aquel que la llama» (Pastor i Homs, 1984: 34); o expresa su limitación cognitiva, «la mujer es intuitiva, en oposición al hombre que es preferiblemente discursivo» (Pastor i Homs, 1984: 31-34), mientras señala la necesidad de que disimulen sus capacidades intelectuales revistiéndolas de emocionalidad (Barrera, 2019). Una perversión que, según los estudios psicoanalíticos, consistía en que las mujeres actuaran con un rol pasivo y sumiso para complacer un deseo de control masculino, y a la vez negarlo, ya que la subordinación de las mujeres es fingida (Kaplan, 1991).

FRENTE DE MADRID PARECE ENCAJAR EN EL COMPLEJO MOLDE IDEOLÓGICO DEL PRIMER FRANQUISMO MOSTRANDO LA ÚNICA IGUALDAD DE GÉNERO PERMITIDA, LA DE LA SUMISIÓN Y EL ACTIVISMO POLÍTICO EN EL SERVICIO A LA PATRIA, COMO VALOR FEMENINO Y MILITAR

Frente de Madrid parece encajar en el complejo molde ideológico del primer franquismo mostrando la única igualdad de género permitida, la de la sumisión y el activismo político en el servicio a la Patria, como valor femenino y militar. Así, Javier y Carmen representan el valor heroico del mismo modo: «Yo lucho en este lado y tú luchas en el otro, pero luchamos por la misma causa», afirma ella. También el papel femenino, cumple la teoría de la perversión enunciada por Kaplan (1991): una

mujer educada, sensible, de modales impecables y frágil en apariencia, una mascarada que esconde a la espía, activista en las noches desde una emisora clandestina que finge una tercera personalidad haciéndose pasar por la simpática e ingenua vendedora de cigarrillos de un club. En definitiva, todas las actitudes feministas empuñadas por su protagonista, y como vimos, en gran parte marcadas para facilitar la interpretación de Conchita Montes, se justifican ideológicamente con las palabras de Carmen en el film: «En esta guerra todos tenemos que hacer sacrificios..., y si es necesario también tenemos que arriesgar la vida. [...] Hoy en día también es así para las mujeres».

Como vemos existía un doble discurso que se justificaba según variaba el contexto. Aun así, algunas pautas eran bastante claras: la ausencia de protagonismo, «No busques destacar tu personalidad, ayuda a que sea otro el que sobresalga» (Morcillo Gómez, 1988: 82); o la imposibilidad de participar en el conflicto armado, pues la violencia explícita estaba ligada a la dicotomía simbólica de lo masculino (Barrera, 2019). En esta línea, cabe destacar el estereotipo femenino de «la miliciana», desarrollado en los años previos a la contienda, por el humor gráfico y la prensa más conservadora, donde se ridiculizaba a las militares asignándoles atributos considerados tradicionalmente masculinos. En *Frente de Madrid*, el personaje de miliciana forma parte de la cúpula del ejército rojo, y es interpretada por una mujer corpulenta, caracterizada de forma desaliñada, y con un discurso brusco y desagradable.

LA IMAGEN INTERTEXTUAL Y POLISÉMICA DE CONCHITA MONTES COMO STAR

Una vez aprobada la realización de la película, la maquinaria mediática de los totalitarismos se ponía en marcha para esculpir una estrella. El 25 de noviembre de 1939, con el filme aún en proceso, Conchita Montes ocupaba la portada de la revista italiana *Cinema*, dirigida por Vittorio Mussolini,

hijo del dictador (imagen 5). En España, el 30 de marzo de 1940, la revista *RadioCinema* anuncia con un reportaje fotográfico a doble página la llegada de una nueva y esperada actriz, «una gentil estrella, que siendo nuestra, esencialmente nuestra, puede ambicionar la alta comedia que conquiste definitivamente las pantallas del Mundo». La publicación destaca la distinta idiosincrasia de la nueva *star*, cultivada y selecta, alejada de todo lo hasta ahora conocido. El 23 de marzo, se estrena en España *Frente de Madrid* y, en el mismo mes, *Carmen fra i rossi* en Italia, donde tendrá una buena acogida (Fernández de Córdoba, 1940). La versión italiana se dobla al alemán y se rebautiza como *In der roten Hölle/En el infierno rojo*, consiguiendo una gran aceptación durante enero de 1943 (*Primer Plano*, 1943). Entre la crítica germana se destaca la interpretación la «heroína trágica»: «Weiblichen Hauptrollen, gewinnt unser Herz durch ihre graziöse Schönheit und die Beseeltheit ihres Ausdrucks» [se ganó nuestros corazones a través de su elegante belleza y la conmoción de sus expresiones] (Herzberg, 1942), y en España la prensa mantiene posturas discordantes, más motivadas por ajustes gubernamentales internos en los inicios de la dictadura, que por su trabajo en el largometraje. Algunos reseñistas consideran el retrato del Madrid ocupado por el ejército rojo excesivamente amable, mientras otros, defienden *Frente de Madrid* como el inicio de un nuevo cine de sello español promovido por el Estado. Uno de los redactores, de reconocida altura intelectual y peso específico dentro del nuevo *statu quo*, destaca la encomiable presentación de Conchita Montes en una actuación llena de «sencillez atractiva» alejada de la teatralidad, en una película que ofrece «jugosas enseñanzas» (Fernández Flórez, 1940: 6). Al tiempo, publicaciones especializadas muestran a la actriz como «la revelación femenina del cine español, [...] se consagra como la primera estrella cinematográfica (todo en ella es arte, naturalidad y belleza)» (*RadioCinema*, 1940) (imagen 5).

La presentación publicitaria de Conchita Montes como «la novia ingenua del Cinema español» dista considerablemente de la esencia del personaje en la película. Los comentarios en la prensa ponen el acento en la vida sentimental del personaje femenino obviando su desempeño en el filme. Como vimos, Carmen decide sobre su destino, prioriza su labor de espía, resuelve de forma independiente, y no vive el noviazgo desde la subordinación, un concepto muy alejado del proyecto cinematográfico Nacional que pretendió naturalizar la tutela emocional de las mujeres y la pérdida de sus derechos. Idéntica discordancia se produce entre la cartelera de *Frente de Madrid* y el papel interpretado por Montes en la película. Tanto las ilustraciones como las fotografías promocionales de España, Alemania e Italia, insisten en presentar una mujer contemplativa, lejana, omnipresen-

LA PRESENTACIÓN PUBLICITARIA DE CONCHITA MONTES COMO «LA NOVIA INGENUA DEL CINEMA ESPAÑOL» DISTA CONSIDERABLEMENTE DE LA ESENCIA DEL PERSONAJE EN LA PELÍCULA. LOS COMENTARIOS EN LA PRENSA PONEN EL ACENTO EN LA VIDA SENTIMENTAL DEL PERSONAJE FEMENINO OBTIENDO SU DESEMPEÑO EN EL FILME

te o, por momentos, en actitudes sugerentes, pero siempre al margen del activismo ideológico protagonizado por la actriz (imagen 6).

De la misma forma, el montaje fotográfico que utilizó Hispania Tobbis (imagen 7), de autor desconocido, muestra a la protagonista como un obje-

Imagen 5. Reportaje RadioCinema n° 49, 30 marzo 1940 y Cinema n° 82, 25 de noviembre 1939





Imagen 6. Carteles de la película en España, Italia y Alemania

to de deseo (dormida y contemplada, y en actitud insinuante), dejando en un tamaño mucho menor su imagen más gallarda con el que será su disfraz de espía.

La contradicción entre la imagen de Conchita Montes en los carteles, con una figura hierática y distante, y la interpretación del personaje activo, resuelto y alegre, refleja el interés del Nuevo Estado en ubicar a las mujeres en unos modos y espacios concretos.

El aparato ideológico del franquismo conocía el poder aleccionador del celuloide —y de la prensa cinematográfica—, y su capacidad como trans-

misora de conocimientos, emociones y valores, sin embargo, mostró las producciones cinematográficas como un artificio neutral, como un reflejo de la realidad.

A MODO DE CONCLUSIONES, LOS LÍMITES ENTRE PERSONAJE, ESTRELLA Y ACTRIZ

La suma de los distintos discursos mediáticos —y su análisis multimodal— resultan necesarios para la construcción de una estrella (Dyer, 1979: 60). Desde las críticas cinematográficas a las entrevistas radiofónicas, intentaron encajar a Conchita

Imagen 7. Montaje fotográfico del catálogo de la distribuidora Hispania Tobbis



LAS DIFERENCIAS ENTRE LA IMAGEN PROYECTADA EN LA PANTALLA Y LA PROPIA CONCHITA MONTES MOSTRABA UNA STAR POLISÉMICA, LO QUE PERMITIÓ AL PÚBLICO PERCIBIR OTROS SIGNIFICADOS, O REALIZAR DISTINTAS INTERPRETACIONES, DESVIADAS DE LOS HERMÉTICOS ARQUETIPOS

Montes en un paradigma de femineidad nacional, en instrumento para la transmisión de valores del Régimen. Una tarea compleja según rezaban, al poco tiempo, la revistas *Primer Plano* o *Cámara*: «Conchita Montes no es ingenua, ni vampiresa, posee una extensa cultura y es una experta coleccionadora de antigüedades» (Demaris, 1944), o «habla nada menos que cuatro idiomas, hace poco deporte, no monta a caballo, ni tiene flor favorita que se le conozca» (*Cámara*, 1941). Ciertamente, la joven actriz rompía los estándares de la época, personal y profesionalmente: abogada, escritora, y más adelante, guionista, traductora, empresaria y primera actriz de su propia compañía teatral¹, renunciará al matrimonio y a la maternidad centrándose en su carrera actoral.

Tampoco ayudará a la construcción del personaje público, pretendido por el Régimen, el rechazo de la actriz al escrutinio periodístico: «Yo no soy reacia a la prensa, pero quiero ser sincera, y lo soy. Por otra parte, tengo, no timidez, sino pudor, y no me gusta contar mi intimidad porque me parece que esa sí que es absolutamente mía» (Carabias, 1954). Su identidad quedaba muy lejos de cualquier modelo oficial, lo que generaba incomodidad entre los intelectuales: «Agradecería uno que fuera una sola cosa: mujer-mujer, o actriz-actriz, o escritora-escritora, o universitaria-universitaria» (González-Ruano, 2004: 519). Resulta imposible no fijarse en la redacción del escritor cuando explicita la preferencia de que Montes sea una sola «cosa», y entre esas «cosas» está la opción de ser

mujer. El humor ayudó a Conchita Montes a disolver estas tensiones que generaba la distancia entre la norma y su libertad, entre el personaje y su persona, burlándose del contenido de las entrevistas, o imitando lo absurdo de los halagos que le hacía la prensa: «¡Monísima la chica, monísima! Ella canta, ella baila, ella escribe, ella guisa... ¡Y si la vierais coser! ... ¡Una monada de criatura!» (Carabias, 1954). Un breve reflejo del momento en el que la actriz lidió con el contexto para mantener sus convicciones y sentires.

Concluyendo, podemos decir que las diferencias entre la imagen proyectada en la pantalla y la propia Conchita Montes mostraba una *star* polisémica, lo que permitió al público percibir otros significados, o realizar distintas interpretaciones, desviadas de los herméticos arquetipos. Tal y como avanzó David Marshall (1997), las disidencias entre el personaje y la persona se negocian y resuelven a favor del paradigma propuesto. Los medios trataron de silenciar o, al menos, modular sus modos de vida y actitudes. Una realidad, por otra parte, que daba cuenta de la doble moral del totalitarismo.

Los roles inculcados sistemáticamente por el régimen franquista, como parte consustancial de la realización de las mujeres, e interpretados en ocasiones por Conchita Montes, también sembraron la duda en ella misma. Ya finalizada la dictadura, la actriz reflexionaba de este modo: «Cuando no estoy en el escenario me siento en el exilio, un exilio sin plazo, y entonces todo es tiempo, no libre, sino muerto [...] pero entonces la conciencia me atormenta, me acusa, porque no me dedico a todas esas cosas que no sé si me importan, pero deberían importarme: aprender a guisar bien, arreglar ese último cajón siempre desordenado y tantas cosas quizá útiles» (Montes, 1980). La frase de Edgar Morin toma aquí todo su sentido, «La estrella no es únicamente una actriz. Sus personajes no son únicamente personajes. Los personajes del film contaminan a las estrellas. Recíprocamente, la estrella contamina a sus personas» (Morin, 1973: 35). ■

NOTAS

- * Este artículo surge de la actividad del proyecto titulado *La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico*. Acrónimo: FICMATURCM. Ref: H2019/HUM5788.
- 1 Conchita Montes (1914-1994) fue actriz en 22 películas, ocho producciones televisivas y 56 obras teatrales, traductora y adaptadora de 23 libretos, empresaria teatral, guionista, presentadora de televisión, directora de teatro, redactora cinematográfica en el *Diario Madrid*, colaboradora en la revista *La Codorniz* y en otros medios periodísticos como *Vértice*, o el diario *ABC*, entre otros. En 1989 recibió la Medalla de Oro al Mérito a las Bellas Artes como reconocimiento a su carrera profesional.

REFERENCIAS

- ABC (1942, 4 de abril). La muchacha de Moscú. *ABC*, 6.
- Aguilar, S., Cabrerizo, F. (2021). *Conchita Montes. Una mujer frente al espejo*. Madrid: Bala perdida.
- Álvarez Rodrigo, A. (2019). Las estrellas cinematográficas durante el franquismo desde una perspectiva de género. En I. Escobedo y H. Kurdelsku (Eds.), *Experiencias en común* (pp.26-45). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Barrera, B. (2019). *La Sección Femenina, 1934-1977: Historia de una tutela emocional*. Madrid: Alianza Editorial.
- Benet, V. J. (2017). Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes. *Cinema Comparative*, 5(10) 26-35.
- Bou, N. (2015). La modernidad desde el clasicismo: el cuerpo de Marlene Dietrich en las películas de Josef von Sternberg. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 19, 36-42.
- Babington, B. (2001). *British Stars and Stardom*. Manchester: Manchester University Press.
- Cámara (1941, diciembre). Nuestra portada. *Cámara*, 3.
- Carabias, J. (1954, 4 de febrero). Frente al espejo del camerino, *ABC*, 4-5.
- Cinema (1939, 25 de noviembre). Portada. *Cinema*, 82.
- De Lucas, G. (2018). Erótica de los gestos: Conchita Montes. En N. Bou y X. Pérez (Eds.), *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania (1939-1945)* (pp. 55-67). Madrid: Cátedra.
- Demaris, S. (1943, 21 de marzo). Sección Estrellas sin Maquillaje. Conchita Montes no es ingenua, ni vampiresa, posee una extensa cultura y es una experta coleccionadora de antigüedades. *Primer Plano*, 127.
- Dyer, R. (1979). *Stars*. Londres: British Film Institute.
- Dyer, R. (1987). *Heavenly Bodies: Films Stars and Society*. Londres: Macmillian.
- Enders, V. L. (1999). Problematic Portraits: The Ambiguous Role of the Sección Femenina of the Falange. En V. L. Enders y P. Beth Radcliff (Coords). *Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain* (pp.375-97). Nueva York: State University of New York Press.
- Gámez Fuentes, M. J. (1997). «La angustia de tu corazón de mujer compénsala con la serenidad de que ayudas a salvar a España»: una aproximación al discurso franquista sobre la femineidad. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 3, 105-116.
- Fernández Barreira, D. (1945, 1 de abril). El director y su estilo: Edgar Neville va a hacer *Domingo de Carnaval*. *Primer Plano*, 233.
- Fernández de Córdoba, F. (1940, 29 de febrero). «¡He hablado con el Duce!». *RadioCinema*, 47.
- Fernández Flórez, W. (1940, 4 de abril). En esta película... *ABC*.
- Franco Torre, C. (2015). Edgar Neville: Duende y misterio de un cineasta español. Santander: Shangrila/Textos Aparte
- Gaffney J., Holmes, D. (2007). *Stardom in Theory and Context*. En J. Gaffney y D. Holmes (Eds.), *Stardom in Postwar France* (pp. 7-25). Londres/Nueva York: Berghan.
- Gómez Santos, M. (1962, 4 de abril). Conchita Montes cuenta su vida (2). *Pueblo*.
- González-Ruano, C. (2004). *Diario íntimo (1951-1965)*. Madrid: Visor Libros.
- Hernández-Francés León, B., Justo, R. (2020). ¡Atención, Madrid! Edgar Neville en la Compañía de Radio y Propaganda del frente de Madrid a través de sus diarios.

- Área Abierta, 20(3), 273-300. <https://doi.org/10.5209/arab.68998>
- Herzberg, G. (1942, 18 de noviembre). In der rote Hölle/ Astor. *Film Kurier*, 271.
- Iglesias-Sarria, M. (1987). *Mi suerte dijo sí*. Madrid: Editorial San Martín.
- Kaplan, L. J. (1991). *Female Perversions*. Londres: Penguin.
- Kuhn, A. (2002). *An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory*. Londres: I.B. Tauris.
- Labanyi, J. (2002). Historia y mujer en el cine del primer franquismo. *Secuencias: Revista de historia del cine*, 15, 42-59.
- Labanyi, J. (2009). La apropiación estratégica de la entrega femenina: identificaciones transgenéricas en la obra de algunas militantes falangistas femeninas. *I/C- Revista Científica de Información y Comunicación*, 6, 489-426. <http://dx.doi.org/IC.2009.01.19>
- Marshall, P. D. (1997). *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*. Minneapolis and London: University of Minnesota.
- Montes, C. (1944, octubre). Conchita Montes y su vida en un guion rápido. *Primer Plano*, 210.
- Montes, C. (1980, 27 de abril). El tiempo libre de... *Los Domingos de ABC*, 2.
- Morcillo Gómez, A. (1988). Feminismo y lucha política durante la II República y la Guerra Civil. En P. Folguera, (Ed.). *El feminismo en España: dos siglos de historia* (pp. 57-84). Madrid: Editorial Pablo Iglesias.
- Morin, E. (2005). *The Stars*. Mineápolis y Londres: University of Minnesota Press.
- Pastor i Homs, M. I. (1984). *La educación femenina en la posguerra (1939-1945)*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Mujer.
- Pérez, L. (2016). Paseo por una guerra antigua (Juan Antonio Bardem, 1948-49): una contramemoria de la Guerra Civil. *Área Abierta*, 16(2), 41-53. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2016.v16.n2.52065
- Piñón Varela, P. (2015). *Go West Young Woman! Redes trasatlánticas e internacionalismo cultural. Las mujeres como protagonistas del intercambio académico entre España y los Estados Unidos (1919-1939)* [Tesis doctoral, UNED].
- Primer Plano (1943, 30 de enero). Éxito de *Frente de Madrid* en Alemania. *Primer Plano*, 120.
- Primo de Rivera, J. A. (1935). *Palabras a la mujer*. Biblioteca Nacional cat. V/Ca 8899-5.
- RadioCinema (1940, 30 de marzo). LA NOVIA. *RadioCinema*, 49.
- Ríos Carratalá, J. A. (2007). *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: del Hollywood al Madrid de la posguerra*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Rincón, A. (2014). *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Santiago de Compostela: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales/Universidad de Santiago de Compostela.
- Roda, F. (1985, 23 de octubre). Conchita Montes: El encanto de un estilo. *La Vanguardia*.
- Soila, T. (2009). *Stellar Encounters: Stardom in Popular European Cinema*. New Barnet, Herts: John Libbey.
- Smith, M. (1995). *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Tolcido, A. (1947, 1 de agosto). Biografía en imágenes. Conchita Montes a través de unos recuerdos gráficos. *Cámara*, 110.
- Torreiro Gómez, C. (2016). *Continuidades y rupturas: Edgar Neville, entre República y primer franquismo (1931-1945)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Torreiro Gómez, C. (2009). Un huésped poco deseable. Edgar Neville en Roma. *Secuencias: revista de historia del cine*, 29, 77-87.
- Vizcaíno Casas, F. (1976). *Café y copa con los famosos*. Madrid: Sedmay.

LA EXPRESIÓN DRAMÁTICA EN FRENTE DE MADRID: CONCHITA MONTES, EL PRIMER ARQUETIPO FEMENINO DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Resumen

El presente artículo estudia la creación del arquetipo de heroína virginal del nacionalcatolicismo encarnado por Conchita Montes en el film *Frente de Madrid*, primera película del cine de cruzada estrenada tras el triunfo de la dictadura franquista. Los diferentes discursos mediáticos colaboraron en la creación de una *star* cosmopolita y sofisticada, que personalizaba los valores nacionales y las perversas ambivalencias falangistas, en lo que a construcción del género se refiere. No obstante, la distancia entre el personaje público y la actriz mostraba una imagen polisémica, lo que permitió al público percibir otros significados y realizar distintas interpretaciones, más allá de los herméticos arquetipos impuestos por el Nuevo Estado.

Palabras clave

Conchita Montes; Arquetipo femenino; *Star system* español; Heroína virginal; Estilo gestual; *Frente de Madrid*; Madrid.

Autores

Gema Fernández-Hoya (Madrid, 1972) es doctora en Historia, Teoría y Estética Cinematográfica (UCM) y licenciada en Arte Dramático (RESAD). Profesora de la Universidad Complutense de Madrid en el Máster Perspectiva de Género en las Industrias Culturales, y en las asignaturas de Dirección de Actores e Historia del Cine Español. Además es investigadora en el grupo de investigación sobre estudios cinematográficos ESCINE. Contacto: gemafern@ucm.es.

Luis Deltell Escolar (Madrid, 1977) es profesor Titular de Dirección Cinematográfica en la Universidad Complutense de Madrid. Codirige el grupo de investigación sobre estudios cinematográficos ESCINE y es, además, cineasta. Contacto: ldeltell@ucm.es.

Referencia de este artículo

Fernández-Hoya, G, Deltell Escolar, L. (2021). La expresión dramática en *Frente de Madrid*: Conchita Montes, el primer arquetipo femenino de la Guerra Civil Española. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, 35-50.

DRAMATIC EXPRESSION IN FRENTE DE MADRID: CONCHITA MONTES, THE FIRST FEMININE ARCHETYPE OF THE SPANISH CIVIL WAR

Abstract

This article studies the creation of National Catholicism's virgin heroine archetype embodied by Conchita Montes in the film *Frente de Madrid*, the first of what might be termed 'the crusade' genre, released after the triumph of Franco's dictatorship. Different elements of the media contrived to create a cosmopolitan and sophisticated star who would personify both Spanish national values and the perverse ambivalence of Falangist ideology inherent in its construction of gender. Nevertheless, the contrast between the public person and the actress herself constituted a polysemic image that offered the public multiple meanings and interpretations beyond the hermetic archetypes imposed by Franco's 'New State'.

Key words

Conchita Montes; Female Archetype; Spanish Star System; Virgin Heroine; Gestural Style; *Frente de Madrid*; Madrid.

Authors

Gema Fernández-Hoya (Madrid, 1972) holds a PhD in Cinematographic history, theory, and aesthetics (UCM), and graduated in Dramatic Art (RESAD). As a professor at the Complutense University, Madrid, she teaches on the Gender Perspectives in Cultural Industries master's program, as well as the subjects of Film Direction and History of Spanish Cinema. She is a researcher with the ESCINE film research group. Contact: gemafern@ucm.es.

Luis Deltell Escolar (Madrid, 1977) is a senior professor of Film Directing at Madrid Complutense University. He is the co-chairman of the ESCINE film research group and is also a filmmaker. Contact: ldeltell@ucm.es.

Article reference

Fernández-Hoya, G, Deltell Escolar, L. (2021). Dramatic expression in *Frente de Madrid*: Conchita Montes, the first feminine archetype of the Spanish Civil War. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, 35-50.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

