

# HISTORIA Y MUJER EN EL CINE DEL PRIMER FRANQUISMO

POR JO LABANYI

Una primera versión de este artículo fue publicado en *Journal of the Institute of Romance Studies*, n.º 5 (1997), pp. 211-23. Agradezco a Margarita Lobo y a Trinidad del Río, de Filmoteca Española, el haberme facilitado el acceso a la mayoría de las películas mencionadas.

**JO LABANYI** es catedrática de Español y Estudios Culturales en la Universidad de Southampton y directora del Instituto de Estudios Románicos de la Universidad de Londres. Sus libros principales son *Spanish Cultural Studies*, coordinado con Helen Graham (1995), *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel* (2000) y *Constructing Identity in Twentieth-Century Spain: Theoretical Concepts and Cultural Practice* (en prensa). Ha publicado varios artículos sobre cine español y actualmente está escribiendo un libro sobre el cine español de la década de los cuarenta. Dirige un proyecto de investigación colectivo bajo el título «Una historia oral del público cinematográfico de los años cuarenta y cincuenta», subvencionado por el Arts and Humanities Research Board del Reino Unido, con colaboradores en España y Estados Unidos.

1. La excepción más notable es el libro pionero de Félix Fanés, *El cas Cifesa: vint anys de cine espanyol (1932-1951)* (Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989). Véase también Peter W. Evans, «Cifesa: Cinema and Authoritarian Nationalism», en Helen Graham y Jo Labanyi (eds.), *Spanish Cultural Studies: An Introduction* (Oxford, Oxford University Press, 1995), pp. 215-222. Para estudios posteriores, ver sobre todo

Este artículo forma parte de una investigación a largo plazo sobre el cine del primer franquismo. Al iniciar la investigación —en un momento en el que el tema se había estudiado poco,<sup>1</sup> sin duda por rechazo político y también por falta de interés hacia el cine popular y no artístico— supuse ingenuamente que mi trabajo consistiría en descifrar las huellas, explícitas o implícitas, de la ideología nacional-católica imperante. Para mi sorpresa —y gratificación— me encontré con un cine enormemente variado, y en general de calidad bastante alta, que en la mayoría de los casos se presta a lecturas complejas y no siempre ortodoxas<sup>2</sup>. Esto incluso es cierto en el caso de aquellas películas que tienen una evidente intención propagandística. El elemento que introduce esta nota disonante es la mujer, cuyo protagonismo en el cine de los años cuarenta, tanto en España como en otras partes, es notable. Lo más sorprendente en el caso de España es la insistencia cinematográfica en la mujer fuerte y activa, que muchas veces desempeña un papel importante en la esfera pública, precisamente en una época en la que la pérdida de los avances ganados por la mujer en el campo legislativo bajo la República, y en el terreno práctico de la participación pública durante la guerra, supuso el retorno a los valores patriarcales más absolutos<sup>3</sup>.

Hay que recordar que, en la España de los años cuarenta como en otras partes, el público cinematográfico era mayoritariamente femenino. También hay que recordar que el sector social que más acudía al cine —aunque fuera sólo para calentarse— consistía en las clases bajas urbanas. El hecho de que el público cinematográfico de los años cuarenta haya consistido en las dos categorías sociales que más sufrieron bajo el franquismo —las clases bajas y la mujer— hace suponer que el cine de la época haya permitido a tales espectadores, hasta cierto punto, la posibilidad de identificaciones no ortodoxas<sup>4</sup>. Efectivamente, la censura había acostumbrado al público a leer entre líneas, y a buscar un significado contrario incluso en lo que no lo tenía. En este ensayo quisiera, por un lado, sugerir una posible explicación del protagonismo de la mujer fuerte y activa en el cine del primer franquismo, en contraste con la legislación e ideología notoriamente misógina de la época. Mi argumento será que la representación de la mujer en el cine del primer franquismo tiene por objeto la exploración de problemas que son más bien masculinos. Por otro lado, quisiera explorar las posibles identificaciones positivas que esta representación de la mujer, dirigida al espectador masculino, puede haberle permitido al público femenino.

La influencia de Hollywood se nota en toda la producción cinematográfica española de los años cuarenta, entre otras cosas en el uso de las técnicas expresionistas asociadas con el *film noir*. El *film noir* se conocía en España por lo menos desde 1945: un año antes de que fuera 'descubierto' y 'bautizado' en Francia (las reseñas de 1945 de Carlos Serrano de Osma hablan del *film noir* como si fuera algo común y corriente para el público español contemporáneo)<sup>5</sup>. Incluso en los primeros años cuarenta se evidencia el uso de las técnicas expresionistas, introducidas en España en los años treinta por los operadores judíos centroeuropeos que llegaron a la España de la

el excelente capítulo de José Enrique Monterde, «El cine de la autarquía», en AA.VV., *Historia del cine español* (Madrid, Cátedra, 1995), pp. 181-238. El cine español de los años cuarenta fue el tema central del VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine celebrado en Ourense en diciembre de 1999.

2. Aquí hay que reconocer la validez de la advertencia que John Hopewell hizo ya en 1986, en la primera versión en inglés de su libro sobre el cine español, *Out of the Past: Spanish Cinema after Franco* (Londres, British Film Institute), pp. 33-34: «El primer cine realizado bajo el régimen de Franco nunca fue, de hecho, fascista, ni monolítico, y ni siquiera 'franquista' como se ha sugerido en gran medida respecto al corpus homogéneo de producción paragubernamental».

3. Véase Helen Graham, «Gender and the State: Women in the 1940s», en Helen Graham y Jo Labanyi (eds.), *Spanish Cultural Studies: An Introduction*, pp. 182-195.

4. En otro proyecto de investigación «Una historia oral del público cinematográfico en la España de los años cuarenta y cincuenta» —llevado a cabo con Vicente Sánchez-Biosca de la Universidad de Valencia, Kathleen Vernon de SUNY Stony Brook, y Susan Martín-Márquez de Rutgers University, y subvencionado por el Arts and Humanities Research Board de Gran Bretaña— estamos analizando los recuerdos de unos cien espectadores, de diversos antecedentes sociales, sobre su experiencia del cine en Madrid y Valencia en los años de la posguerra.

5. Véanse las reseñas de Serrano de Osma escritas para *Cine Experimental* en 1945 y 1946, y su conferencia «El cine actual» pronunciada en 1945, reproducidas parcialmente en Julio Pérez Perucha,

Segunda República como refugiados del nazismo, y que siguieron activos en el cine español de la posguerra: en algunos casos —como el de Enrique Guerner, antes Heinrich Gaertner— llegando a ser los más conocidos directores de fotografía españoles de la época<sup>6</sup>. Volveré a hablar del *film noir* al final de este ensayo. Lo que me interesa constatar en este primer momento es la interpretación que se ha hecho del *film noir* norteamericano como expresión de una crisis masculina relacionada con el final de la Segunda Guerra Mundial —es decir, expresión de las incertidumbres y contradicciones experimentadas por los hombres al tener que abandonar los valores masculinos forjados en la guerra, a favor de un ideal masculino más apropiado a la vida civil<sup>7</sup>. Evidentemente, la España de los años cuarenta vivió una posguerra infinitamente más difícil que la norteamericana, y no sólo por la represión y las privaciones materiales cuyos efectos no hay que subestimar. Para empezar, los hombres españoles tuvieron que volver a la vida civil después de la experiencia de la guerra, a pesar de que, hasta 1942 por lo menos, la ideología dominante seguía pregonando los valores guerreros. Más grave es el hecho de que, al encontrarse con la necesidad de adaptarse a la vida civil, los hombres españoles ni siquiera tuvieron la compensación de la participación activa en la esfera pública que tuvo la población masculina de los países que, después de la Segunda Guerra Mundial, volvieron a, o recobraron, la práctica democrática. Por tanto, el conflicto experimentado por el héroe del *film noir* norteamericano al tener que superar la contradicción entre los valores de una virilidad guerrera y los valores domésticos del padre de familia, en el caso de la España franquista se agudiza, puesto que el hombre, al serle negada toda participación en la esfera pública que no fuera pasiva, se encuentra reducido al ámbito de lo privado —posición tradicionalmente ocupada por la mujer. Incluso uno se pregunta si el patriarcalismo exagerado del primer franquismo no habrá sido una manera de compensar a la población masculina su 'castración' política. Por otro lado, para que la población masculina aceptara esta 'castración' o 'privatización', el Estado necesitaba —en contradicción abierta con el patriarcalismo dominante— promover la identificación masculina con lo femenino.

De ahí el valor del cine, dominado en los años cuarenta por las estrellas femeninas. Pero, para que se produjera la identificación por parte del público masculino con la estrella femenina, ésta tenía que ocupar, en la película, una posición en parte masculina. El resultado para la espectadora femenina es bastante complicado, puesto que ella se identifica con unas figuras femeninas cuya función es la de resolver las contradicciones de una masculinidad incierta. Por una parte, esto produce un tipo de enajenación, al ser reducida la mujer a la calidad de instrumento. Pero, por otra parte, le permite a la espectadora femenina identificarse con unas figuras femeninas cuya conducta en cierto modo se ofrece como un modelo de conducta masculina.

Desde luego, el esquema hipotético esbozado aquí no es válido para toda la producción cinematográfica del primer franquismo. Sobre todo, hay que recordar la enorme cantidad de melodramas convencionales, que castigan a la mujer histérica o pecadora con la muerte, o con algo peor: la muerte de su hijo. Es lógico que la mayor parte de estas películas se sitúen en el siglo XIX, cuando se impuso la idea de la diferencia sexual, con la consolidación del divorcio entre las esferas pública y privada. Tales melodramas parecen ser dirigidos a un público femenino: el melodrama siempre se ha definido como 'cine de mujer'<sup>8</sup>. En este caso, la representación de la mujer ofrece pocas posibilidades de identificación positiva, a menos que se estime positiva la

El cinema de Carlos Serrano de Osma (Valladolid, 28 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1983), pp. 121-133 y 146-149. También mi artículo sobre el uso de las técnicas *noir* en la película *Abel Sánchez*, de Serrano de Osma y sus consecuencias para la representación de lo masculino, «Masculinity and the Family in Crisis: Reading Unamuno through film noir» (Serrano de Osma's 1946 *Adaptation of Abel Sánchez*) (Romance Studies, nº 26, 1995), pp. 7-21.

6. Véase Francisco Llinás (ed.), *Directores de fotografía del cine español* (Madrid, Filmoteca Española, 1989), pp. 45-50, 57 y 62.

7. Véase, Ian Cameron (ed.), *The Movie Book of Film Noir* (Londres, Studio Vista, 1984); E. Ann Kaplan (ed.), *Women in Film Noir* (Londres, British Film Institute, 1989) y Joan Copjec (ed.), *Shades of Noir* (Londres, Verso, 1993).

8. Véase Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (Londres, British Film Institute, 1987); Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s* (Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1987) y Jacky Bratton, Jim Cook y Christine Gledhill (eds.), *Melodrama: Stage, Picture, Screen* (Londres, British Film Institute, 1994).



Cartel de *Escuadrilla* (Antonio Román, 1941).

identificación masoquista. Pero, como espero demostrar, en aquellas películas en las que la heroína sirve de modelo de conducta para el hombre, las identificaciones que le son permitidas al público femenino son mucho más positivas y heterodoxas. Desde luego, la identificación con la heroína por parte del espectador masculino también es heterodoxa desde el punto de vista de los roles sexuales, incluso si tiene por objeto la 'domesticación' del hombre para convertirle en un súbdito sumiso. Parece lógico que el cine español sea protagonizado por la mujer fálica —o, como veremos, por el hombre femenino—, sobre todo en la segunda mitad de los años cuarenta, cuando la retórica guerrera de la inmediata posguerra es reemplazada por el tema de la reconciliación nacional<sup>6</sup>. Pero veremos también cómo, incluso en el 'cine de cruzada' de los años 1938 a 1942, la exaltación de la virilidad guerrera es subvertida por un discurso contrario.

Quisiera empezar precisamente con el 'cine de cruzada'. El ciclo de películas que tiene por tema o por fondo la guerra civil, producido en la inmediata posguerra, constituye un proyecto explícito de legitimación de los valores guerreros, lo cual supone los valores de un mundo exclusivamente masculino, del cual la mujer es —o debería ser— excluida (a menos que no ocupe la posición auxiliar de enfermera, cuya función es la de salvar al hombre). Un ejemplo típico sería la coproducción hispano-italiana *Sin novedad en el Alcázar/L'assedio dell'Alcazar* (Augusto Genina, 1940), filmada en los estudios Cinecittà de la Roma mussoliniana y en las ruinas del Alcázar toledano. Aquí el tema principal de la defensa heroica de la academia militar toledana se contraponen al argumento secundario romántico de los amores entre un oficial nacional y una joven madrileña, que la redimen de su frivolidad de chica moderna al enseñarle el valor de una ética fundada en el servicio a la patria. El tema de la película, simbolizado en el sacrificio de su hijo a la causa nacional por parte del coronel Moscardó, es la necesidad de subordinar los intereses privados a los intereses colectivos: algo que los héroes militares de la película saben hacer, pero que los personajes femeninos sólo aprenden a realizar de manera imperfecta. De ahí que el argumento romántico quede soslayado al final de la película, que consiste en el abrazo entre dos hombres: el coronel Moscardó y su 'liberador', el general Varela.

La representación de las relaciones sexuales es más compleja en *Escuadrilla* (Antonio Román, 1941), producida con la ayuda de 'la gloriosa aviación española'. Aquí también, una chica frívola y moderna, Ana María (interpretada por Luchy Soto), vuelve de su colegio inglés a la España de la guerra civil. Lo primero que observa es que las mujeres están trabajando en el campo, puesto que los hombres están luchando en el frente; es decir, el trabajo femenino es un sacrificio heroico requerido por las circunstancias anormales. La presencia de Ana María introduce la discordia entre los aviadores hospedados en el cortijo de su padre, con resultados militares desastrosos. Las largas secuencias en las que vemos a los pilotos en sus aviones, volando en perfecta formación militar, se contraponen a la frivolidad de las secuencias terrestres en las que bailan con las mujeres: sus proezas aéreas simbolizan no tanto su potencia fálica como su inseguridad sexual masculina, puesto que sólo se demuestran 'potentes' cuando vuelan por los cielos, lejos de la presencia femenina. Esto se demuestra claramente cuando los intentos torpes por parte de Ana María y del héroe Miguel de acercarse físicamente para poder besarse son interrumpidos por el corte a un cañón que se pone en posición erecta, seguido de una hilera de bombas. También cuando el cañón hace fuego, al empezar la batalla, lo que permite a los aviadores evadir los brazos de la mujer y volver a la seguridad de los cielos.



**Sin novedad en el Alcázar/L'assedio dell'Alcazar (Augusto Genina, 1940).**

9. Para un análisis más detallado de la representación de la mujer en el cine español de los años 1945 a 1951, véase Jo Labanyi, «Feminizing the Nation: Women, Subordination and Subversion in Spanish Cinema, 1945-51», en Ulrike Sieglroh (ed.), *Heroines without Heroes: Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1945-51* (Londres y Nueva York, Cassell, 2000), pp. 163-82.

10. Peter W. Evans, «Cifesa: Cinema and Authoritarian Nationalism», pp. 218-219.



**¡Harka! (Carlos Arévalo, 1941).**

Como es de esperar en una película de guerra, el único contacto físico es el que ocurre entre hombres: el amor paternal del jefe de la escuadrilla, Pablo, hacia el joven recluta nuevo; la devoción del mismo Pablo a su camarada aviador, Miguel, que salva de manos de los republicanos, muriendo sobre su hombro en el avión, en un *Liebestod* masculino. La película tiene un argumento secundario curioso, que representa la debilitación sentimental del jefe de la escuadrilla, Pablo, por su amor a una mujer misteriosa, que resulta ser, no su novia, sino la hija bastarda de su padre, de cuya educación se ha hecho responsable sin llegar a revelar su existencia para salvar el honor paterno. Parece que el único amor heterosexual digno es el que existe dentro de la familia; pero ésta es una hermanastra ilegítima, y el amor ambiguo que Pablo siente por ella sirve para redimir al padre pecador: la exaltación de las relaciones heterosexuales 'espirituales' se basa claramente en la idea de que el sexo es ilícito y vergonzoso. Es lógico que en esta película los aviadores demuestren ser más competentes con los aviones que con las mujeres.

La correlación entre los valores guerreros y el miedo a la mujer se ejemplifica de manera explícita en *¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941), como se ha observado<sup>10</sup>. La ambivalencia orientalista de la película exalta al protagonista guerrero (Alfredo Mayo) por saber someter a los árabes y por saber asimilar su virilidad 'bárbara'. La civilización europea decadente está representada por los salones de baile de los hoteles de lujo, donde el hombre se encuentra atrapado en los brazos de la mujer. Como se sabe, al final de la película el nuevo jefe de la *harka* renuncia a la novia y a Europa, al asumir el papel del protagonista muerto, en un tipo de procreación masculina que hace redundante a la mujer (este tema lo volveremos a encontrar más adelante). En esta película, el objeto de la mirada y del deseo es el héroe Santiago, cuya relación con su sucesor es abiertamente homoerótica.



11. Jo Labanyi,

«Resemanticizing Feminine Surrender: Cross-gender Identifications in the Writings of Spanish Female Fascist Activists», en Ofelia Ferrán y Kathleen M. Glenn (eds.), *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain* (Nueva York y Londres, Garland/Routledge, en prensa).

12. José Antonio Primo de Rivera, «Palabras a la mujer» [1935], panfleto, sin datos de publicación. Biblioteca Nacional, cat. V/Ca 8899-5.

13. Véanse Jesús García de Dueñas, *¡Nos vamos a Hollywood!* (Madrid, Nickel Odeón, 1993), pp. 182-186, y Álvaro Armero, *Una aventura americana: Españoles en Hollywood* (Madrid, Compañía Literaria, 1995), pp. 192-201.



Cartel de *Sin novedad en el Alcázar*/*L'assedio dell'Alcazar* (Augusto Genina, 1940).

Es fácil ver en esta película una misoginia nietzscheana típicamente fascista. Sin embargo, la siguiente película de Arévalo, *Rojo y negro* (1942), nos ofrece una visión totalmente opuesta. Decir que es una película falangista feminista parece un contrasentido, pero no lo es: la obra de mujeres fundadoras de Falange Española como Mercedes Fórnica, Carmen Icaza y Carmen Werner –cuyos escritos he analizado en otra parte<sup>11</sup>– demuestra que, en sus primeros momentos por lo menos, la Falange pudo dar cabida a un tipo de feminismo de derechas, que exaltaba a la capacidad tradicionalmente femenina para el sacrificio y el servicio, en este caso trasladada a la esfera pública, como modelo de conducta para los hombres. Incluso, en un discurso sorprendente, José Antonio pudo declarar: «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 ésto [sic] tan femeninos, que algún día podáis de veras considerarnos ¡hombres!»<sup>12</sup>.

*Rojo y negro* es un ejemplo perfecto de esta curiosa exaltación de la abnegación femenina como modelo de conducta para los hombres. El resultado, extraordinariamente positivo para el público femenino, a pesar del falangismo abierto de la película, es la exaltación de la mujer que sabe llevar las virtudes femeninas a la vida pública activa. Si en *Sin novedad en el Alcázar* las mujeres no eran capaces de trascender la esfera privada y lo subjetivo, en *Rojo y negro* la protagonista Luisa se muestra superior a los hombres precisamente por su capacidad de sacrificar lo personal a la causa colectiva. Fue interpretada por Conchita Montenegro, conocida en la época como la 'Greta Garbo española' por sus actuaciones en Hollywood durante los años 1930–1934<sup>13</sup>. Luisa nunca pierde su compostura y siempre se muestra superior a sus circunstancias dando órdenes a los demás (hombres y mujeres) y aprovechando sus poderes seductores para entrar en la Dirección General de Seguridad republicana como espía. Como conviene a una espía, es el sujeto y no el objeto de la mirada. La cámara insiste en su mirada intensa y lúcida, incluso en la secuencia cuando es violada por un republicano, durante la cual mantiene abiertos los ojos hasta el último momento y, aunque humillada, los vuelve a abrir (obligada a doblegarse en este caso, pero siempre rígida y erecta). Aquí Luisa hace contraste con las figuras públicas masculinas que aparecen, los ojos vendados, en una secuencia de montaje satírica claramente influida por Eisenstein. Al final de la película, su novio de toda la vida, Miguel, que se ha hecho comunista, descubre su cadáver con el de otras falangistas fusiladas por los republicanos. Entonces declara que ha sido 'engañado' (es decir, se da cuenta de que ha estado 'ciego') y abre fuego sobre sus compañeros republicanos que después le fusilan. Las únicas veces que Luisa entorna los ojos es para ejercer su poder de seducción sobre el enemigo, o para reducirle a la nada con un gesto de desprecio. Su lucidez e inteligencia superior se contrastan en todo momento con las dudas y vacilaciones de su novio Miguel. Ella se arriesga ofreciéndose a buscar la pistola del falangista que esconde en su casa, que la llama «una camarada imponente». El argumento feminista de la película se hace explícito en el prólogo, en el que vemos pelearse a Luisa y Miguel de niños, porque él no la deja acompañarle en su barco de piratas puesto que la mujer trae mala suerte. Ella replica «Es que yo me vestiré de hombre y haré todo lo que sea», haciéndose un tatuaje si hace falta, porque ella es más valiente que él (todo esto lo dice con un vestido y peinado a lo Shirley Temple). No se sabe si *Rojo y negro* fue retirado del cartel por razones políticas o por falta de público. De haber

14. Acerca de la asociación de la cultura de masas con lo femenino, se puede consultar el artículo de Andreas Huyssen, «Mass Culture as Woman: Modernism's Other», en Tania Modleski (ed.), *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture* (Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1986), pp. 188-207.

15. Román Gubern, 1936-1939: *La guerra de España en la pantalla* (Madrid, Filmoteca Española, 1986), p. 92.

*Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941).



*Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941).



sido las razones políticas, cabe suponer que la decisión por parte de Arévalo de hacer encarnar los valores fascistas en una mujer puede no haber sido del agrado de las fuerzas políticas del momento. Si las razones fueron más bien comerciales, Arévalo habría cometido el error de hacer una película artística (técnicamente, es brillante) y no popular: la cultura de masas siempre se ha orientado hacia la mujer, pero la cultura de élite, a partir de la vanguardia de principios de este siglo, por orientarse hacia un público culto, ha tendido a privilegiar la perspectiva masculina (otro tema al cual volveré al final de este ensayo)<sup>14</sup>.

La última película bélica de la inmediata posguerra que quisiera mencionar es *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941). Román Gubern no la considera digna de

análisis por su argumento extravagante<sup>15</sup>. Pero precisamente por esto hay que preguntarse qué es lo que sucede en la película. El argumento es el siguiente: la hija de unos marqueses es violada durante la guerra civil y su novio asesinado; da a luz a un niño que es rechazado por sus aristocráticos padres. Mientras ella reza a la Virgen (representada como otra madre soltera), un obrero que la está contemplando le dice que él es el padre de su hijo. Para escapar de los avances amorosos del obrero, ella le pide a su padre arreglar un matrimonio de conveniencia para dar un apellido a su hijo, después de lo cual ella irá a vivir al extranjero. Por casualidad, el candidato a marido encontrado por el padre es el mismo obrero. Después de

la boda, él le niega su permiso para dejar el país (como se sabe, hasta el final del franquismo, la mujer necesitaba el permiso de su marido para sacar un pasaporte), e intenta ganar su amor al invitarla, con su hijo, a tomar el té en su humilde choza con su madre anciana cuyo cariño contrasta con la frialdad de los padres aristocráticos de ella. Hasta ahora, lo que interesa es que se nos ha persuadido de que un obrero republicano puede ser capaz de sentimientos nobles, como marido y como padre. Al final, descubrimos que es un mutilado de guerra del bando nacional que ha fingido ser el republicano responsable de su deshonra para cargarse con su odio y transformarlo en amor. Todo esto se presenta de manera bastante complicada. Por una parte, tenemos la exaltación nacional-católica del sacrificio que redime los 'errores' de la guerra (una guerra iniciada por los nacionales, desde luego). Por otra parte, se supone que el público se siente 'aliviado' al descubrir que el obrero representado como marido y padre ideal no es un violador republicano sino un héroe nacional. De manera algo

¡El Santuario no se rinde! (Antonio Ruiz Castillo, 1949).



16. Para un análisis del papel de Franco en el No-Do, véanse Sheelagh Ellwood, «The Moving Image of the Franco Regime: Noticiarios y Documentales», en Helen Graham y Jo Labanyi, *Spanish Cultural Studies: An Introduction*, pp. 201-203, y también el estudio reciente de Vicente Sánchez-Biosca y Rafael R. Tranche, *No-Do: El tiempo y la memoria* (Madrid, Cátedra/ Filmoteca Española, 2001).

17. Según el testimonio oral de Florentino Soña (1999), Serrano de Osma fue ayudado en la guerra civil por algunos compañeros de trabajo comunistas, que le consiguieron la dirección de varios documentales para el PCE con el fin de que no tuviera problemas en la zona republicana. Para el cine documental republicano en la guerra civil, véase Ramón Sala Noguer, *El cine en la España republicana durante la guerra civil* (Bilbao, Ediciones Mensajero, 1993).

ambigua, éste ocupa el papel de San José, al hacer de padre sustituto, completando el triángulo antes sugerido por la equivalencia entre la protagonista y la Virgen, madres solteras las dos; efectivamente, el obrero se llama José. Por tanto, el padre idóneo no es el héroe fálico sino el santo que carga con un hijo ajeno e incluso es impotente: es precisa-

mente debido a la herida sufrida en la guerra por lo que el obrero desea a una mujer que ya tiene un hijo: quiere darle la familia que él no puede procrear. La película parece proponer que el marido y padre ideal es el guerrero nacionalista castrado. Esta película es especialmente interesante porque anticipa el uso del cine en la última mitad de la década para mediar el conflicto entre el ideal masculino guerrero y el ideal doméstico del 'hombre de familia' más adecuado a los tiempos de paz —conflicto entre dos modelos masculinos contrarios que, hay que recordar, fue simbolizado por la representación de Franco en el No-Do, alternando su imagen vestida de militar con su imagen de 'hombre de familia' rodeado de mujeres (Carmen Polo y Carmencita)<sup>16</sup>. La película de Orduña demuestra que esta 'domesticación' requiere la 'castración' de los valores guerreros nacionalistas, que habían llevado a los nacionales al poder.

En 1947 se inicia otro ciclo de películas situadas en la guerra civil, ahora orientadas explícitamente hacia la reconciliación nacional, y en casi todos los casos dirigidas por un cineasta ex-republicano. *¡El Santuario no se rinde!* (1949), dirigido por Arturo Ruiz-Castillo, quien durante la guerra había hecho documentales para la República y anteriormente había trabajado con García Lorca en *La Barraca*, invierte el esquema de *Sin novedad en el Alcázar*. Si ésta insertaba un tema sentimental dentro del argumento militar, la película de Ruiz-Castillo hace narrar el relato bélico por una voz en *off* femenina; uso narrativo que en una película de guerra es realmente insólito. Al contar su amor durante la guerra con un republicano (Alfredo Mayo, conocido por interpretar el papel de héroe nacionalista en el anterior 'cine de cruzada'), dicha voz invita a la reconciliación, ya que incorpora la historia nacional dentro del ámbito de lo privado; es decir, subordina los valores masculinos a los femeninos.

En *Rostro al mar* (1951), dirigida por Carlos Serrano de Osma quien, sin ser comunista, había hecho películas documentales para el Partido Comunista durante la guerra civil,<sup>17</sup> también encontramos la incorporación de una historia de guerra dentro de una historia de amor, narrada desde una perspectiva femenina. Resulta bastante increíble que esta película haya escapado a la censura. Narra la vida de una republicana que se queda en España para dar a luz, mientras su marido comunista se refugia en Francia al terminar la guerra. Al final, la heroína rechaza a su pretendiente nacionalista (paternal



*Rostro al mar* (Carlos Serrano de Osma, 1951).

la heroína a través de su amor a su hija pequeña –otra vez tenemos el tema del padre sustituto (es decir, padre asexual) que sigue al tipo que encarna San José. La asociación del protagonista nacionalista a la luz, y del protagonista comunista a la oscuridad –como todas las películas de Serrano de Osma, ésta utiliza las técnicas del *film noir*–, asocia a aquél con una masculinidad sana y protectora, y a éste con una masculinidad peligrosa. Pero la rigidez asexual del primero produce un rechazo y el espectador, al igual que la heroína, se siente atraído por la sexualidad peligrosa pero



*Rostro al mar* (Carlos Serrano de Osma, 1951).

y rígido) cuando su marido vuelve, al escaparse de un campo de concentración nazi: Román Gubern, comentando la película, repite la afirmación de Fernández Cuenca en el sentido de que es un campo de concentración soviético;<sup>18</sup> pero se oye claramente hablar alemán a los oficiales del campo. Aquí el protagonista nacionalista encarna un modelo masculino paternal pero físicamente reprimido: expresa su amor por

vital del marido comunista. El resultado es una inversión de las convenciones visuales del *film noir*, que hace positivo lo oscuro, y negativo lo luminoso: inversión que se encuentra en otros ejemplos de *film noir* españoles de la época, como veremos más adelante.

Como bien se sabe, la segunda mitad de la década se caracteriza sobre

todo por la producción de un ciclo de películas históricas patrióticas, especialidad (aunque no exclusiva) de la productora Cifesa. Lo que más llama la atención en estas películas –de tema político más que sentimental en su mayoría, casi siempre con un trasfondo de guerra, muchas veces fratricida– es el protagonismo de la mujer. (*Locura de amor*, donde lo político apenas aparece, podría calificarse mejor de melodrama que de cine épico). Las únicas películas históricas que tienen un protagonista masculino son las dos más flojas: *El capitán de Loyola* (José Díaz Morales, 1948) y *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). Que yo sepa, en el cine épico de Hollywood (cuya influencia se deja ver en la puesta en escena e indumentaria) el protagonismo feme-

18. Román Gubern, 1936-1939: *La guerra de España en la pantalla*, p. 113 y Carlos Fernández Cuenca, *La guerra de España y el cine* (Madrid, Editora Nacional, 1972), segundo tomo, p. 700.



19. Para el estudio del cine épico de Hollywood (y de Italia), ver Derek Elley, *The Epic Film* (Londres, Routledge, 1984).

20. Véanse María Teresa Gallego Méndez, *Mujer, Falange y franquismo* (Madrid, Taurus, 1983), Helen Graham, «Gender and the State: Women in the 1940s», Rosario Sánchez López, *Mujer española: Una sombra de destino en lo universal (Traectoria histórica de Sección Femenina de Falange, 1934-1977)* (Murcia, Universidad de Murcia, 1990) y Victoria Lorée Enders, «Problematic Portraits: the Ambiguous Role of the Sección Femenina of the Falange», en Victoria Lorée Enders y Pamela Beth Radcliff (eds.), *Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain* (Nueva York, State University of New York Press, 1999), pp. 375-397.

21. Véase Helen Graham, «Gender and the State: Women in the 1940s».

nino es casi desconocido<sup>19</sup>. Esto, unido al bajo estatus de la mujer en la realidad histórica del primer franquismo, hace realmente sorprendente el protagonismo femenino que se evidencia en el cine épico español. Se ha observado que el Servicio Social organizado por la Sección Femenina, a pesar de limitar la actividad femenina al trabajo social voluntario, dio sin embargo a las mujeres de clase media que componían sus 'cuadros' un papel público activo en la España de la posguerra<sup>20</sup>. A pesar del Fuero del Trabajo de 1938, que 'liberó' a la mujer del trabajo, las mujeres del bando vencido, y las clases bajas en general, fueron obligadas por las privaciones materiales a trabajar en el mercado negro. Al ser responsables del suministro material de la familia, las mujeres experimentaron en carne propia la contradicción entre los 'valores espirituales' pregonados por la propaganda nacional-católica, y la realidad material de una sociedad regida por un mercado negro oficialmente tolerado<sup>21</sup>. Parece poco probable que las películas históricas patrióticas de la segunda mitad de los años cuarenta hayan sido destinadas a un público femenino, aunque la noción de un cine de guerra destinado a la mujer es atractiva por lo insólito. Pero estas películas, con sus heroínas activas en la esfera pública, tienen que haber ofrecido ciertas compensaciones a las espectadoras femeninas, mediando la contradicción entre su teórica limitación a la esfera privada y la realidad concreta de su participación en el mercado o en el trabajo social. La respuesta del público masculino ante el espectáculo de estas heroínas super-competentes tiene que haber sido complicada, puesto que el mensaje, repetido una y otra vez, es que la mujer tiene que ocupar el puesto en la esfera pública dejada vacante por la ausencia o la incapacidad del hombre.

En varias películas situadas en la Edad Media, el rey poeta o músico es feminizado por posponer la guerra a sus gustos artísticos y a sus conquistas amorosas, representadas no como signo de poder fálico sino como la 'castración' del guerrero por el placer. En *Reina*

*santa* (Rafael Gil, 1946), el rey poeta y músico portugués, Don Dionis, provoca la guerra civil por desatender los asuntos de estado y procrear a una serie de hijos bastardos. Según la letra de una de sus canciones: «Soy el hombre más servicial... rendido siempre»; para él, el amor significa la sumisión femenina. Pero, según se comenta en el diálogo, los valores morales de su 'reina santa' aragonesa, Isabel, también



*Reina santa* (Rafael Gil, 1946).

provocan la guerra, puesto que, al educar a los hijos bastardos de su marido como si fueran suyos, causa el resentimiento de su propio hijo legítimo que se rebela contra su padre. Todo esto induce a Isabel a entrar en el campo de batalla, montada a caballo,

para impedir la guerra entre naciones, en un gesto típicamente femenino de mediación doméstica, que también es una intervención activa en los asuntos de estado. Aquí los valores femeninos causan y remedian la discordia.



Luis Marquina dirige a Tina Gascó como Doña María la brava, (1947).

En *Doña María la brava* (Luis Marquina, 1947), el afeinado rey poeta y músico también abandona sus deberes políticos, dejando el poder en manos de su joven y ambiciosa mujer portuguesa, quien consigue la caída y muerte de su leal condestable, Don Álvaro de Luna<sup>22</sup>. La contrapartida a la reina vampiresa es Doña María la brava, mezcla de devoción maternal y valor masculino, que, a diferencia del rey de *Reina santa*, no se rinde nunca ni siquiera al amor. En la primera secuencia de la película, la vemos cruzar la pantalla con la armadura puesta, después

de ganar un torneo; más tarde, mata al asesino de su hijo en un duelo, entregando su espada después a Don Alvaro de Luna, en una declaración simbólica de su amor al que no se rendirá jamás. Según sus propias palabras, tiene que mostrarse fuerte y valiente por ser viuda. Esto también es el caso de la protagonista de *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951), viuda del líder Padilla de la rebelión de los

Comuneros que continúa la defensa de Toledo contra las tropas alemanas de Carlos V después de ver morir a su marido en el cadalso. De nuevo, se supone que el activismo femenino es una necesidad heroica pero también trágica, puesto que la heroína tiene que sacrificar el amor que es su razón de ser 'normal'. Cuando la viuda de Padilla asume el poder como Regidor de Toledo, observa –refiriéndose a sí misma bajo la forma masculina– que «el que manda no se pertenece a sí mismo». La interpretación que hace Amparito Rivelles de la protagonista introduce una



La leona de Castilla (Juan de Orduña, 1951).

nota negativa, puesto que la representa como una mujer fuerte pero histérica, incapaz de subordinar los intereses privados a los públicos. Finalmente, se pierde al dejarse ofuscar por su atracción a un noble del bando enemigo.

La interpretación que hace Maruchi Fresno de la reina protagonista de *Catalina de Inglaterra* (Arturo Ruiz-Castillo, 1951) es más positiva, puesto que aprovecha su papel de mujer abandonada (por el rey inglés Enrique VIII) para afirmar sus derechos tanto políticos como personales. Sin embargo, una de sus damas de honor observa que tiene «todas las virtudes necesarias para aburrir a un hombre» –comentario que califica mejor la interpretación por parte de la misma actriz de la piadosa 'reina santa' de la película antes mencionada. Por una parte, *Catalina de Inglaterra* es una denuncia del divorcio, que se representa como la legalización del abandono de la mujer por parte del marido, y también como una conspiración inglesa en contra de los intereses nacionales de España. Pero el mensaje nacionalista de la película hace necesaria la defensa del derecho de la mujer al poder político: Catalina lleva su propia defensa legal, arguyendo que sus derechos políticos como reina de Inglaterra, y el derecho al trono de su hija María, no permiten que Enrique VIII se divorcie (éste había pretextado como justificación del divorcio la necesidad de volver a casarse para producir un heredero masculino). Aquí también, la mujer sabe gobernar mejor que el hombre, pero en

22. La película se basa en la obra de teatro de 1909 de Eduardo Marquina, padre del director. Un número considerable de películas de los años cuarenta se basan en textos dramáticos o literarios anteriores a la guerra, lo cual invita a la reflexión sobre la manera en que estas películas se aprovechan de textos anteriores para tratar, de modo mediatizado, problemas contemporáneos. La adaptación de la obra clásica de un autor políticamente conservador sirvió en varias ocasiones de estrategia para conseguir la autorización del censor para una película

heterodoxa; por ejemplo, *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943) basada en la novela de Alarcón; *La fe* (Rafael Gil, 1947) basada en la novela de Palacio Valdés y *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950), basada en la novela del jesuita Padre Coloma.

este caso las virtudes femeninas no tienen ningún efecto secundario negativo. En la primera mitad de la película, cuando Enrique VIII se va a la guerra contra los franceses, éste delega su poder oficialmente a Catalina durante su ausencia, y la vemos montada a caballo dando órdenes a sus soldados castellanos ganando la batalla contra los escoceses rebeldes. Después de su triunfo militar, ciñe la espada del soldado más joven (gesto que repite al final de la película antes de morir). Cuando el cardenal Wolsey le da la enhorabuena por sus éxitos militares, ella contesta irónicamente: «Es que estamos en guerra, cancelar. La única compensación que tenemos las pobres mujeres es ser un poquito valientes». El embajador español observa que una princesa sana y fuerte vale más que un príncipe débil y enfermo, lo cual obliga al cardenal Wolsey a contestar que Inglaterra puede haber tenido una reina en tiempos anteriores, pero ahora las cosas han cambiado. De esta manera, los ingleses están representados como defensores del patriarcalismo y los españoles como defensores de los derechos políticos de la mujer.

También por razones nacionalistas se exaltan las proezas militares de Agustina de Aragón, en la película homónima de Orduña (1950), en la que nunca se dice que Zaragoza cayó finalmente en manos de los franceses. El predominio en estas películas históricas épicas de la mujer aragonesa es notable; 'la reina santa' también fue aragonesa, y el diálogo comenta que Catalina de Inglaterra es terca como todos los aragoneses. En realidad, según ha observado Rafael de España,<sup>23</sup> Agustina no fue aragonesa sino catalana —hecho que no se menciona en la película. Aquí también, al asumir un papel masculino la protagonista tiene que sacrificar el amor: Agustina repudia a su novio cuando descubre que está colaborando con los franceses. Durante toda la película, Agustina lleva la delantera simbólica. Literalmente, deja el espacio privado del hogar para caminar por la calle o por el campo, se burla del espía que la sigue y acaudilla las masas. El general Palafox (Fernando Rey) le dice a su tío, al que había desobedecido para llevarle a Palafox las noticias del avance del ejército francés: «¿Te sorprende que una mujer sirva para algo?». Al igual que en

23. Rafael de España. «Cataluña y los catalanes vistos por el cine del franquismo», en Sergi Alegre et al., *El cine en Cataluña: Una aproximación histórica* (Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1993), p. 53.



*Augusta de Aragón* (Juan de Orduña, 1950).



Cartel de *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950).

24. Véase Francisco Javier Pérez Rojas y José Luis Alcaide, «Apropiaciones y recreaciones de la pintura de historia», en J.L. Díez García, *La pintura de historia del siglo XIX en España* (Madrid, Museo del Prado, 1992), pp. 110-11, quienes también aportan una documentación valiosa acerca de la recreación minuciosa en el cine épico de Cifesa, sobre todo en las películas de Orduña, de obras famosas de la pintura de historia decimonónica. Es lógico que el cine histórico del primer franquismo haya hecho eco de la pintura de historia de la segunda mitad del siglo XIX, puesto que los dos periodos se caracterizan por un intenso proceso de formación nacional, a través del control social ejercido sobre la familia y especialmente sobre la mujer.

25. Román Gubern, 1936-1939: *La guerra de España en la pantalla*, p. 113.

las películas antes mencionadas, Agustina asume el poder porque los hombres no saben hacerlo. Cuando oye decir a un soldado que los franceses ya están entrando en Zaragoza, replica: «¿No te da vergüenza escucharte?... Hoy las mujeres ocupamos vuestro sitio... Dame tu fusil... no hay hombres, no hay hombres, no hay hombres en Zaragoza». Efectivamente, Agustina tiene que asumir el poder porque el general Palafox está enfermo; pero a lo largo de la película es ella quien se muestra activa, mientras que él se representa como una figura estática que se beneficia pasivamente de los esfuerzos patrióticos de ella. En la famosa imagen final, que también abre la película, Agustina grita «¡Cobardes!»

a los hombres antes de hacer fuego con el cañón. Pero, en realidad, esta imagen no es el final de la película, porque la historia del sitio de Zaragoza está insertada dentro de un marco que narra la concesión a Agustina de una medalla por parte del rey Fernando VII, ya reinstalado en el trono. En este marco narrativo, que abre y cierra la película, vemos a una Agustina nuevamente femenina, modesta (lleva su velo de viuda) y sumisa: la vemos arrodillarse ante Fernando VII, uno de ejemplos más abusivos de la autoridad masculina de la historia de España. La representación esquizofrénica de Agustina como guerrera y como recatada dama burguesa se reproduce en el cartel publicitario de la película, donde esta segunda imagen ocupa la posición superior. El retorno de Agustina a dicho papel sumiso en el epílogo de la película puede haber servido de alivio para el público masculino, pero la interpretación agresiva de Aurora Bautista le permite a la espectadora femenina identificarse con una imagen de la mujer totalmente diferente de la promovida oficialmente en la época. La imagen que se perpetuó en el imaginario popular – a través de los almanaques y libros infantiles – fue la de la Agustina guerrera y fálica, abriendo fuego con el cañón<sup>24</sup>.

Este ciclo de películas históricas patrióticas coincidió con un ciclo de películas protagonizadas por unos héroes misioneros o curas. Román Gubern observa que el héroe de *Balarasa* (José Antonio Nieves Conde, 1950), militar que se hace misionero, simboliza la creciente influencia de la Iglesia, al distanciarse el régimen de sus orígenes militares y fascistas<sup>25</sup>. Mi interpretación es que esta nueva insistencia sobre los héroes misioneros y curas forma parte de un proyecto de despolitización destinado a acostumar a los hombres al papel de padres de familia; es decir, a un papel doméstico. Porque los curas y misioneros son 'padres' que llevan faldas, soportan estoicamente los abusos sin recurrir a la violencia y desempeñan el rol, no sólo de protector paterno, sino también de madre que se sacrifica por sus hijos. Sin embargo, los curas viven en un mundo totalmente masculino. Las películas de





**Balarrasa (José Antonio Nieves Conde, 1950).**

26. Tania Modleski, *Feminism without Women: Culture and Criticism in a 'Postfeminist' Age* (Nueva York y Londres, Routledge, 1991), pp. 7, 10, 76-89, hace observar que, en el cine norteamericano de los años ochenta, se repite el tema de la apropiación masculina de la función materna, lo cual, a pesar de la aparente exaltación de lo femenino, sirve para hacer redundante a la mujer. A pesar de las evidentes diferencias históricas, hay cierta semejanza entre la reacción antifeminista de los años ochenta en Estados Unidos, analizada por Modleski, y el intento, por parte del primer franquismo, de eliminar los derechos ganados por la mujer bajo la Segunda República.

misioneros y de curas de los últimos años de la década responden al mismo miedo a la mujer expresado en el 'cine de cruzada' de los primeros años de la misma, pero con la ventaja de que permiten a los hombres incorporar los valores femeninos. Por consiguiente, permiten exaltar los valores domésticos 'femeninos' y al mismo tiempo prescindir de la mujer<sup>26</sup>. Quisiera hablar brevemente de dos películas que exaltan al misionero y al cura por sus cualidades femeninas mientras insisten en las relaciones entre hombres: *Misión blanca* (Juan de Orduña, 1946) y *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952).

En *Misión blanca*, el protagonista –misionero en la Guinea Española, donde la película fue rodada– vive motivado por el deseo de redimir a su padre: un ex-banquero (aquí se notan los vestigios del anticapitalismo de la Falange original) que en 1910, al ser descubiertas sus estafas, abandona a la mujer con la que se había casado por su dinero después de maltratarla y robar sus joyas. Antes de huir, le vemos echar una mirada nostálgica a su hijo pequeño, lo que desde el principio establece el lazo entre padre e hijo como el máximo valor exaltado en la película. Bajo el nombre falso de Brisco, el banquero se establece en la Guinea Española, con una actitud abusiva hacia los indígenas y los demás colonos españoles. Su brutalidad está representada por su tratamiento violento de su esclava indígena (interpretada por la actriz española Elvira Bethencourt, con el pelo negro largo, una flor detrás de la oreja y vestida de un *sarong* polinesio, en una confusión orientalista que no sabe distinguir a los negros de los asiáticos). El protagonista, el padre Xavier, la rescata para que se pueda casar con su amante indígena Minoa (también interpretado por un actor español –Jorge Mistral– que semeja Tarzán). La secuencia más erótica de la película es cuando Brisco azota a Minoa: la cámara insiste en las contorsiones de su tronco desnudo, que parece gozar con el dolor.

27. En la época ya fue conocida la homosexualidad de Orduña, lo que no impidió que fuera el director predilecto de Cifesa, vinculado sobre todo a las superproducciones épicas de ésta productora.

Xavier reconoce explícitamente que su verdadera misión no es la de salvar a los indígenas, sino la de «salvar a mi padre». Hay varios primeros planos de los rostros de Brisco y Xavier, que se miran con una evidente atracción homoerótica (no sabemos hasta el final de la película que son padre e hijo)<sup>27</sup>. Brisco es el 'malo' de la película porque es un hombre que no reconoce el valor de los sentimientos, representados aquí por el amor que siente por Xavier y que insiste en reprimir. La dureza masculina de Brisco se contrasta con la compasión que caracteriza a Xavier. Cuando Brisco abofetea a Xavier (otra vez el látigo como signo de una atracción homoerótica que sólo sabe expresarse a través de la violencia), aquél le dice a Xavier que se defienda «como un hombre», y éste le contesta, con las lágrimas corriendo por sus mejillas, que no puede porque es cura y porque hizo una promesa a su madre difunta. Aquí el cura representa una masculinidad superior por reconocer el valor de los sentimientos y de la herencia materna, a diferencia de la figura paterna violenta representada por Brisco. La escena en la que Xavier revela a Brisco que es su hijo y éste reconoce que su hijo es lo único que ha amado en su vida, está filmada como una escena de amor, con tormenta inclusive. En la siguiente secuencia, en la que Brisco atraviesa la selva en plena tempestad para salvar a Xavier del asesino que anteriormente ha contratado para matarle, Brisco muere al caerle encima un árbol, expirando en los brazos de Xavier con el grito «¡Hijo mío, perdóname!». Otra vez tenemos un *Liebestod* masculino. La película termina con el nuevo misionero joven, al que el padre superior ha contado la historia de Xavier, que se ha marchado a la selva para ocupar el sitio de éste, en un tipo de transmisión generacional masculina basada en la relación padre-hijo: o sea, un tipo de procreación que hace redundante a la mujer.

*Cerca de la ciudad* (1952) se ha calificado con razón como respuesta católica a la película *Surcos* de Nieves Conde, del año anterior. No hay espacio aquí para comentar la mímica autorreflexiva del neorealismo, sólo en parte paródica, que hace Lucía. El protagonista cura, que se dedica a 'salvar' a los niños de las chabolas madrileñas, es un misionero que intenta 'civilizar' a las clases bajas 'salvajes', en una aplicación a la metrópoli de las estructuras coloniales típicas del primer franquismo. La película insiste en la importancia de las cualidades femeninas, representadas en el protagonista cura (interpretado brillantemente por el joven Adolfo Marsillach): un 'padre' que se arroga el papel materno al recoger a una familia de niños abandonados, cuyo padre ladrón está en la cárcel. En este respecto, el cura hace contraste con el único personaje femenino, una beata dura y fría, finalmente redimida al aprender de él las cualidades femeninas. El cura, llamado José y asignado a la parroquia del Niño Jesús, es otro San José o padre sustituto. Efectivamente, el hecho de que casi todos los personajes se llamen José es una broma recurrente en la película. Los hombres del barrio se burlan del padre José, diciendo que tiene 'vocación de niñera'; el cura también convierte en 'niñera' al sacristán (Pepe Isbert), según éste observa cuando le manda a comprar comida para los niños. Porque el padre José quiere 'civilizar' a los niños dándoles un hogar.

Lo que más llama la atención en esta película es el hecho de que, extraordinariamente, no hay en todas las chabolas una sola niña; todos los niños son varones (no sólo la familia de cinco hijos recogidos por el padre José, sino incluso los niños que

28. Sólo he podido identificar a una niña, medio escondida detrás de los créditos iniciales.

vemos de paso en la calle)<sup>28</sup>. Éste es un mundo enteramente masculino, en el que los padres —criminales o borrachos— son figuras negativas, por lo menos hasta aprender del padre José el valor de lo materno. En la secuencia final el padre de los niños recogidos por el padre José, recién salido de la cárcel entra en la iglesia durante la del Gallo, en Nochebuena. De nuevo, todos los niños en la iglesia son varones (y también casi todos los adultos); la figura más netamente femenina es la del Niño Jesús que preside el altar y que aparece en un primer plano con su faldita corta y rizados a lo Shirley



Cartel de *Cerca de la ciudad* (Luis Lucía, 1952).

Temple. En esta secuencia, el padre José representa la imagen de una masculinidad feminizada, al imitar al 'cura ta...ta..tartamudo' de su chiste favorito, que en esta ocasión tartamudea de emoción señalando que el hombre debe expresar la emoción pero que le cuesta hacerlo. La escena termina con un primer plano del padre criminal arrepentido (el 'buen ladrón') en una versión masculina de la imagen de la Magdalena con la que terminan tantos melodramas de la época (y de la República, hay que decirlo), pasando brevemente al padre José que escribe a su madre. En este mundo enteramente masculino los hombres se redimen al apropiarse de la función materna, haciendo innecesaria la presencia de las mujeres en la pantalla.

Efectivamente, el padre José tiene un 'hijo', también llamado José (Pepito), y nacido no de la mujer sino del hombre, bajo la forma del muñeco de ventrílocuo que ha heredado de su padre y que maneja astutamente para ganar la voluntad de los niños chabolistas. Con la ventriloquia tenemos otro caso de una transmisión generacional masculina, mediante la cual el padre les presta su voz a sus hijos adoptivos negándoles la suya propia. Al apropiarse de la fun-

ción materna, el padre José elimina tanto la diferencia sexual como las diferencias de clase. El hombre feminizado resulta ser una estrategia brillante para imponer la Ley del Padre.

Muy brevemente, para terminar, quisiera comentar dos de los muchos ejemplos del *film noir* que se encuentran en el cine español de los años cuarenta, sobre todo en la segunda mitad de la década, coincidiendo con el máximo periodo del *film noir* norteamericano, y también con el de máxima insistencia ideológica en la familia en España. El *film noir* norteamericano investiga no sólo la familia, sino también el mundo criminal y la policía corrupta. Por razones obvias, en la España franquista el *film noir* tuvo que enfocar exclusivamente la familia, lo que produce una claustrofobia incluso más intensa y convierte a la familia en símbolo obvio de los problemas sociales que no pueden ser representados directamente. En el *film noir* norteamericano la investigación por parte del detective normalmente masculino se centra en el enigma de lo femenino, revelando las inseguridades masculinas cuando es atraído alternativamente por la mujer seductora, morena y asociada a las sombras, y por la mujer materna, rubia y asociada con la luz<sup>29</sup>. De ahí que la investigación de lo femenino por parte del detective se convierta en investigación, por parte del espectador, de lo masculino. En el *film noir* español, aunque subsiste la investigación de lo femenino, la investigación de la masculinidad ocupa una posición destacada. Los dos ejemplos que quisiera comentar son *Abel Sánchez* (1946), dirigido por Serrano de Osma, el máximo teórico del *film noir* en España; y *Nada* (1947), dirigido por Edgar Neville, cuyo manejo técnico de los recursos visuales del género es brillante.

En España, el contraste entre luz y sombra presenta dos aspectos diferenciados; o se invierte, produciendo una valorización negativa de lo luminoso, o se complica, borrando las oposiciones binarias tan caras a la ideología franquista. En *Abel Sánchez*, basada en la conocida novela de Unamuno, la investigación de la masculinidad es especialmente dramática por consistir en la investigación del asesinato, por parte del protagonista paranoico (interpretado por Manuel Luna), de su *alter ego* guapo y donjuanesco (interpretado por Roberto Rey) cuyo éxito con las mujeres es una proyección evidente de los deseos y complejos de aquél. Es decir, la relación entre los dos hombres sirve para representar el conflicto entre las dos caras de un yo masculino escindido. En este caso, a diferencia del *noir* norteamericano, la mujer seductora y peligrosa, que rechaza al protagonista para casarse con su *alter ego*, es rubia; y la mujer materna y redentora, con la cual el protagonista se casa por desesperación, es morena. La mujer seductora se asocia siempre con las puestas en escena luminosas, que por consiguiente simbolizan una superficialidad negativa (se cita el dicho de Oscar Wilde: «la mujer es una esfinge sin enigma»). Por contraste, el hogar formado por el protagonista al casarse con la mujer materna está representado como un infierno, mediante el uso de las sombras y de los planos distorsionados. Por tanto, la contraposición entre lo luminoso y lo oscuro es un contraste entre dos modelos femeninos opuestos, que resultan ser negativos en una visión misógina que, al ser representada claramente como proyección de los demonios interiores del protagonista, revela que éste es un problema, no de la mujer, sino de una masculinidad conflictiva.

En *Nada*, basada en la novela de Carmen Laforet y cuya acción tiene lugar en la Barcelona de la inmediata posguerra, las convenciones narrativas y técnicas visuales del *film noir* se aplican a la investigación de la familia con consecuencias demoledoras. En

29. Véase E. Ann Kaplan (ed.), *Women in Film Noir*.





*Alba de América* (Juan de Orduña, 1951).

este caso tenemos una investigadora femenina, Andrea, interpretada por una Conchita Montes siempre lúcida e inteligente que va descubriendo la realidad infernal que subsiste debajo de la superficie respetable de la casa burguesa compartida por su abuela, su tía y sus dos tíos Román y Juan, y la mujer de éste, Gloria. La película es una exploración melodramática de la masculinidad perversa: el máximo ejemplo es Román que al final se arroja por la escalera típicamente *noir* de la casa, interpretado por el actor italiano Fosco Giachetti, conocido por su caracterización del papel de héroe fascista en el cine italiano de la época mussoliniana (incluyendo *Sin novedad en el Alcázar*). El tono histórico de las escenas que se desarrollan en la casa familiar se refuerza mediante el uso brillante de las sombras para sugerir unas personalidades escindidas, y también mediante las tomas desde una posición inferior que hacen pesar el techo sobre la cabeza de los personajes. El hogar burgués represivo contrasta fuertemente con las luminosas escenas exteriores filmadas en la Universidad, que le ofrece a Andrea la posibilidad de una vida más libre. Si los personajes masculinos son histéricos y violentos, la película exalta la fuerza de la mujer, a través de los personajes contrarios de Gloria, mujer de clase baja que mantiene secretamente a la familia con el dinero ganado en los garitos de juego del barrio chino, y la estudiante rica Ena, amiga de Andrea, que seduce cínicamente a Román para vengar a su madre a la que éste había seducido anteriormente en un acto de solidaridad entre mujeres. Gloria es morena y asociada con las puestas en escena oscuras; Ena es rubia y asociada con las puestas en escena luminosas. Ambas representan a personajes femeninos que combinan la bondad con la maldad, en el sentido de que lo malo encubre lo bueno. Esta reivindicación de la mujer mala posiblemente explica la dureza del censor para con la película, que sufrió unos cortes de unos treinta minutos. *Nada* es netamente

subversiva, por utilizar los contrastes entre blanco y negro del *film noir* precisamente para borrar las oposiciones binarias y, con ellas, el maniqueísmo de la ideología dominante.

Como se sabe, en los años cincuenta las cosas cambiaron con los inicios de un cine artístico disidente, basado en el neorrealismo italiano, que rompió con el cine popular de la década anterior. Esto supuso el abandono de las grandes estrellas femeninas de los años cuarenta y una nueva temática social dirigida primordialmente a un público universitario y, por tanto, en su gran mayoría masculino. Es notable en el cine neorrealista de los años cincuenta el abandono de la perspectiva femenina anterior y el predominio de la perspectiva masculina<sup>30</sup>. El resultado es un cine que consigue sus efectos, no a través del placer, sino a través de las ideas. Esto puede ser un avance político pero, para la representación de la mujer, supone una regresión.

**ABSTRACT.** This article analyses the role of women in early Francoist cinema, paying particular attention to the predominance of active female protagonists at a time when, in real life, women had all rights taken away from them. Drawing on critical writing on American *film noir*, the article proposes that cinema may have played an important role in the postwar period in Spain in helping men negotiate the difficult passage from the virile warrior values exalted during the war and in its immediate aftermath, to the family values required by peacetime. Thus, it is suggested, these surprisingly active female protagonists may have served to mediate for male spectators the contradiction between typically male and typically female values which they themselves experienced in the postwar period. This use of female heroines to act out anxieties about male identity allows the creation of strong female protagonists who could offer female spectators forms of audience pleasure and identification very different from the retrograde female role models proposed by the dominant ideology of the regime. The genres discussed are those which most explicitly acted as a vehicle for National-Catholic ideology. Finally, the argument is that even such clearly propagandistic films contain considerable complexity and ambivalence, and that this complexity and ambivalence derives from the representation of women. ■

30. El máximo ejemplo sería *Calle Mayor* (1956), de Bardem, basada en la obra de teatro *La señorita de Trevélez* de Arniches (1916), que convierte la tragedia grotesca de una solterona de provincias, burlada en el drama psicológico del seductor masculino, que termina por suicidarse.