

## Investigaciones Feministas

ISSNe: 2171-6080

<http://dx.doi.org/10.5209/INFE.56014>



EDICIONES  
COMPLUTENSE

# Mujer, roles de género y política de premios en el cine español (1940-1959)

Javier Jurado<sup>1</sup>

Recibido: Mayo 2017 / Evaluado: Septiembre 2017 / Aceptado: Diciembre 2017

**Resumen.** En este artículo intentamos establecer, a través del análisis fílmico y sociológico de películas premiadas por la administración franquista, algunos de los roles adscritos a las mujeres en los años más difíciles de la dictadura. Premios, subvenciones y créditos formaron parte de un sistema de producción cultural que favorecía determinados discursos y que, en comparación con el estudio de los mecanismos de censura, creemos no han recibido la atención académica necesaria. Guiones, personajes y temáticas serían afectados directamente por estos incentivos y son particularmente visibles en las tipologías de género usadas en los relatos fílmicos. De esta manera pretendemos demostrar la efectividad y persistencia de modelos y actitudes que se pueden rastrear en la actualidad y que formaron parte de las estrategias de legitimación de un determinado orden social.

**Palabras clave:** Política cultural de posguerra; Financiación de la industria cinematográfica; Productoras de cine; Roles de género

## [en] Women, gender roles and prize policies in Spanish cinema (1940-1959)

**Abstract.** We will try to establish in this essay some of the assigned women roles in the films awarded by the Franco administration. We will do so using a sociological approach as well as film analysis. Awards, grants and credits were part of a cultural production system that supported singular discourses. While censorship has received an important attention in Spanish film studies it is our opinion that these incentives had been somewhat overlooked. Scripts, characters and subjects were directly affected by them. We will try to show, therefore, the efficacy and persistence of the models established during the first years of dictatorship and that we can track in some cases even nowadays.

**Keywords:** Post-war cultural policies; Cinema industries funding; Cinematographic production companies; Gender roles

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Fuentes y metodología. 3. Mecanismos de identificación y reconocimiento. 4. Mujeres de ficción. De la *femme fatale* a la guerrera patriótica. 5. Tocando tierra: vírgenes y adúlteras. Conclusión. Bibliografía.

**Cómo citar:** Jurado, J. (2018). Mujer, roles de género y política de premios en el cine español (1940-1959), *Investigaciones feministas* 9.1, 119-135.

<sup>1</sup> Université Lille 3 Francia  
jjuradog@gmail.com

## 1. Introducción

Una de las preocupaciones más evidentes y duraderas del franquismo sería el rol de la mujer en la nueva sociedad que se pretendía construir. Si el rol masculino tradicional había sido ligeramente desestabilizado durante los años de la República (González Calleja et al., 2015, 130-139), el estallido de la Guerra Civil había llevado a grandes partes del país a una nivelación de las relaciones de género inéditas hasta entonces (Casanova, 2014, 233-235). Muchas españolas combatieron junto (o contra) a los hombres como iguales y muchas otras se pusieron al frente de los negocios que de manera forzada o voluntaria habían dejado sus padres o parejas. Esta imagen de mujer liberada del yugo patriarcal no podía resultar más inquietante para la dictadura militar que desde los primeros meses de contienda ya promovieron instituciones en las que encuadrar a las mujeres, como la Sección Femenina o el Auxilio Social, a las que por cierto se dio constante publicidad a través de las revistas, así como en varios números del Noticiero Español. El rol femenino normativizado quedaba así explícito en las producciones culturales de la posguerra a través de estas y otras instituciones. La mujer debía conocer su rol en la sociedad, y el cine por ejemplo nos puede servir para calibrar qué tipo de actitudes se esperaban de ellas.

En este artículo vamos a poder comprobar la amplia variedad de discursos relativos a la identidad de género, que sin embargo, y como ocurriera con las diferentes sensibilidades políticas que constituían la coalición franquista, tenían en la religión católica un denominador común que nos permite analizarlos bajo el mismo prisma.

## 2. Fuentes y metodología

Para guiar nuestro análisis de estos discursos en el cine nos fijaremos en los distintos personajes y temas que se repiten a lo largo de la producción premiada y protegida por la Administración, esto es, películas que han recibido créditos del Sindicato Nacional del Espectáculo y/o que han obtenido la mención de Interés Nacional<sup>2</sup>. El canon de nuestra selección de filmes se basa por tanto en las más de 150 producciones premiadas por el Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE) y/o beneficiarias del crédito sindical así como de las menciones de Interés Especial otorgadas por el Departamento Nacional de Cinematografía (DNC) entre 1939 y 1960. Esto nos permite poner de relieve la importancia de las relaciones económicas formales e informales en la configuración de la cinematografía del periodo e identificar qué tipo de producciones eran privilegiadas y, por tanto, el tipo de roles de género que se derivan de esta elección consciente de temáticas. Frente a la asunción más o menos repetida que la cinematografía franquista se configura como un modelo totalitario (Gil y Gómez, 2010, 46), nuestro análisis nos permite más bien hacer hincapié en la configuración de una industria privada favorecida por unas instituciones públicas incapaces de realizar por sí mismas un cine nacional según los modelos de la Alemania nazi, la Italia fascista o la Rusia estalinista.

La configuración de la industria del cine nos refiere por tanto al doble carácter de la producción cinematográfica ya establecido por Pierre Sorlin, el de artefacto cultu-

---

<sup>2</sup> Puestos en marcha en 1941 y sustituidos por la mención de Interés Especial a partir de 1964.

ral y el de mercancía que revelaría la expresión ideológica que supone la producción industrial (1977, 12). El beneficio económico derivado de la adaptación a las directrices del DNC y la posibilidad y rentabilidad de realización de nuevas producciones encuentra en CIFESA uno de sus ejemplos más estudiados y conocidos, pero que no debería oscurecer el papel de otras como Suevia, CEA (en su rama de producción), Manuel del Castillo, Emisora Films, Chamartín, Aspa Films y multitud de otras productoras aparecidas al calor de estas políticas de subvención y crédito industrial. Será este uno de los aspectos más importantes que ayuden a configurar el corpus de las películas analizadas en el presente artículo<sup>3</sup>.

El otro aspecto, el de producto cultural, es el que nos va a servir para analizar el centenar y medio de películas visionadas echando mano de la antropología cultural y, en particular, de la teoría interpretativa de la cultura de Clifford Geertz para el que su disciplina consistiría en “desentrañar las estructuras de significación y en determinar su campo social y alcance” (2006, 24). Nosotros aplicamos su método semiológico para estudiar la ideología presente en la producción cinematográfica proporcionándonos un marco privilegiado para el análisis de esos sistema simbólicos que en las películas se reifican, organizan y estetizan de manera particularmente consciente y cuidada. En este sentido basamos nuestro análisis fílmico en la fórmula establecida por Aumont (1988, 2005) estableciendo los distintos niveles de interpretación iconológica: primaria o elemental, esto es la descripción del hecho representado, secundaria o convencional donde atribuimos a ese hecho un valor determinado en función de su referente cultural y finalmente interpretamos la significación intrínseca o esencial que necesita de un análisis simbólico que “descubra los síntomas del espíritu, de la esencia de una época, de un estilo o de una escuela” siguiendo la estela que explorara Gombrich<sup>4</sup> y que también encuentra en Vicente J. Benet su aplicación a la historia del cine español. Compartimos con este autor la idea que las producciones fílmicas han pasado a ser documentos que no deben ser únicamente analizados con los instrumentos del historiador (según la tradición iniciada por Robert Rosenstone o Marc Ferro) sino que son necesarios “la reflexión sobre el estilo y las formas expresivas, el conocimiento de los formatos, el estudio de los procesos industriales y los contextos de recepción” (2012, 15) según la concepción heredera de los *Cultural Studies* anglosajones y que aquí utilizaremos a partir de las aportaciones de Jo Labanyi, Sally Faulkner y Nuria Triana-Toribio y que nos permiten enlazar con la teoría fílmica feminista y por tanto establecer un análisis crítico sobre los estereotipos, relaciones de poder, construcción de la identidad... para poder conjugarlo con el análisis semiológico geertziano mediante la asunción del “giro visual” y “la incorporación de ciertas herramientas del debate posmoderno, posestructuralista y postcolonial que cuestionan el carácter patriarcal, racista y eurocéntrico de la modernidad y sus formas de conocimiento” (Zurian y Herrero, 2014: 10). Esto nos debería permitir identificar los roles proyectados y promovidos por la administración franquista con especial atención a la estrategia de consolidación nacional de la industria cinematográfica.

<sup>3</sup> Todas las cifras referentes a créditos, subvenciones y premios han sido extraídos de los anuarios consultados en la Filmoteca Española así como de los expedientes de censura del Archivo General de la Administración y del que se puede consultar una tabla de realización propia en <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/22295>

<sup>4</sup> Particularmente en su *Art and Illusion*

### 3. Mecanismos de identificación y reconocimiento

En la producción cinematográfica el establecimiento de unos modelos o estereotipos permiten, por parte del espectador, la identificación de ciertos personajes del que se esperan ciertas características psicológicas y, por tanto, patrones de comportamiento a lo largo del relato filmico (Gubern, 1983, 154). En las películas de este primer periodo de la dictadura franquista, la voluntad de control sobre el mensaje social y político lleva a los directores y productores presentar caracteres planos, claramente identificables y adaptados a una división entre individuos buenos y malos. Identificamos a partir de estas premisas la persistencia de ciertas herramientas de caracterización de los personajes de la que destacamos la contraposición de roles entre caracteres positivos y negativos. Se trata aquí de un recurso privilegiado del melodrama y la comedia, y que es usado en las películas del periodo estudiado con un maniqueísmo particularmente rígido.

En nuestro proceso de identificación de los roles de género este mecanismo es particularmente evidente en la presentación de los papeles femeninos que se contraponen en muchos casos para guiar la narración. Las costuras de este tipo de relato se hacen especialmente evidentes en los filmes más ideológicos que son en muchos casos aquellos que más atención y cuidado recibirían por parte de la administración franquista tanto en la concesión de créditos como en la ayuda a la distribución y exhibición de las cintas. Uno de los más significativos a nuestro parecer sería *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954. Aspa Films) a partir de la obra de teatro de José Antonio Giménez Arnau, miembro del aparato de prensa franquista durante la guerra civil (Casanova 2014, 356), sobre el drama de los niños enviados a la Unión Soviética tras el golpe de 1936. El filme recibiría un crédito de más de dos millones de pesetas —recordemos que se entregaba tras la evaluación del guión y que en la mayoría de las ocasiones no se llegaba a devolver (Fanés, 1982: 137)— y una subvención de medio millón de pesetas por el primer puesto en los premios del SNE de 1954 además de obtener la mención de Interés Nacional de ese mismo año.

Película de declarado espíritu anticomunista, plantea al lector desde el inicio la contraposición de la figura de Irene (Maria Piazzai), la novia polaca del protagonista, fría, seductora y convencida comunista, con Mónica, prima del mismo, maternal, comprensiva y —particularmente importante— cristiana y española. Irene muestra su compromiso con el partido, que está por encima del amor que siente por Diego (Paco Rabal). Mónica, aparece posteriormente, aunque su psicología no nos es introducida de manera tan súbita ni detallada desde un primer momento, si bien es cierto que muestra una ternura y servilismo por él que la recubren ya de una pátina maternal que la acompañará toda la película. Mónica es la encargada de llevarle la cena a su cuarto en su primera noche en España, bendecir la mesa en la comida que hacen todos juntos al día siguiente (30:17) e introducirle a sus antepasados a través del álbum de fotos familiar.

En este filme son las mujeres las que encarnan de manera privilegiada la contraposición entre comunismo y tradición católica. La esencia de la patria que el protagonista ha abandonado se encarna en Mónica, madre y esposa en potencia indispensable para la reincorporación en la sociedad española. Diego tiene que volver a sus raíces como canta María Dolores Pradera hacia la mitad de la película, y por lo tanto formando parte del nudo de la narración, cuando por primera vez aparecen solos y el propio protagonista se encuentra en la tesitura de comparar a Mónica e Irene. “A ti

te daría frío conocerla y ella no podría entenderte”, le responde cuando su prima le pregunta por su pareja. “Sin embargo, creo que le falta algo tuyo”, dice, en lo que significa el punto de inflexión de los sentimientos del protagonista, que irán cada vez más decantándose del lado familiar en un primer plano Mónica le pregunta con los ojos abiertos: “¿Qué tengo yo que quisieras ver en ella?”. “Tú puedes pertenecer a un hombre de un modo absoluto. Quiero decir, que él podría mandar hasta en tu pensamiento”. No es una novedad que la mujer se presente como quintaesencia de la patria ni sometida al poder del hombre *de un modo absoluto*, quisiéramos señalar simplemente la relevancia de este discurso en la propia estructura narrativa y cómo estas características se combinan con la escopofilia buscada a través de la actitud tímidamente seductora de Mónica en esta escena [Fig. 1] y que contrasta con la que apreciamos más tarde de parte de Irene [Fig. 2] donde la figura femenina se identifica con el pecado que cautiva, con la sexualidad latente vestida de manipulación política que intenta que Diego cometa un crimen contra natura (matar a su padre), y que solo es comprensible dentro de la lógica comunista.



Figure 1



Figure 2

Este recurso a la contraposición de roles tendrá un largo recorrido en la filmografía premiada por la dictadura como es el caso de *Teresa de Jesús* (Juan de Orduña, 1961. Cooperativa agrupada)<sup>5</sup>. Este filme, que aunque se sale del marco cronológico que hemos establecido, supone la culminación de la obra de uno de los directores más reconocidos de la postguerra. En esta cinta la vida dedicada a la oración y la fundación de nuevos conventos de Teresa de Ahumada se compara con la de Ana de Mendoza, princesa de Éboli, siguiendo supuestamente el relato histórico. El amor de Teresa con Dios, rechazando a los hombres, contrasta con la disoluta vida de Ana que aparece hacia la última media hora de la película, en la recepción que esta le ofrece a la monja para pedirle la fundación de un monasterio en Pastrana. El blanco

<sup>5</sup> Crédito sindical 1.500.000 ptas, premio sindicato: Premio especial a la película de más profundos valores políticos o espirituales 250.000 ptas, importe de Protección Estatal: 4 millones de pesetas.

y negro del hábito de Teresa, filmado con muy poca profundidad de campo (lo que realza el rostro casi de manera única de las cualidades físicas de la actriz), contrasta profundamente con la presencia de la princesa, que ya en esta primera aparición (96:11) viste un lujoso vestido ajustado, que realza ostentosamente su figura, con un complicado peinado con tocados brillantes, grandes pendientes y los labios pintados. Ana es la imagen del exceso, ya que pide incluso a la madre que adorne el locutorio con tapices y la iglesia: “muy dorada” y los reclinatorios de terciopelo...” Vemos en la imagen cómo incluso el hábito le queda ceñido y tiene los labios pintados y sombra de ojos perfectamente visibles para el espectador [Fig. 3]. Teresa, cuyo rigor y voto de pobreza han sido copiados hasta por el Concilio de Trento (84:15), no tarda en enfrentarse con la aparentemente casquivana aristócrata. La casta Teresa entonces no tiene otra solución que partir y continuar su labor de fundación, pese a lo cual no perderá de vista a la rencorosa aristócrata que en la película es culpable de los procesos e injurias que sufre la fundadora de los conventos de las Carmelitas.

Similares contraposiciones las encontramos en cintas del llamado cine de cruzada tales como *Escuadrilla* (Antonio Román, 1941. Productores Asociados), *A mí la legión* (Juan de Orduña, 1942. CIFESA), *El abanderado* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943. Suevia Films) o, por supuesto, *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942. Consejo de la Hispanidad) ejemplos todos donde las tipologías de género, como acabamos de ver, resultan imprescindibles para la creación de



Figure 3

una expectativa en el espectador, que bien se puede cumplir o bien puede dar un giro enriqueciendo la trama (Gubern, 1983, 170), en la mayoría de los casos estudiados, sin embargo, responde a caracteres planos y bien delimitados cuya alteración a lo largo del filme resulta bastante improbable e incluso como factor de exclusión y marginación como le ocurriría a *Rojo y Negro* (Carlos Arévalo, 1942. CEPICSA) por su tratamiento, ya no confuso sino levemente complejo, de la evolución psicológica e ideológica de los personajes (Ríos Carratalá, 2008). Los roles debían quedar bien definidos para, siguiendo el esquematismo de muchas de estas películas, plantear el mínimo de desviación posible en su interpretación. Jo Labanyi y otros ya demostraron como esta rigidez lleva muchas veces a mensajes equívocos que bien pueden estimular la imaginación del espectador, no siempre del modo deseado por el realizador (Labanyi, 2002, 42; Faulkner, 2013, 60-64).



#### 4. Mujeres de ficción. De la *femme fatale* a la guerrera patriótica.

Igual que ocurre con los primeros estudios de género sobre el cine hollywoodiense podemos encontrar en el cine de posguerra franquista ciertos roles propuestos que “poco tienen que ver con las identidades reales de las mujeres y sus experiencias” (Castro Ricalde, 2002, 26). Roles que se adscriben a figuras funcionales para el discurso filmico centrado en la producción y recepción masculina de la imagen, siguiendo el texto clásico de Laura Mulvey (1975), y que, como en muchos otros aspectos, se adapta a las convenciones sociales y culturales de la realidad española. Uno de ellos es el de la mujer manipuladora: la Irene de *Murió hace quince años* o la princesa de Éboli encarnan ese prototipo de mujer fatal del *film noir*, que amenaza la sociedad tradicional al ser consciente y dueña de su sexualidad y que la utiliza en su beneficio personal (Blaser, 1999). Carácter habitual en las películas favoritas del régimen, habitualmente artista o de buena familia, guapa y caprichosa, la mujer consigue manipular a hombres de poder para lograr sus objetivos. Su actitud fría pero seductora se presenta como un peligro para los hombres y como una garantía de final trágico para las mujeres. Sin excepción todas son presentadas en un entorno urbano y cosmopolita, como encarnación del peligro moral de las ciudades, cuyo retrato más ácido sería el que Nieves Conde realizó en *Surcos* (1951), que inspirada en la obra maestra de Florián Rey, *La aldea maldita*, retoma la idea del peligro urbano, como bien representa el cartel del filme. El director aragonés presenta en la segunda versión de esta última cinta (1942. Prod. Manuel del Castillo)<sup>6</sup> realizada en plena posguerra, la imagen arquetípica de este personaje que encarna la amiga de Acacia, Luisa (Victoria Franco), que aquí también la influye para abandonar el pueblo. Desde un principio es el personaje cuya psicología queda más clara (junto con la sobriedad de Juan Castilla), y se presenta bajo una óptica negativa. Luisa representa la amenaza para la institución familiar que en esta cinta se identifica con el pueblo. Destaca de hecho el énfasis en esta segunda versión de la cinta, en la simbología religiosa y en la importancia de los habitantes del pueblo en la penitencia y posterior redención de la protagonista. Recordemos cómo Acacia abandona la ciudad, pasando a perder la honra, también a ojos de su padre: “una mujer sola por el mundo, y con mala compañía, no puede hacer nada bueno. Esa pobre criatura... ¡Qué herencia más miserable! *Tantos años conservando entero nuestro honor, para que una mala p...*” (30:52).

Esta escena se encadena con la visita de Juan y sus criados a un “salón de variedades”, en una acción muy parecida a la anterior *Aldea maldita*, donde encuentran a Luisa en un primer momento y a partir de ella a Acacia. Ambas son maltratadas, si bien la violencia sobre la primera se da por descontado y queda en segundo plano por el que sufre la propia Acacia, que en todo caso se lo merece por su actitud licenciosa. El ejemplo de comportamiento que tiene que tomar el hombre ante este peligro se repite, por ejemplo, también en *Surcos* o incluso en los años finales del régimen en los que también en cintas del llamado “cine de barrio” (Huerta Floriano y Pérez Morán, 2012, 375) como *De profesión, sus labores* (Javier Aguirre, 1970) se afirma que esta respuesta es justificada puesto que este tipo de mujer “parece que lo está buscando”. El padre Quintín de Sariegos, en su obra *Luz en el camino* (1960), confirmaba: “En el 90% de los casos son ellas las que desperezan la fiera que duerme en la naturaleza del

<sup>6</sup> Segundo premio del SNE de 1942. Dotación 400.000 ptas.

hombre con el ofrecimiento de su cebo apetitoso” (Corazón, 2015). La exculpación del hombre por sentirse atraído por este tipo de mujer es también la del espectador masculino a quien parece dirigirse un patrón de conducta que como vemos se hace presente por medio de diversos filmes y referentes culturales.

La preservación de la honra justifica los malos tratos, ante la vergüenza que supone la censura de la sociedad. Otro ejemplo lo encontramos en *Forja de almas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943. Lais S.A)<sup>7</sup>, donde el padre Andrés Manjón pone al ateo enamorado de la maestra de escuela en la encrucijada de elegir entre “una mujer decentemente casada ante Dios y ante los hombres, o una concubina despreciada por Dios y la sociedad” (68:48). Y es que ellas, en muchas de estas películas, son presentadas como salvadoras de la honra y hasta de las almas de la gente que las rodea. La mujer modelo en no pocas ocasiones se identifica con el destino de España como salvadora del mundo, y abundan las películas donde las españolas son las encargadas de administrar la moral y corregir las desviaciones espirituales (Ballesteros, 1999, 55). Los modelos históricos sobre los que se forjaron la mitología nacional-católica encuentran en episodios del siglo XIX con *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950. CIFESA)<sup>8</sup> y *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1944. Manuel del Castillo y CEA)<sup>9</sup>, la conquista del Nuevo Mundo en *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951. CIFESA)<sup>10</sup> o las alianzas matrimoniales en *Inés de Castro* (José Leitão de Barros, 1944. Faro SA)<sup>11</sup>, la encarnación en la mujer española de esa abnegación y cristiandad que la patria tiene la misión de diseminar por el mundo.

En *Eugenia de Montijo*, por ejemplo, las protagonistas se ofenden junto con su madre ante el aire mujeriego de Luis Napoleón, por tomarle como “unas cualquiera”... “pero no sabe lo que es una mujer española, no cuenta con que la descendiente de Guzmán el Bueno, defenderá tenazmente el castillo roquero de su honra [...] Se ha creído que eres presa fácil” (33:41). De la misma manera, en *La casa de la lluvia* (Antonio Román, 1943. Hércules Films)<sup>12</sup>, es la joven huésped Lina (Blanca de Silos) la que tiene que recordar al maduro Fernando (Luis Hurtado), dueño junto a su mujer del pazo donde se hospeda, que el amor que piensa sentir por ella al declararse solo puede acabar por deshonorar a las dos mujeres: “no tiene motivos para dudar de su felicidad [...] es la única [...] la mayor vida es esperar tranquilamente la muerte junto al amor...” (24:19 en la versión incompleta que hemos logrado rescatar). La mujer de Fernando (Carmen Viance), resignada, parece comprender y sufrir las dudas de su marido, y el filme es una retahíla de clichés donde la abnegada esposa gallega le prepara el coñac al principio de la cinta, las medicinas para el viaje, le espera disimuladamente despierta cuando entra tarde en la habitación y se resigna cuando finalmente este se decide a partir con Lina: “Como tú quieras —responde al reparto de propiedades que prevé Fernando antes de abandonarla—; siempre ha sido y siempre será como tú quieras” (47:51). Al final, cuando la historia de la pareja vuelve, como no, a la normalidad primigenia, Teresa le vuelve a servir su copa y manda cerrar todas las puertas “para que las inquietudes pasen de largo, para que nuestra paz no pueda marcharse” (63:07).

<sup>7</sup> Sexto premio del SNE. Dotación 250.000 ptas.

<sup>8</sup> Segundo premio SNE. Dotación 450.000 ptas., crédito 2.400.000 ptas. Interés Nacional.

<sup>9</sup> Octavo premio SNE. Dotación 250.000 ptas. Interés Nacional.

<sup>10</sup> Interés Nacional. Sin datos económicos.

<sup>11</sup> Primer premio SNE. Dotación 400.000 ptas., crédito 500.000 ptas. Interés Nacional.

<sup>12</sup> Tercer premio SNE. Dotación 250.000 ptas.



Continuando con los ejemplos, en *Inés de Castro*, pese a que se cuenta una historia de adulterios, hijos bastardos y traición a la realeza castellana, las mujeres siempre aparecen castas y afligidas por un pecado inevitable. Constanza perdona a Inés, y esta se siente responsable cuidando del hijo Fernando que tuvieron Pedro y Constanza. Para justificarlo se recurre al esquema repetido en muchas de las películas folklóricas, por las que un hombre de posición y poder enamora a una mujer de extracción popular (Triana Toribio, 2003, 20). El problema aquí, y por eso se oculta, es que Inés de Castro procede de una noble familia gallega emparentada incluso con los primeros reyes castellanos.

Siguiendo el esquema de encuadramiento corporativo de inspiración fascista que promovió la creación de la Sección Femenina, existió un tipo de mujer movilizada que también fue celebrada en el cine franquista, y que de hecho supone una de las imágenes más reconocidas del ciclo histórico del dúo CIFESA-Orduña con *Locura de amor* (1948)<sup>13</sup>, *Agustina de Aragón* (1950) y *La leona de Castilla* (1951) como ejemplos más significativos [Figs. 4-6].



Figures 4, 5, 6.

Fue Aurora Batista en *Agustina de Aragón* quien quedara en la memoria de los espectadores como la imagen más reconocible de este tipo de carácter: la mujer combativa que adopta ese rol empujada por las circunstancias, entre ellas nada menos que la violación de la soberanía nacional simbolizada en el intento que hace sobre ella un militar francés (34:40), y la presencia del enemigo interior que en este caso no es otro que su prometido Luis Montana. En este filme, su figura vertebró el argumento, donde su ejemplo cunde entre otras mujeres como la aristócrata que decide a los hombres a iniciar el levantamiento de Zaragoza con las palabras “¡La nobleza aragonesa no reconoce más Rey que Fernando VII y está deseando levantarse en armas contra el francés!” (58:23). Es Agustina la que hace levantarse al pueblo zaragozano según este relato en una masculinización del personaje que se permite y reivindica “siempre que sea puesto al servicio de la Nación” (Ballesteros, 1999, 68) en un momento en el que la consolidación de una industria nacional se convierte en una

<sup>13</sup> Primer premio SNE. Dotación 500.000 ptas., crédito 1.600.000.

prioridad para la dictadura (Triana Toribio, 2003, 43), en contraste con los periodos anteriores en los que se había dejado a una iniciativa privada emprendida en muchos casos en condiciones de marginalidad económica o como mera actividad especulativa (Pérez Perucha, 2008, 27-28). La patria se ponía en primer plano del discurso visual y tanto la promoción de productos culturales que permitieran su reproducción como los roles femeninos proyectados en las pantallas españolas debían servir como elementos de nacionalización “blanda” aun utilizando modelos que difícilmente se podían permitir en el espacio público.

## 5. Tocando tierra: vírgenes y adúlteras

Existen, por supuesto, modelos de feminidad que se adscribían al patrón de socialización que pretendía imponer la dictadura y que en este sentido se prestan a ser analizadas según la “teoría del espejo” por el que lo exhibido en la pantalla pretendería ser un reflejo más o menos fidedigno de la realidad (Castro Ricalde, 2002, 28), en este caso de las mujeres españolas. El discurso nacionalista que acabamos de perfilar se complementa con la reivindicación de la esencia católica de la patria. En la conservación y reproducción de esta esencia



Figure 7.

siempre había sido determinante la mujer española en su papel de madre y esposa y guardiana de la moral dentro de la familia (Gil y Gómez, 2010, 160-161). El filme por excelencia que encarna el modelo de familia ideal para el propio Franco no puede ser otro que *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), donde la madre y la patria se identifican hasta en tres personajes (Ballesteros, 1999, 62). Nos interesa aquí señalar la asimilación de la figura de la virgen a la mujer española por el recorrido importante a lo largo de todo el cine realizado bajo la dictadura franquista. En una de las escenas más dramáticas y catárticas de la cinta nos muestra ya este símil en la trascendental “resurrección” de Pedro Churruca mientras Marisol llora sobre su cuerpo (Rincón, 2014, 53) [Fig. 7]. El ciclo histórico, en su propósito de identificar las esencias del espíritu nacional con la religión católica, cultivó este imaginario. En estas producciones, las mujeres protagonistas son asimiladas tanto por sus valores morales como de manera estética. Comencemos con la cinta de Rafael Gil *Reina Santa* (1947. Suevia Films)<sup>14</sup> en la que ya el título en sí es suficientemente elocuente.

Aprovechando la historia de la vida de Isabel de Portugal, declarada Santa por la Iglesia Católica, Gil se propone a rodar un filme histórico donde la figura de la

<sup>14</sup> Tercer premio SNE. Dotación 250.000 ptas., crédito 1.800.000 ptas. (el más alto hasta el momento). Interés Nacional

hija de Pedro II de Aragón se presenta como salvadora del alma de su prometido, Dionisio I de Portugal. Desde el principio de la película, la psicología de los personajes es fácilmente reconocible: uno impulsivo y mujeriego, la otra reposada y piadosa. La iconografía mariana se repite a lo largo de todo el filme, cuando conversa sobre las infidelidades de su marido con su confesor, cuando reparte limosnas a los menesterosos [Fig. 8] o cuando detiene una batalla entre las tropas de su marido y su hijo. En estas dos escenas se producen sendos milagros: primero convierte la limosna en rosas y luego gracias a su comportamiento ejemplar alcanza la santidad en vida, provocando un *deus ex machina* que, en tierras del vecino portugués continúa la santa tarea de la patria española de extender la cristiandad y la civilización: una riada de hombres a caballo, de arqueros, de soldados espada en mano se baten en una llanura, matándose unos a otros en lo que muy bien pudiera ser una alusión a la Guerra Civil en medio de gritos y de música de ritmo enérgico y creciente, hasta que un plano conjunto de la reina a caballo con una gran cruz convierte el estruendo en una dulce música de violines. Planos de hombres luchando que abandonan su pelea para mirar a la princesa acompañan a la lenta melodía. La reina pasea ante el pasillo que le hacen los guerreros antes de encontrar a su hijo y acabar con el enfrentamiento familiar.



Figure 8.

Evidentemente, el cine religioso y misionero de los años 50 y 60 retomó esta iconografía como en efecto ocurre con la presentación de *Teresa de Jesús* que ya comentáramos, sor María en *Encrucijada para una monja*, o en la protagonista de *La señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951. Aspa Films)<sup>15</sup>. La dualidad madre-virgen casó muy bien con el discurso demográfico del franquismo en el que la mujer es apelada a tomar la castidad como referente moral. La contradicción se hace evidente en las fisuras de los argumentos de estas películas en las que para proteger ese ideal de virginidad, como le ocurre a Isabel, debe tolerar las infidelidades de su marido.

Como producto de entretenimiento el cine debía tocar también temas que fueran cercanos y atrayentes al espectador y en este sentido el adulterio es uno de los conductores del relato preferidos por los espectadores, y por tanto también por los realizadores, que sin embargo deben andarse con cuidado con la forma de tratarlo para no sufrir los rigores de la censura. Para poder obtener tirón comercial y a la vez beneficiarse de los sistemas de protección estatales, el tema del adulterio y el honor de la mujer deben ser tratados según la moral católica de la época. Las películas de esta época, como las comentadas arriba, tienen en las relaciones extrama-

<sup>15</sup> Primer premio SNE. Dotación 500.000 ptas., crédito 1.900.000 ptas. Interés Nacional

trimoniales un caudal importante de argumentos para mantener la tensión narrativa de sus filmes.

Esta temática es particularmente repetida en los dramas históricos de la posguerra, principalmente porque al estar basados la mayoría de ellos en adaptaciones de clásicos literarios, la posibilidad de hablar de las relaciones extramaritales en las películas se veía facilitada por la legitimidad que daba el origen culto de los textos. En *Un drama nuevo* (Juan de Orduña, 1946. Productora Juan de Orduña)<sup>16</sup>, por ejemplo, el adulterio es el hilo conductor de toda una trama que se inspira en el universo de Shakespeare. El director, por cierto, se convertiría en uno de los especialistas en este tratamiento temático por obvias razones de “preferencia genérica”.

La acción se sitúa en el teatro The Globe inglés en el año 1600 cuando dos actores, Edmundo y Alicia, interpretan –en una buena reconstrucción de la pieza teatral– el drama de Romeo y Julieta. La problemática, por tanto de la película, gira en torno a las sospechas de infidelidad, los romances secretos y los celos profesionales. La trama va subiendo de intensidad con una dirección notable por parte de Orduña hasta el sorprendente pero inevitable final. En el escenario de la obra, ante el público londinense, los protagonistas Edmundo, Alicia y Yorick interpretan la escena en la que el personaje de teatro descubre la verdad. Después de una fuerte discusión tras el escenario entre Walton y Alicia, este en medio de la función le da una carta al engañado en la que Edmundo le confirma a Alicia los planes de huida. El agraviado se bate en un duelo a espada con el amante de su mujer matándolo en el escenario. La película se termina de manera abrupta con el público en pie y dejando al espectador una efectiva sensación de desasosiego. La moraleja de la película no deja lugar a dudas: los comportamientos inmorales solo pueden conducir a la tragedia (Ballesteros, 1999, 54). El adulterio, aun presentándonos a los enamorados de manera positiva (pues se enfatiza su sinceridad y la fatalidad de su deseo) conduce a la destrucción del orden social y a la muerte de sus culpables.

En este filme, la mujer es adscrita a un reconocible papel pasivo, casi infantil (Gil y Gómez, 2010, 467) –como correspondía por otra parte a la situación legal de las mujeres españolas de entonces–, en la que el amor irreflexivo por Edmundo la convierte en una persona desdichada. Muy cercano al papel que la mujer indígena toma en las películas coloniales como *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945. CEA y Alhambra Films)<sup>17</sup> y *Misión blanca* (Juan de Orduña, 1946. Colonial Aje)<sup>18</sup>. En sendas producciones ellas son escasamente caracterizadas, si no es por su belleza y capacidades artísticas, pues ambas aparecen al inicio de los dos filmes cantando en una posición sensual. En la primera película, el personaje de Tala, sufrido y manipulado por los independentistas filipinos, parece carecer de toda voluntad propia, a no ser por el amor que siente por el soldado español Juan Chamizo que le lleva a cantar para él en una trampa tendida por los indígenas enemigos de la patria. En *Misión blanca* la actriz Elva de Bethancourt interpreta el papel de la bella e inocente Souka, que obligada a casarse con un español sin escrúpulos necesita de la ayuda del misionero Javier para lograr casarse con su novio. En el caso de la mujer indígena, el machismo se une al racismo, convirtiéndola en tentación prohibida como asegura el padre Urcola: “Uno de los peligros de Guinea, que no incluyen los tratadistas, es

<sup>16</sup> Tercer premio SNE. Dotación 250.000 ptas., crédito 600.000 ptas. Interés Nacional

<sup>17</sup> Primer premio SNE. Dotación 400.000 ptas., crédito 500.000 ptas. Interés Nacional

<sup>18</sup> Quinto premio SNE. Dotación 250.000 ptas., crédito 400.000 ptas. Interés Nacional



el peligro sexual. La lejanía de los centros de cultura, la escasez de mujeres blancas, dan un mayor atractivo a la raza negra, lentamente se van borrando los prejuicios del hombre blanco y cuando cae durante un tiempo en los brazos del Ébano, es muy difícil librarle de él” (44:10). Si se analiza la frase anterior, no se menciona ni una sola vez a la mujer como papel activo; es el hombre el que crea su propio peligro, dejando a la casi inanimada Souka a la merced de las pasiones masculinas.

Son estos impulsos del hombre los que provocan en la mayoría de las veces las situaciones de adulterio que condenan siempre a la mujer casi de manera exclusiva. Un caso curioso lo encontramos en *La paz empieza nunca* (León Klimovsky, 1960. Saiz - CIFESA)<sup>19</sup>, en la que el falangista López (Adolfo Marsillach) mantiene una relación amorosa con la bella mujer de un miliciano, Pura (Carmen de Lirio), pese a que él tiene a la no menos guapa Paula (Concha Velasco) como novia en el pueblo. Pura se nos muestra de manera muy provocativa desde el principio de la escena en la que hace aparición, en su hogar —siempre con un sugerente escote—, sanando al héroe herido. Su pareja, Pedro (Antonio Casas), parte al frente cuando ambos se besan sorprendentemente ligeros de ropa, tras ser Juan el que entre en su habitación cuando ella se está cambiando y le agarre estando ella de espaldas (33:03). El adulterio, por lo tanto, parece tener disculpa si el agraviado es comunista, y si la mujer siente compasión por el correcto tipo de hombre. Su final, sin embargo, ya podemos imaginar que es fatídico, si bien mantener relaciones con el héroe falangista la salva de la condena absoluta.

La guerra acaba y López se casa, no con la guapa y sensible Paula, tampoco con Pura, sino con la casta Carmina con la que se reúne en el estanque del Retiro de Madrid tras la guerra. Vestida de riguroso negro, con una camisa que le tapa hasta el cuello y un peinado recogido y lacado, hablan de los proyectos que tienen tras la guerra, puesto que, concluye, “la guerra ha cambiado el destino de todos” (52:37). Pura, sin embargo, y como castigo por su infidelidad, provocada por Juan no lo olvidemos, sufrirá un destino mucho más terrible. El falangista encuentra vendiendo juguetes en el rastro al agraviado Pedro, al que invita a una copa. A mitad de la conversación, Juan le pregunta con voz grave por Pura (56:32). Quien contesta: “Un día *tuve que matarla porque no pude más*”, dice, posando la mano sobre la mesa. Juan replica: “*No debiste hacerlo, Pedro. Pura en el fondo era una gran mujer*”. “Claro” Sigue Pedro, “pero fui yo quien dio la cara para sacarla de una vida vergonzosa y ofrecerla otra más decente ¿Te enteras? Me hubiera casado con ella en cuanto me lo hubiera pedido. *Por ella estaba dispuesto a hacer todo lo que fuera. ¡Y ya ves lo que tuve que acabar haciendo!*”. Si bien la secuencia termina con Juan recriminándole su asesinato, el calificativo con que se queda es el de “pobre diablo”. Pura, sin embargo, sigue condenada por su comportamiento, que —cómo no— se sugiere y señala varias veces, y que no deja más opción a su pareja que matarla, como también se repite hasta tres veces en esta conversación.

Paula tras creer a su novio muerto en la guerra, inicia una relación con un miliciano que, evidentemente, le condenará, en este caso al mundo de la prostitución, donde Juan la vuelve a encontrar en el tramo final del filme. La prostitución, por cierto, cumplía una labor social al ocupar a muchas mujeres que se habían quedado sin pareja durante los años del conflicto, y por otro lado la función de asegurar un alivio para las pasiones de los hombres que se consideraban en muchos casos difícilmente

<sup>19</sup> Premio especial SNE. Dotación 250.000 ptas., crédito 1.350.000. Protección estatal 2.812.500. Interés Nacional



contenibles como hemos visto. La frecuentación de burdeles era una práctica habitual de los hombres de posguerra, que tenía su correlación en las primeras relaciones sexuales de muchos adolescentes de buena familia que, como recuerdan Francisco Umbral o Carmen Martín Gaité, muchas veces se iniciaban con las criadas (Corazón, 2015). De hecho, se creó el Patronato de Protección a la Mujer en 1941 (Prieto Borrego, 2006, 666) bajo la presidencia de honor de Carmen Polo ante el problema de salud pública que generaban estas prácticas, toleradas oficialmente hasta 1956 (Roura, 1998, 45). La existencia de una cultura de la prostitución durante estos años ha probado su arraigo en la sociedad contemporánea (Burgos Parra, 2013, 105-106), y si en la saga cómica más exitosa del cine español de los últimos años, *Torrente* (Santiago Segura, 1998), se hace referencia a ella en clave satírica de dudoso gusto, su presencia en las pantallas españolas se traza a tiempos tan remotos como la primera versión de *La aldea maldita*. Ya hemos visto cómo en *La paz empieza nunca* también se admite sin tapujos la existencia de burdeles y de chicas de compañía, como por otra parte lo hizo de una manera mucho más valiente y comprometida Fernando Fernán Gómez con *El mundo sigue* (1965), donde se expone la represión sexual de los hombres de la época, en uno de los más ácidos retratos de las contradicciones de la moral del nacional-catolicismo. Son estos roles masculinos los que se quedan fuera de este estudio por falta de espacio pero que resultan complementarios y casi imprescindibles para comprender los papeles socialmente asignados a las mujeres tales como el hombre mujeriego, la galantería, el compañerismo...

## Conclusión

La asignación de las identidades de género y sexuales durante todo el periodo dictatorial se basaba en un claro reparto de roles deudor de la política totalitaria de los primeros años. La división público-privado, cultura-naturaleza, sociedad-intimidad que ocupó el debate de la antropología de género durante los años 80, se adscribe aquí con una facilidad pasmosa al discurso franquista (Thuren, 1992). La mujer debía permanecer en el hogar, fiel a su responsabilidad como madre y como esposa, en ese sentido debía restar pasiva y garantizar el orden familiar. El hombre en cambio tenía en su labor productiva el peso del orden social que la sociedad corporativista demandaba. El rol de género correspondía a la propia estructura del mismo acto sexual en el que indefectiblemente el hombre adoptaba el papel activo y la mujer el pasivo.

La destrucción que había causado la Guerra Civil y la previsión de dificultades económicas ligadas al desarrollo de la Segunda Guerra Mundial habían puesto en primer plano la necesidad de reconstruir la nación desde la propia demografía. La maternidad se convertía ahora en una necesidad, en un servicio a la patria que contaba con la moral católica como garante de que esa obra se encuadraba en la institución familiar, siendo este uno de los primeros y más importantes mensajes en este sentido. Siguiendo el mismo esquema, la mujer pasaba a convertirse en una menor de edad, bajo la tutela de su padre o marido, según su situación. El Estado en nombre de la moral cristiana así como el cabeza de familia se encargaban de fiscalizar el rol que a la mujer le correspondía en la sociedad y que su comportamiento se ajustara al mismo (De Riquer, 2013, 293). De esta manera, a través de publicaciones,

retransmisiones y espectáculos, todos ellos debidamente controlados por los mecanismos de protección y censura, se impuso un modelo de feminidad y masculinidad normativizada. La biopolítica de la reproducción exigía de la mujer la dedicación exclusiva a las tareas domésticas, a reconfortar al hombre y a estar disponible para satisfacer sus necesidades (Preciado, 2008, 66; Cayuela, 2009). Destaca la consistencia de estos discursos a lo largo de toda la dictadura, especialmente frente a las nuevas tendencias y estilos de comportamiento que habían traído la apertura económica de los años 60. Los medios de producción cultural si bien dieron visibilidad al trabajo femenino a partir de entonces, no dejaban de insistir en la necesidad de supeditar este trabajo –ese sí, remunerado– a la maternidad y cuidado del hogar (Muñoz Ruiz, 2003, 104).

De esta manera durante cuarenta años, el adoctrinamiento nacional-católico en torno a la moral y los roles de género tuvieron un alcance pocas veces reconocido hasta tiempos muy recientes. Es por ello imprescindible fijarse en los modelos establecidos en los primeros años de la dictadura para comprender la evolución y la adaptación de los mismos a las estrategias de legitimación tanto de la dictadura como del orden social preconizado por la misma. Los mecanismos “blandos” de socialización franquista, como los que suponen la producción cultural y más concretamente la cinematográfica, han influido en generaciones de españoles y tienen su indudable reflejo en la sociedad actual. El análisis de esta industria, de sus mecanismos de producción y reproducción, de sus relaciones con las administraciones y los beneficios que algunas de ellas pudieron extraer de estas últimas resultan imprescindibles a nuestro parecer para entender la difusión de un modelo social, de roles sexuales, sociales y familiares al tiempo que apunta hacia quienes se beneficiaron económica y profesionalmente de su consolidación.

## Bibliografía

- Aumont, Jacques (2005) *L'image*. Paris: Armand Colin.
- y Marie, Michel (1988) *L'analyse des films*. Paris: Nathan.
- Ballesteros, Isolina (1999) Mujer y Nación en el cine español de posguerra: Los años 40. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 3, 51-70.
- Benet, Vicente J. (2008) *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- (2012) *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Berthier, Nancy (1998) *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Blaser, John (1999) *No place for a woman. The family in Film Noir*. Berkeley.edu: [<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir/np-txt.html>] (Última consulta 25/09/2017)
- Burgos Parra, Isidro (coord.) (2013): *Investigación sobre prostitución y Trata de Mujeres*. Madrid: APROSERS.
- Camporesi, Valeria (1993): *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles, 1940-1990*. Madrid: Turfan.
- Casanova, Julián (2014) *República y guerra civil*. Barcelona: Crítica – Marcial Pons.
- Castro Ricalde, Maricruz (2002) Feminismo y teoría cinematográfica. *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 25, enero-junio, 23-48.

- Cayueta Sánchez, Salvador (2009) El nacimiento de la biopolítica franquista. La invención del «homo patiens». *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política*, 40, enero-junio, 273-288.
- (2010): *La biopolítica en la España franquista*. Tesis Doctoral. Murcia: Universidad de Murcia.
- Corazón Rural, Álvaro (2015) Sexo en el franquismo. El regreso a las tinieblas. *Jot Down*, julio 2015: [<http://www.jotdown.es/2015/07/sexo-en-el-franquismo-ii-el-regreso-a-las-tinieblas/>]. (Última consulta 25/09/2017)
- De Riquer, Borja (2013) *La dictadura de Franco*. Barcelona: Crítica – Marcial Pons.
- Di Febo, Giuliana (1991) El «Monje Guerrero»: identidad de género en los modelos franquistas durante la Guerra Civil. *Las mujeres y la Guerra Civil española: [ponencias] / III Jornadas de Estudios Monográficos*. Salamanca, octubre 1989, 202-210.
- Fanés, Fèlix (1980): *El Cas Cifesa. Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- (1982): *CIFESA: La antorcha de los éxitos*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- Faulkner, Sally (2010) *A history of Spanish Film. Cinema and Society 1910-2010*. Londres: Bloomsbury.
- Geertz, Clifford (1996) *Los usos de la diversidad*. Barcelona: Paidós.
- Gil Gascón, Fátima y Gómez García, Salvador (2010) Mujer, noviazgo y censura en el cine español. 1939-1959. *Revista latina de comunicación social*, 65, 460-471.
- González Calleja, Eduardo; Cobo Romero, Francisco; Martínez Rus, Ana y Sánchez Pérez, Francisco (2015) *La segunda República Española*. Barcelona: Pasado & Presente.
- Gubern, Román (1983) *La imagen y la cultura de masas*. Barcelona: Bruguera
- Haskell, Molly (1999) “The woman’s film”. En Thornham, Sue (ed.) *Feminist Film Theory. A reader*. (pp. 20-30) Nueva York: New York University Press.
- Huerta Florian, Miguel Ángel y Pérez Morán, Ernesto (2012) *El «Cine de Barrio» tardofranquista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Labanyi, Jo (2002) Historia y mujer en el cine del primer franquismo. *Secuencias. Revista de Historia del cine*, 15, 42-59.
- (2004) Costume, identity and spectator pleasure in historical films in the early Franco period. En Steven Marsh y Parvati Nair (eds.), *Gender and Spanish cinema* ( pp. 33-51). Oxford y Nueva York: Berg.
- y Helen Graham (1995) *Spanish Cultural Studies. An introduction*. Nueva York: Oxford University Press.
- Martínez, Josefina (2010) La pervivencia de los mitos. La guerra de la Independencia en el cine. *Cuadernos de Historia Moderna*. Anejos, IX, 191-213.
- Mulvey, Laura (1975) Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, nº 16-3, otoño, 6-18.
- Muñoz Ruiz, María del Carmen (2003) Las revistas para mujeres durante el franquismo: difusión de modelos de comportamiento femenino. En Gloria Nielfa Cristóbal (ed.), *Mujeres y hombres en la España franquista. Sociedad, economía, política, cultura* (pp. 95-114). Madrid: Editorial Complutense.
- Nieto Jiménez, Rafael (2014) *Juan de Orduña. 50 años de cine español*. Santander: Sangrila.
- Pérez Perucha, Julio (2008) Narración de un aciago destino (1896-1930). En Román Gubern et al. *Historia del cine español* (pp. 19-121). Madrid: Cátedra
- Preciado, Beatriz (2008) *Testo Yonki*. Madrid: Espasa.
- Prieto Borrego, Lucía (2006) La prostitución en Andalucía durante el primer franquismo. *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 28, 665-687.

- Rincón, Aintzane (2014) *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid: CEPC, USC.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (2008) El enigma Carlos Arévalo. *XIII Congreso de la AEHC*, Castellón.
- Roura, Assumpta (1998) *Mujeres para después de una guerra*. Barcelona: Flor del Viento.
- Sorlin, P (1977) *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier.
- Thuren, Britt-Marie (1992) Del sexo al género. Un desarrollo teórico, 1970-1990. *Antropología, revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, N°. 2 (ENE), 1992, 31-55.
- Triana Toribio, Nuria (2003) *Spanish National Cinema*. Londres: Routledge.
- Zurián Hernández, Francisco A. y Herrero Jiménez, Beatriz (2014) Los estudios de género y la teoría filmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual. *Área abierta*, vol. 14, 3, noviembre, 5-21. Doi: [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2014.v14.n3.46357](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357).