

1. PLANTEAMIENTOS GENERALES

“El cine tiene que cumplir una elevada y brillante función nacional. No puede seguir siendo lo que ha sido hasta ahora, como vulgar concepto de espectáculo lucrativo. Tiene que surgir dignificado en el yunque de la reconstrucción española, aportando en ella la elegancia del nuevo estilo patriótico y la riqueza de sus recursos educativos¹”.

Tras la victoria nacional el país comienza a reconstruirse bajo los parámetros de la “ideología” ganadora. Enseñar a la población las nuevas reglas sociales se convierte en una prioridad para el gobierno franquista quien utiliza todos los medios de los que dispone para este fin, entre ellos el cine.

Durante mucho tiempo se ha mantenido la idea, en los investigadores e historiadores de la dictadura, de que el cine franquista “fue utilizado simplemente como medio de propaganda nacional²”. Los ejemplos que se ponen para corroborar esta idea son, entre otros, películas como *Raza* y *Escuadrilla*. Si bien es cierto que el cine fue utilizado como forma de adoctrinamiento, también lo es que únicamente en las películas de “tema militar” observamos una propaganda política absolutamente evidente. Estas historias no son las mejores para ejemplificar el cine de la autarquía, marcado por un deseo de evasión y de cierta irrealdad.

Las películas que se hacen durante estos años pretenden divertir y entretener a la población, y además mostrar, con las actuaciones y las actitudes de los protagonistas, las conductas que se consideran adecuadas o inadecuadas en el nuevo sistema de valores.

En 1938 el gobierno de Burgos crea la Comisión de Censura de Cinematografía que enseguida comienza a funcionar. A partir de ese momento y con carácter retroactivo, todas las películas que se proyectan en las pantallas españolas deben pasar una serie de controles con el fin de adecuar las historias y las situaciones que se plantean al mensaje que se quiere transmitir³.

El proceso, al que deben someterse todas las películas españolas, consta de varias partes. Primero debe aprobarse el argumento así como las cuestiones técnicas y artísticas que rodean el proyecto, después el guión y finalmente la película ya rodada. Los temas más polémicos para la censura son las cuestiones políticas, de muy difícil tratamiento

¹ *Radiocinema* Año II, número 30, 15 junio 1939

² Cristina Gómez “La sociedad española durante la postguerra: de la tragedia a la supervivencia”. En *Tiempos de silencio. Actas del IV encuentro de investigadores del franquismo*. Pág. 52

³ La organización de la censura es compleja y varía a lo largo de los casi cuarenta años de dictadura. Para saber más sobre este tema: González Ballesteros, Teodoro *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*. Ed. U.C.M. Madrid, 1981 o Gubern Román *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*. Ed. Península. Barcelona, 1981

especialmente en los primeros años de postguerra, elementos religiosos y militares, que deben ser tratados de forma extremadamente delicada, y asuntos relacionados con la moral, especialmente los contenidos relacionados con el cuerpo femenino y el sexo.

La censura española es ejemplificadora, es decir, pretende enseñar a través del ejemplo. No se trata de ocultar determinados actos tales como el adulterio o la delincuencia, sino de mostrar cuales son las consecuencias, obviamente negativas, de los mismos. Esto es especialmente significativo en el caso de los personajes femeninos.

2. LA METODOLOGÍA

El cine, como elemento capaz de mostrar realidades sociales, puede ser utilizado como un instrumento para analizar y conocer una determinada época, entendiendo siempre que no sólo es un documento histórico, sino que nace como una manifestación artística siendo, además esta, su principal característica. Incluso las películas históricas, aquellas que nos transportan a tiempos lejanos nos dan más información sobre el período en el que se realizan que sobre la etapa que trata⁴.

Como señala Marc Ferro, el lenguaje cinematográfico no es inocente y nos informa, de forma consciente o inconsciente, de muchas cuestiones acerca de la sociedad que produce las películas, las recibe y las asimila⁵. Esto es especialmente evidente en un país sometido a una férrea dictadura siendo tan importante el análisis de aquello que se dice como lo que no se dice, lo que se oculta y silencia de forma consciente.

El cine es un arma peligrosa porque se presenta como un entretenimiento sin demasiada trascendencia. Si bien es cierto que muestra realidades sociales también es cierto que precisamente por ello puede empezar a modificarlas, especialmente si se recurre a la repetición de personajes y comportamientos tanto para alabarlos como para censurarlos. Actualmente nuestro conocimiento del mundo es relativamente amplio, sin embargo en 1940, (sin televisión y sin internet) los referentes de la población eran, además de las amistades que pudieran tener, los libros, la radio y el cine, especialmente en el caso de las mujeres, cuyas relaciones sociales eran más reducidas.

⁴ Esto se debe también a la propia esencia del cine y a la principal meta que persigue: entretener. Abrumar con un exceso de datos históricos puede resultar agotador y aburrido para el espectador por lo que en muchas ocasiones suele sacrificarse la verosimilitud en pos de elementos más aceptados por el público del momento.

⁵ Marc Ferro *Historia contemporánea y cine*. pag 22-23

Es esta influencia, sutil pero certera, lo que hace especialmente interesante analizar la importancia que el cine pudo tener en la sociedad, especialmente en el sexo femenino, su principal consumidor.

Para entender el papel de la mujer española durante los primeros años de la dictadura hay que diferenciar al menos tres esferas:

- La oficial, regida por las leyes, muy duras y restrictivas para toda la población y especialmente para el llamado “sexo débil” y por las enseñanzas del organismo falangista encargado del adoctrinamiento de la mujer: La Sección Femenina.
- La real: La situación verdadera de las mujeres que vivieron la post guerra que no coincide, en muchas ocasiones, con los postulados estatales. En algunos casos y de forma muy evidente y casi pública, las leyes no son respetadas ni aceptadas, por lo que resulta un error basar el conocimiento de una sociedad únicamente por las mismas. Un ejemplo de ello es la existencia del estraperlo que aunque prohibido por las leyes franquistas era una realidad absolutamente evidente⁶.

Por otra parte la Sección Femenina a pesar de encargarse de la educación de las ciudadanas no tenía demasiado éxito en cuanto al número de afiliadas voluntarias que se cifra al acabar la guerra en unos seiscientos mil miembros.⁷

- La cinematográfica, que aglutina, de alguna manera, las dos anteriores. Las películas presentan una serie de historias que deben ser, más o menos, verosímiles para que el público pueda sentirse identificado con lo que se plantea, (participando de una forma clara de la esfera real). Los espectadores de la década de los cuarenta no podrían nunca empatizar con, por ejemplo, las historias amorosas que se muestran en la actualidad, ya que nuestros esquemas mentales y parámetros morales son muy diferentes, de la misma manera que a nosotros nos resultan muy confusos e incluso ininteligibles determinados comportamientos habituales en los *films* de esta época.

Pero el cine también debe respetar, especialmente teniendo en cuenta el tipo de régimen en el que se está viviendo, las normativas y reglamentaciones, escritas y tácitas, impuestas por el gobierno, aceptando, por tanto, la esfera oficial.

Así pues las españolas de esta época no son sólo las señoritas grises y anodinas que las leyes quieren mostrar. A través del cine, podemos descubrir un buen número de

⁶ “toda la década de los cuarenta quedó marcada por la corrupción generalizada en materia de abastecimientos, sin que las medidas gubernamentales de octubre de 1941 impidieran la pervivencia del llamado mercado negro” pág 764 Martín de la Guardia, Ricardo y Pérez, Guillermo “La sociedad española durante el régimen de Franco” en *Historia contemporánea de España (siglo XX)*

⁷ María Teresa Gallego *Mujer, falange y franquismo*. Pág. 73

interesantes matices que permiten una mejor comprensión del papel de la mujer así como de los mecanismos de control y adoctrinamiento del estado franquista. Este artículo pretende, a través del estudio de películas y de sus respectivos expedientes de censura, analizar cómo aparecen los personajes femeninos en tres aspectos: el trabajo, el amor y la moral.

3. TIPOS DE MUJERES EN LAS PELÍCULAS DE LOS AÑOS 40

3.1. CLASIFICACIÓN GENERAL

Las mujeres que presentan las películas de los años cuarenta son muy diferentes. La clasificación más obvia es de corte moral, dado que es el ámbito destinado a la mujer. Ella es la víctima, es juzgada según su comportamiento, pero también es el juez, es quien, en último término, impone las normas de conducta. Entre los personajes de estos largometrajes podemos diferenciar:

Las “buenas” son las decentes, las que mantienen su fidelidad, las temerosas de Dios y de la sociedad. Sus principales enemigos son la pérdida de la virginidad o de la reputación si es soltera y el adulterio si es una mujer casada.

Son “malas” las mujeres que tienen una excesiva complicidad con los hombres, las que mantienen relaciones con ellos, las que son capaces de destrozarse familias. Las mujeres malas, que presentan más matices que las buenas, juegan con los hombres, intentando conseguir de ellos algún beneficio, generalmente monetario. Evidentemente hay graduaciones dentro de la “maldad” de estas mujeres, materialistas y sin corazón. Entre la pobre infeliz, vapuleada por la vida que no tiene más remedio que convertirse en una cínica, hasta la mujer sin escrúpulos que no repara ante nada ni ante nadie, hay grandes diferencias y una importante similitud, ninguna parecen respetar las reglas morales impuestas por la sociedad franquista.

Entre las dos encontramos un tipo de chica un poco aturdida. Una mujer moderna, elegante, rica, joven, hermosa y un poco juguetona. Es la llamada chica “*topolino*”⁸. Este tipo de muchacha aparece casi exclusivamente en las comedias románticas. Suelen ser calificadas por sus madres, tíos o tutores como excesivamente alegres, o modernas y coquetas. Utilizan vocablos modernos y extranjeros, conducen y presentan una

⁸ Martín Gaité en *Usos amorosos de la postguerra española* señala que las llamadas chicas “*topolino*” eran muchachas que pertenecían a familias de nuevos ricos, que adoptaban atuendos chocantes, se reían a carcajadas, fumaban, y se permitían una mayor libertad con los chicos, aunque, eso sí: “aunque aparentemente dieran mucho pie, a la hora de la verdad se solían echar para atrás igual que las no fumaban ni llevaban gafas ahumadas”. Pp 85-89

desvergonzada actitud ante la vida. En el fondo estas niñas surgen, en la mayor parte de los casos como un motivo de burla, especialmente si tenemos en cuenta que aparecen principalmente en las películas de Iquino, escritor de La Codorniz, experto en ridiculizar comportamientos exagerados⁹. Estas niñas bobas bien acaban casándose y reformándose, descubriendo que el amor es capaz de transformar a cualquiera, o acaban siendo abandonadas por el apuesto protagonista, harto de su insoportable comportamiento¹⁰.

Aunque se pueden matizar y clasificar de otras muchas formas y conforme a diferentes esquemas, estos tres estereotipos aglutinan de forma adecuada las características generales de los personajes femeninos de las películas de los años 40.

3.2. DIFERENCIAS DE LOS PERSONAJES EN FUNCIÓN DEL GÉNERO

Los personajes femeninos tienen diferentes matices según el género de la película en la que actúen, ya que en muchos casos sus comportamientos están claramente estereotipados.

Un buen número de películas que se ruedan en los años cuarenta son comedias intrascendentes, románticas y algo absurdas que tienen como protagonistas a una de las parejas de moda del momento. Se desarrollan en lujosos escenarios donde suelen aparecer las “chicas topolino” que juegan a divertirse descubriendo el amor y desesperando al galán que pretende casarse con ellas.

Es significativo observar el elevado número de películas, generalmente dramas, protagonizadas por actrices¹¹ en los años 40. Las principales cuestiones a las que se enfrentan estas mujeres son: desconfianza de sus parejas provocada, generalmente, por algún malentendido o al adulterio y abandono de sus maridos. En estos *films* aparecen mujeres “buenas” las esposas que aguantan y soportan los problemas de sus maridos, y “malas” aquellas que provocan estos conflictos.

Un caso aparte son las españoladas y las películas históricas. Las españoladas, tradicionalmente protagonizadas por actrices, responden a una necesidad tanto del propio género como del *Star system* español. La muchacha protagonista es una bailaora o una

⁹ Utiliza mucho también la imagen de la mujer gorda que maltrata y pega al marido enclenque.

¹⁰ Lo vemos, por ejemplo, en *Deliciosamente tontos*, donde, Mari, la protagonista acaba abandonando su materialista actitud ante el amor que siente por Ernesto o en el abandono de Marisa, la eterna novia de *La culpa la tuvo Adán*.

¹¹ Podríamos considerar protagonista a la primera persona a la que se acude al contar un argumento, que sostiene y provoca la acción.

cantaora famosa que generalmente, debe decidirse ente el amor de un gitano joven y honrado o el de un señorito rico¹²,

Otro tipo de españolada según al clasificación de Valeria Camporesi¹³, son las películas del tipo sainete. Las protagonistas de estos largometrajes son chulapas, resueltas y descaradas, muy en consonancia con los estereotipos que se manejan. Estos personajes femeninos, los andaluces y los madrileños, son sin ninguna duda buenas aunque se diferencian del modelo en su forma de ser, más expansiva y atrevida.

Un gran número de las películas históricas que se rodaron durante esta década tienen como protagonistas a mujeres. La realización de este género de largometrajes responde a un planteamiento bastante lógico. Cualquier referencia histórica, que permitiera convencer a la población de que la realidad que se vivía no era más que un devenir histórico lógico, puesto que se mantenía los mismos principios que en épocas pasadas, permitía, en cierta forma legitimar el régimen recién implantado.

En el caso de las mujeres fue especialmente evidente la utilización de estos modelos anteriores como Isabel la Católica o Isabel de Portugal, la reina santa. Es además muy significativo plantear determinados problemas o determinadas virtudes femeninas casi como una tradición.

4. LOS PERSONAJES FEMENINOS Y EL TRABAJO

”No acabó vuestra labor con la realizada en los frentes, con vuestro auxilio a la poblaciones liberadas, con vuestros trabajos en los ríos, en las aguas helada, lavando la ropa de vuestros combatientes. Todavía os queda más. Os queda...la conquista del hogar”¹⁴. Estas palabras, dedicadas a las españolas por el caudillo tras el final de la guerra, son una buena muestra del papel laboral reservado a la mujer en la sociedad de post guerra.¹⁵

¹² Buena prueba de lo habitual de esta historia es el comentario de censor Francisco Ortiz en relación al guión de la película *Corazones ardientes*: “El argumento no tiene originalidad, Es la eterna duda femenina entre el amor puro y el amor por conveniencia” Archivo General de la Administración. Caja 36/04540, expediente 49-1939

¹³ Valeria Camporesi *Para grandes y chicos. Un cien para los españoles 1940-1990*, pág 29-45

¹⁴ Guiliana di Febo “El monje guerrero. Identidad de género en los modelos franquistas durante la Guerra Civil” en *Las mujeres y la Guerra Civil española. III jornadas de estudios monográficos*. Pag 203.

¹⁵ Según la Orden del 27 de diciembre de 1938 del Ministerio de Trabajo la tendencia del nuevo Estado, es que la mujer dedique su atención al hogar y se separe de los puestos de trabajo. A partir de esto, se crearon una serie de condiciones que obligaban a la mujer casada a abandonar su trabajo, a cambio de una “dote”estipulada, llegando incluso a retirar el plus familiar a los maridos cuyas mujeres desempeñasen alguna labor. Se permitía el trabajo de las solteras, aunque bastante limitado y a las mujeres separadas o viudas con hijos no trabajadores bajo su potestad. Rosa Ruiz Franco “La situación legal: discriminación y

En los años 40, y hasta épocas muy recientes, el trabajo no se presenta como un medio de realización personal. Muy pocos son los españoles que están capacitados para desempeñar un trabajo que les puede proporcionar satisfacciones a nivel individual. Tampoco es esa la función. El trabajo es un medio de supervivencia en una situación de pobreza, una actividad que proporciona casa, comida y vestido.

El hombre es el que trabaja porque la mujer es la madre. Su trabajo es, a ojos de la sociedad, infinitamente más importante, por lo que el trabajo fuera de casa se desempeña únicamente en casos de necesidad. Ella acepta conscientemente que su lugar está en su casa, con su familia. El abandono, en el mejor de los casos, de la tienda o de la oficina no se entiende como algo gravoso o traumático, muy al contrario. No es el rechazo de unos sueños de independencia o de superación sino la posibilidad de una situación más cómoda, la realización de sus expectativas vitales. La mayoría de las señoritas, decentes y de buena familia, se limitan a esperar. Según palabras de Mercedes, la protagonista de *La vida en un hilo*: “no tengo más ocupación que ser la felicidad en el hogar de mis padres”.

Esta realidad se muestra en el cine de la época. Los personajes femeninos que trabajan en estas películas pertenecen a la clase baja o media baja y aunque el oficio estrella es el servicio, desde las damas de compañía a las pobres criaditas explotadas por amos casi tan pobres como ellas, aparecen también varias cantineras, enfermeras, vendedoras de lotería, de flores, de todo tipo de artículos en el rastro, secretarias, maestras, modelos, prostitutas, manicuras, actrices y muchas bailarinas y cupletistas. Aparecen otras muchas mujeres que aunque también realizan trabajos no reciben una compensación económica generalmente porque los ejercen en negocios familiares.

Son también muy numerosas las artistas: cantantes y actrices. Ninguna de estas dos profesiones goza del beneplácito social, no son consideradas ocupaciones decentes en la España franquista¹⁶. El nomadismo de las cómicas, la cercanía con los hombres de la compañía o el vestuario que suelen llevar levantan ciertas suspicacias, especialmente entre las señoras de buena posición. Únicamente por la profesión a la que se dedican, su honradez en ocasiones es puesta en entredicho. Otro de los problemas que se les presenta a las artistas son los representantes y demás hombres del espectáculo quienes en muchas ocasiones intentan conseguir favores sexuales a cambio de algún papel o contrato lucrativo.

reforma”. *En Mujeres y hombres en la España franquista: Sociedad, economía, política, cultura*. Gloria Níelfa Ed, pp. 123-128.

¹⁶ Podemos ver un ejemplo de la supuesta catadura moral de las actrices en la película *Audiencia Pública*. Cuando la protagonista va a ver a los niños abandonados en la inclusa, una de las enfermeras le enseña uno de los bebés, hijo de una actriz, que no ha vuelto a preocuparse de él. Le dice: “Según parece la maternidad está reñida con el ser artista”

Sin embargo en la mayor parte de las películas las artistas se muestran como mujeres frívolas, materialistas y “devora hombres” que destroza matrimonios y traen la discordia a los hogares más cristianos. Los hombres se sienten atraídos por ellas porque representan todo aquello que sus mujeres no son, porque son glamorosas, y se rodean del un halo de misterio y de sensualidad que persigue a las “mujeres malas”.

Pocas son las mujeres que ejercen un trabajo de cierto nivel intelectual ya que durante esta época la sabiduría no es una cualidad especialmente cotizada en las mujeres. Cuando un personaje femenino lleva a cabo una tarea para la que se necesitan estudios superiores suele ser tratado con cierta burla poniendo en entredicho su capacidad para llevarla a cabo¹⁷. Únicamente las enfermeras y las maestras, ambas profesiones tradicionalmente femeninas, gozan de cierto respeto por la dedicación y la vocación que parecen tener quienes la realizan.

Los personajes femeninos suelen abandonar sus empleos cuando se casan. Sin embargo en algunas películas las esposas continúan con su trabajo después de la boda¹⁸. Aunque la causa suele ser cierta precariedad económica, la situación, por lo general, no es muy bien aceptada por el marido.

5. LOS PERSONAJES FEMENINOS Y EL AMOR

El amor en la década de los cuarenta impregna absolutamente la vida de las jóvenes españolas. Sus lecturas, la música que oyen, las películas que ven incluso su propia educación esta destinada a hacer realidad el soñado romance.

Un buen número de las películas de la época tienen como tema central este sentimiento. Por lo general se trata de historias en las que jóvenes y guapos personajes se ven involucrados en un sin fin de malentendidos consiguiendo al fin comenzar una relación con la persona que desean.

El concepto de amor en el cine de los años cuarenta es muy diferente al actual. Para empezar, no es un sentimiento físico sino verbal. Una muestra del cambio es la evolución de la expresión “hacer el amor”. En los años cuarenta significaba hablarle de amor a una señorita, empezar un cortejo que según el cine era apasionado y muy rápido y según testimonios de la época lento y agotador.

¹⁷ En *Tuvo la culpa Adán*, uno de los personajes no acaba de creerse que Sandalia, una de las protagonistas, sea médico, considerándolo una broma muy divertida.

¹⁸ Un ejemplo de ellos es uno de los diálogos de la película *La luna vale un millón*:

-“¿Que tal el viaje de bodas?” pregunta Don Fernando a su secretaria.

-“Muy bien, mi marido quiere agradecerle su regalo de boda”le contesta ella.

5.1. EL NOVIAZGO

Las comedias románticas de los cuarenta suele presentar relaciones muy rápidas y verbalmente muy apasionadas. El joven protagonista conoce a la mujer de sus sueños y segundos después le declara su enfebrecido amor, afirmando que nunca ha sentido lo que en ese momento siente por ella, sin duda la mujer más bella de la tierra. Por lo general los personajes femeninos callan y creen lo que les cuenta su galán.

Los noviazgos de las películas de los años cuarenta son fugaces, ya que pronto empieza a hablarse de boda. Los grandes amores, las grandes pasiones que muestran las películas, no deben detenerse en cuestiones de índole técnico. Los noviazgos largos no son ni cinematográficos ni permiten soñar y suspirar a las espectadoras.

En la película *Se le fue el novio* se trata, de forma humorística, la importancia del noviazgo en las mujeres. María Luisa, una joven nacida en noruega pero de familia española, se presenta en un ministerio para quejarse de que debido a una negligencia de este a la hora de mandarle unos papeles, no ha podido casarse con su novio que se ha ido a Australia. El ministro decide encargarle a su secretario que en compensación consiga otro novio para la señorita. Finalmente y tras haber descartado a algunos candidatos, la chica y el secretario, enamorados tras este periplo, se casan.

El noviazgo es muy importante porque es el primer paso para el matrimonio y lo que es más importante, para la maternidad.

5.1.1. LOS BESOS

Estos romances, son tan ardientes que forzosamente deben acabar en beso. A pesar de que sistemáticamente los censores tachan las escenas en las que aparece algún contacto físico, en las películas de la época aparecen en proporción mucho mayor que la que cabría esperar. No siempre se producen al final de la película, aunque es lo más habitual, una vez que el enredo se soluciona y la chica y el chico consolidan su relación.

La parición de besos en algunas películas de esta década parece ser bastante aleatoria. Mientras que en algunas películas las parejas cinematográficas establecidas se besan sin ningún problema¹⁹, en otras no solo no hay beso sino que ni siquiera se muestra un amago del mismo. Las situaciones de los personajes son más o menos las mismas, por lo que no se entiende porqué en algunas películas aparecen estos besos y en otras no.

¹⁹ Es el caso, por ejemplo, de Isabel de Pomés y Antonio Casal en algunas películas como *el hombre que se quiso matar* o *la torre de los siete jorobados* e individualmente de Amparito Rivelles.

En general los censores suelen hacer notar, bien tachando, bien advirtiendo de un posible corte ulterior, su disconformidad con cualquier efusión amorosa. Sin embargo en muy pocas ocasiones se prohíben explícitamente los besos, que se encuentran en las películas terminadas.

Lo que parece preocupar principalmente a los censores no es ya la existencia de muestras de afecto sino la forma en la que estas son mostradas. No todos los besos son iguales ni se presentan con la misma sensualidad. No se pretende que no haya besos, sino que los que haya sean lo más puros posibles. No hay indicaciones de prohibición, solo hay advertencias sobre su realización. Prueba de ellos es por ejemplo la anotación existente en el expediente de censura de la película *Obsesión* en la que se señala: “Los besos “apasionados” que indica el guión deben únicamente insinuarse”. Lo que se impide es la incitación, el propio erotismo, atendiendo o vigilando al máximo la realización de determinadas escenas. En *Goyesca*, por ejemplo el lector Ortiz señala: “convendría advertir al autor que las situaciones y escenas amorosas y aquellas otras que de por sí se prestan a la crudeza o a la sugestión voluptuosa, se las trate con decoro, finura y elegancia, pues de lo contrario se expone a que la película sea rechazada por la Comisión de censura o por lo menos mutilada en muchas partes²⁰”. Los verbos que se utilizan (advertir, exponer y rechazar) son ciertamente amenazantes pero en ningún caso definitivos.

El erotismo es la carga de excitación sexual que contiene una imagen. Los besos que aparecen en el cine español de los años 40 que encontramos son muy breves e inocentes. A veces incluso están grabados de tal forma que solo se ven las cabezas de los actores, intuyéndose la acción. Otras, sin embargo, el ósculo es claro. El erotismo es nulo, resultando incluso más excitante una escena en la que una joven baila²¹ que una en la que se besa con su novio.

5.2. LOS MATRIMONIOS

Si los noviazgos en el cine son apasionados, los matrimonios son aburridos y poco comunicativos. Maridos y mujeres parecen llevar vidas independientes que acaban confluyendo en la casa. Él trabaja fuera y llega tarde y ella está demasiado ocupada gestionando el hogar.

²⁰ Archivo General de la Administración. Caja 36/04557 Exp. 807-42

²¹ Son muy comunes las anotaciones en las que los censores comentan la necesidad de cuidar escenas de baile. Por ejemplo, en la hoja de censura de guión de *Deliciosamente tontos* se indica: “Debe cuidarse la realización de las escenas 320-322 y 324, no permitiéndose en los bailes movimientos obscenos” Archivo General de la Administración, Caja 36/04563 Exp. 1029-42

La mayor parte de los matrimonios son mayores, los padres de los protagonistas o secundarios sin importancia. Cuando la película cuenta su historia suele girar alrededor de una infidelidad masculina. El hombre se enamora de una mujer mala, casi siempre artista, y abandona su familia. La esposa, sacrificada y leal, a veces espera la vuelta de su marido aunque otras veces va a recordarle sus deberes y obligaciones. Cuando el marido, arrepentido y humillado por su malvada amante vuelve al hogar, es aceptado de nuevo sin ningún reproche y con mucho amor.

6. LA MORAL

La moral es el territorio femenino por excelencia. La mujer es la que controla la moralidad de un país y la que indica que o quién es bueno y malo. “Porque es inevitable que cuando hacen las mujeres tenga siempre una mayor trascendencia moral. Es una servidumbre con la que tenéis que contar necesariamente: es al mismo tiempo vuestra esclavitud y vuestra gloria. Es una responsabilidad que honra mucho; pero es, al fin y al cabo, una responsabilidad”²²

Las “mujeres buenas” se comportan de un modo correcto y temeroso de Dios, respetando todos los convencionalismos sociales, dirigiéndose siempre de forma decente y honesta. No sucede lo mismo con los otros tipos de personajes femeninos, aunque hay algunas diferencias entre los coqueteos de “las chicas topolino” o las mujeres típicas de sainete y cine de toros y los de las otras, las “mujeres malas”. La primera es la intencionalidad. Mientras unas lo hacen por diversión y sin malicia, el juego de las otras responde a una estrategia pensada con una finalidad clara, segunda gran diferencia entre ambas. Las “malas” quieren dinero o fama, las otras, si bien no desprecian algún favor o regalo, no tiene ese propósito. La última distinción es el alcance de la intimidad. Mientras que las presumidas chicas buenas solo otorgan cándidas miradas, deliciosas sonrisas y paseos inocentes, ni siquiera un beso, las otras están dispuestas a todo. Unas son amadas, y las otras son amantes.

6.1. LA PROSTITUCIÓN

Las prostitutas no son excesivamente maltratadas en las películas de esta década. Se presentan como mujeres que se han visto obligadas, a causa de un error cometido en el pasado, a vender su cuerpo. Se trata más de enseñar a las mujeres lo que no deben hacer para acabar en el arroyo que de tratar un tema tan sórdido y espinoso. Son mujeres débiles

²² Cumbres, mayo 1949, número 55

que no han sabido hacer frente a sus circunstancias y se han dejado dominar por lo que se considera el camino más fácil.

Muchas veces las jóvenes terminan ejerciendo la prostitución a causa de algún trauma, algún problema que las lleva a desesperación y la marginalidad. Puede ser la pérdida de un hijo ilegítimo o la última alternativa ante la más absoluta necesidad económica.

6.2. EL ADULTERIO

En las películas de los años 40 los hombres no sólo son adúlteros, comportamiento que en sí mismo no parece generar mucho conflicto, sino que siempre abandonan a sus esposas siguiendo a su amante. El adulterio masculino no tiene excesiva importancia, dado que el hombre debe, en ocasiones, ceder a sus instintos. Esto, a pesar de estar reprobado por la religión y la moral cristiana, al igual que la prostitución, es una cuestión aceptada tácitamente por todos, una de las “válvula de escape” de la sociedad²³.

Una vez más, los censores no prohíben el adulterio, sino la crudeza con la que se trata. Tanto verbalmente como físicamente, en las escenas apasionadas entre los amantes.

La censura, debido a su carácter ejemplificante, no acepta que el adulterio, quede sin castigo. Hay sin embargo una diferencia entre el tratamiento que se da a las mujeres y a los hombres infieles. Mientras que los hombres, que como ya he señalado, abandonan siempre a sus mujeres para volver tiempo después arrepentidos al hogar, las mujeres, que no abandonan nunca a sus maridos, acaban perdiendo a aquellos de los que se han enamorado²⁴.

Una situación de supuesto engaño es aprobada, por ser moralmente aceptable, cuando los dos amados no se convierten en amantes. Es necesario que ambos personajes renuncien al amor, tanto el libre como el que se encuentra casado para que se acepte, aunque considerándose una solución muy manida, la muerte del cónyuge “molesto” que impide la felicidad de la pareja protagonista. Es indispensable que quede muy clara la importancia del deber, la constancia del compromiso adquirido tras el matrimonio que será la razón por la que ambos personajes decidan, a pesar de la futura infelicidad, resignarse a

²³ Como se señala en la película *Noche fantástica*, lo grave no es el adulterio en sí, sino el abandono de la esposa o, en este caso, la novia. “Debe ser una mujer cualquiera de las que están en los puertos” le dice uno de los personajes a la chica intentando tranquilizarla.

²⁴ “Si, hija mía... Hay mujeres malas...Pero tu no debes preguntar nunca estas cosas...Tú a ser buena...Esas mujeres llevan siempre el castigo de Dios” le dice Doña Paula a María en la película *El 13.000*.

la pérdida del amado. Es, por último, imprescindible que no haya habido ningún contacto físico entre ellos²⁵.

6.3. LA VIRGINIDAD

La pérdida de la virginidad, real o falsa, es un problema muy grave para la jovencita que lo sufre, ya que es su bien maspreciado. Mantener relaciones prematrimoniales convierte a la joven en una mujer poco fiable, en una “cualquiera” a la que difícilmente ningún hombre honrado haría una proposición de matrimonio. Algunas películas²⁶, muestran el drama de mujeres calumniadas por admiradores despechados quienes inventan apasionadas y falsas relaciones que las convierten en la comidilla de sus conocidos y destruyen para siempre su reputación.

Las muchachas, por lo tanto, no solo deben ser decentes sino que sobretodo deben aparentarlo. Otra cuestión importante que se señala en estas historias es el problema que plantea para el buen nombre de una señorita, pasar una noche, voluntaria o no, a solas con un hombre. Esta cinematográfica situación, que no suele implicar en las películas que los personajes mantengan relaciones sexuales y que puede solucionarse con la boda de los implicados, pone en entredicho la pureza de la chica que será señalada y considerada poco virtuosa.

6.4. LAS MADRES SOLTERAS

En el cine de la época, por lo general, las muchachas que mantienen relaciones sexuales antes del matrimonio suelen acabar, o bien en el arroyo, o bien siendo madres solteras. Se trata de personajes jóvenes e ingenuos que han sido seducidas por tipos sin escrúpulos que acaban abandonándolas. Confundidas o engañadas, casi siempre muy enamoradas y de carácter muy débil, olvidan los más elementales principios y acaban cediendo a la tentación. Esto arruina sus vidas.

Los niños nacidos fuera del matrimonio son una mancha, un estigma para la madre que ha pecado. La muchacha suele perder al niño quedándose, triste, sola y marcada para siempre. Por ello es necesario enseñar las consecuencias de estos erróneos

²⁵ “El autor debe modificar el guión de forma que deduciéndose el enamoramiento de Enrique y Carmen no se hagan novios ya que él es casado” Expediente de guión de *El obstáculo*. Archivo General de la Administración Caja 36/04542 Expediente 106-94.

²⁶ Por ejemplo *La Dolores* o *Alma de Dios*

comportamientos a las jóvenes para que comprendan que alejarse de lo moralmente establecido tiene funestas consecuencias para su futuro.²⁷

6.5. OTRAS CUESTIONES MORALES

Otro elemento que muestra el grado de moralidad de las muchachas es su forma de vestir. Continuamente los censores indican la necesidad de cuidar las escenas que se desarrollan en las playas, en los teatros y en los cabarets, lugares donde puede enseñarse de forma más o menos justificada el cuerpo femenino, para evitar que altere las normas morales. Aunque estas notas son muy habituales²⁸, lo cierto es que encontramos algunas películas donde sorprende la largura de los escotes o lo ceñido de las faldas.

El tipo de ropa que lleva una mujer da una idea de su catadura moral. Las prostitutas, especialmente las que ejercen en lupanares, suelen tener casi siempre el mismo aspecto: falda ajustada, camiseta con manga francesa y en ocasiones, una boa alrededor del cuello. Las “mujeres buenas” visten de forma muy conservadora, mientras que las “mujeres malas” suelen llevar prendas más estrechas y provocativas, mostrando su evidente deseo de llamar la atención al sexo contrario.

7. CONCLUSIÓN

El cine fue y sigue siendo un medio muy importante para inculcar de forma oculta y soterrada, determinados comportamientos y formas de ver el mundo. Muestra situaciones ajenas a la vida de los espectadores, logrando, a través de la repetición de estereotipos, que, en ocasiones, se sientan identificados con un modelo concreto, con un personaje determinado, que marca sus pautas de actuación.

Las películas de los años cuarenta, salvo contadas excepciones, son de poca calidad, bastante superficiales y un poco ingenuas. Sus personajes femeninos presentan aptitudes, más o menos habituales en la época. Sus formas de actuar y de reaccionar

²⁷ “Moralmente no ofrece reparo alguno; porque si bien es verdad que Rocío se marcha con Romerita y abandona a su padre, el arrepentimiento de ella y la reconciliación con su padre y los sufrimientos que ha sobrellevado, lejos de incitar al pecado apartan de él por las consecuencias trágicas. Tiene emociones piadosas que han de hacer mucho bien” Expediente de censura de *Currito de la cruz*. Archivo General de la Administración. Caja 36/03344, Expediente 8703.

²⁸ Un ejemplo de esto son los comentarios del lector Ortiz al guión de la película *la bailarina de Eritrea* autorizada en enero de 1943: “debe advertirse al realizador que cuide las escenas de artistas en escenarios, bailes, pasillos de teatro y camerinos que pueden merecer reparos a la censura, Así mismo los trajes llamados de “ensayo” ya que pueden presentar planos censurables”. Archivo General de la Administración. Caja 36/04565 expediente 10-43

ante los acontecimientos que viven nos dan una idea de los esquemas mentales que debían predominar en este tiempo.

Las llamadas “mujeres buenas” que aparecen en estas historias son un modelo, el espejo en el que toda muchacha piadosa debe mirarse mientras que las “malas”, personajes generalmente desagradables, son el claro ejemplo de que una conducta negativa y desagradable únicamente puede provocar el rechazo social.

Los personajes femeninos son mujeres que anhelan y esperan y que de una forma u otra desean alcanzar la felicidad. Sin embargo, no hay medias tintas. Las mujeres que seducen para conseguir beneficios materiales son tratadas con desprecio, sin ninguna simpatía. Por otra parte, las mujeres que han pecado y se arrepienten suelen ser perdonadas, ya que el arrepentimiento y el perdón son dos de los pilares más importantes del cristianismo y por tanto de la ideología que la dictadura franquista impuso en España.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Camporesi, Valeria *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles 1940-1990*. Ed. Trufan. Madrid, 1993.
- Richmond, Kathleen *Las mujeres en el fascismo español. La sección femenina de la falange, 1934-1959*. Ed. Alianza ensayo. Madrid, 2004
- Nielfa, Gloria Ed. *Mujeres y hombres en la España franquista*. Ed, Int. De investigaciones Feministas U.C.M. Madrid, 2003
- V.V.A.A. *Historia del cine español*. Ed. Cátedra. Madrid, 2004
- Gubern Román *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*. Ed. Península. Barcelona, 1981
- Garrido, Elisa ed. *Historia de las mujeres en España*. Ed. Síntesis. Madrid, 1997
- Martín Gaité, Carmen *Usos amorosos de la postguerra española*. Ed. Anagrama. Madrid, 2002
- Gallego, María Teresa. *Mujer, falange y franquismo*. Ed. Taurus, Madrid 1983
- Paredes, Javier (coord) *Historia contemporánea de España (Siglo XX)*. Ed. Ariel Historia, Barcelona 1998
- Guiliana di Febo “El monje guerrero. Identidad de género en los modelos franquistas durante la Guerra Civil” en *Las mujeres y la Guerra Civil española. III jornadas de estudios monográficos*. **VER EDITORIAL**

