



CINE Y GÉNERO EN LA POSGUERRA ESPAÑOLA

Cánovas Ortega, M^a Carmen
Departamento de Historia Contemporánea
Universidad Autónoma de Madrid
mncanovas@hotmail.com

RESUMEN:

En este artículo se exploran los modelos de feminidad en el cine exhibido en los primeros años de la posguerra española, tanto el que proviene de la cinematografía nacional como el que lo hace de la cinematografía hollywoodiense, puesto que ésta última era la que más aplauso de público suscitaba en España, a través del estudio de ambas cinematografías y del análisis de género en los filmes más exitosos de la época. Para ello se abordan las relaciones entre cine e historia como un modo renovado de acercarse al pasado, así como se explora el peso de los medios de comunicación de masas (concretamente el cinematográfico) a la hora de consolidar y reproducir los significados de la feminidad histórica y culturalmente construidos.

PALABRAS CLAVE:

Cine, Género, Dictadura franquista, Hollywood, posguerra.



INTRODUCCIÓN

El cine se ha convertido en un elemento útil para la indagación del modo en que han sido contruidos históricamente los significados de la feminidad y la masculinidad y las relaciones de poder insertas en un sistema de género que ha primado la dominación masculina sobre la femenina, pues a través del estudio del cine como un fenómeno histórico complejo podemos rastrear las formas en que dichos significados han sido consolidados y reproducidos en los distintos contextos históricos en los que se desarrollan.

De esta manera, este artículo pretende explorar los significados de la feminidad en el cine exhibido en los primeros años de la posguerra española, en un contexto muy específico como fue la dictadura franquista que convirtió la dominación masculina en piedra angular de su política de control social, reproduciendo en la familia, considerada como célula social básica, la escala jerárquica y autoritaria del Estado. Así, la elección del marco temporal en el que se sitúa este trabajo es la de los primeros años de la posguerra, desde 1939 a 1945, puesto que es ésta una de las épocas de mayor control social, y en los que es más clara la intención de disciplinamiento de la sociedad por parte del Régimen franquista. En este sentido, dicho Régimen se sirvió del medio cinematográfico para implantar un modelo social cuyas pautas de conducta se asimilaron al ideal nacionalcatólico, que propugnaba un modelo de mujer abnegada, dócil y sumisa, que se contradecía con aquel que llegaba desde el extranjero, a través sobre todo de la cinematografía hollywoodiense, que gozaba de gran éxito en España.

Partiendo de la premisa de que el cine influye socialmente y de que los significados de la feminidad y masculinidad han sido histórica y culturalmente contruidos, se aborda aquí la hipótesis de que el cine contribuyó a la consolidación de dichos significados ejerciendo una influencia decisiva en la socialización de los roles femeninos y masculinos en el franquismo.

Por ello, este trabajo pretende ser un acercamiento a las formas en que los modelos de feminidad fueron presentados a través de la cinematografía (la forma de ocio más popular), mediante el estudio de la producción cinematográfica nacional y hollywoodiense, y a través del análisis de género de las tramas fílmicas de algunas de las películas que con más éxito de público se exhibieron en la posguerra española. Si bien es cierto que en este estudio resulta fundamental el análisis de los públicos y el consumo cinematográfico para poder dilucidar el modo en que los modelos de feminidad presentados en las películas fueron asimilados por las mujeres españolas, en este artículo no abordaré la cuestión, limitándome simplemente a presentarlos.

1- CONSIDERACIONES INICIALES

El abordaje de la compleja tarea que supone hacer un estudio histórico del cine y de las representaciones estereotipadas que aparecen en los filmes puede hacerse desde varias perspectivas metodológicas.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

La metodología que hemos utilizado parte del cruce de los estudios culturales y de género. El enfoque de género como una herramienta analítica y útil, como ya es sabido, para el análisis histórico⁶³⁵, nos permite analizar las formas en que son socialmente construidos los roles sociales, es decir, lo que entendemos en un tiempo y un espacio determinado como *femenino* y *masculino*. En este caso nos interesa analizar esta forma de construcción de lo femenino de las mujeres españolas en el primer franquismo a través de la producción cinematográfica. Los estudios de cine que vienen desarrollándose desde que éste es tomado como un aporte importante y serio para el estudio de la historia en el ámbito académico, lo que ha venido denominándose como filmología, dan cuenta también de la fundamental influencia que el cine ha ejercido en todas las sociedades que cuentan con esta forma de entretenimiento. Los estudios que por primera vez sostengan la utilidad del cine como documento histórico van a ser inaugurados por Marc Ferró en un contexto de renovación historiográfica general que se experimenta en los años sesenta. Otros autores como el sociólogo Pierre Sorlin, o el historiador Robert Rosenstone han reflexionado sobre la utilidad de tomar al cine como un modo renovado de aproximarse al pasado, pues el cine es una fuente única que nos habla de cómo una sociedad se representa a sí misma.

En definitiva el abordaje del estudio del cine desde una perspectiva histórica puede hacerse desde dos perspectivas que se complementan y que enriquecen el análisis. Una, la de tomar al cine como *agente* de la Historia capaz de ejercer influjos en los espectadores, y otra, tomar al cine como *fuentes*, como una herramienta útil para el análisis histórico.

Por otro lado, principalmente los estudios que han abordado los temas relativos a cine y mujeres lo hacen desde dos perspectivas: una sociológica que estudia las representaciones estereotipadas de las mujeres en las pantallas como reflejo de la realidad social, desarrollada por Molly Haskell y Marjorie Rosen, y la denominada teoría filmica feminista que utiliza una metodología que sintetiza el psicoanálisis, el marxismo y la semiótica, que explora el modo en que se producen en el cine los significados construidos de la feminidad y la masculinidad y que ha abordado el tema de la recepción filmica del mensaje por parte de las mujeres aproximándose al placer espectral que éstas sienten con la contemplación de un filme, así como los procesos de identificación que experimentan, respecto a los modelos de mujer cinematográficos. Esta línea teórica, que analiza el binomio *mirada-poder* empieza a desarrollarse en torno a la revista *Screen*.⁶³⁶ Podemos considerar al artículo de Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema* escrito en 1975, como el texto fundacional de esta teoría, en el que la autora señala la relación entre la mirada y los modos dominantes de representación, utilizando como herramienta el psicoanálisis, el marxismo, y el estructuralismo, identificando lo masculino con lo activo y lo femenino con lo pasivo, como un objeto fetiche, en los filmes del cine clásico de

⁶³⁵ En este sentido resulta fundamental el trabajo pionero de Joan Scott, "*Gender: A useful category of historical analysis*". En *American Historical Review*, 91, 1986. La versión en castellano de este trabajo apareció en Amelang, J y Nash, M (eds) *Historia y Género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Edicions Alfons el Magnanim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Valencia, 1990.

⁶³⁶ Esta revista inglesa, *Screen* (Oxford University Press) ha venido ocupándose desde hace más de cuarenta y cinco años de diferentes aspectos teóricos relacionados con el cine y la televisión.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

Hollywood. Esta argumentación dejaba fuera el papel de las mujeres en tanto espectadoras, y en la década siguiente la autora revisará su teoría en otro artículo (Mulvey: 1981) abordando la cuestión de la mirada femenina. Aunque las críticas han sido muchas, las teorías de Mulvey sentarán las bases para posteriores debates teóricos, en los que investigadoras como Mary Ann Doane, Pam Cook, Claire Johnston, Teresa de Lauretis, Annette Khun, Ann Kaplan, etc., han desarrollado sus teorías a lo largo de cuarenta años de investigación.

En este trabajo nos hemos servido de la metodología sociológica, estudiando las representaciones estereotipadas de las mujeres, pero no como un reflejo de la realidad social si no como el resultado de procesos de construcción de significados en el seno de las culturas que el cine ayuda a consolidar y reproducir, y en este sentido la adopción parcial de la metodología que aplica la teoría filmica feminista nos puede resultar útil a la hora de abordar un estudio exhaustivo de las formas en que las mujeres españolas de la posguerra asimilan los roles que aparecen en las pantallas identificándose o no con ellos. Sin embargo, en este trabajo sólo se abordará el análisis de algunas representaciones femeninas que aparecen en las películas exhibidas en la posguerra, pues el monumental trabajo que supondría evaluar en qué medida y cómo influyen dichas representaciones en las mujeres españolas de estos años excedería las características del presente artículo.

Entre las diversas fuentes que pueden sernos útiles para investigar los modos de aleccionamiento de las mujeres españolas de la posguerra se encuentran las películas, cuyo análisis nos permite identificar cuáles eran estos modelos de mujer que aparecen en el cine español y norteamericano y que se presentan *ad úsum* a través de estereotipos. Las películas analizadas han sido seleccionadas en base a criterios de representatividad, es decir, en base al éxito de público que obtuvieron en su día, pues no sería útil para nuestro estudio examinar filmes que fueran escasamente vistos. Puesto que las fuentes disponibles para estudiar el cine en el periodo franquista ofrecen datos relativos a los controles de taquilla sólo a partir de 1966, siendo inexistentes para el periodo que estudiamos, se hace necesario utilizar otras fuentes que nos ofrezcan información sobre las películas más exitosas entre el público de la época. Para ello, hemos indagado en las revistas de la época, tanto las específicamente cinematográficas como *Primer Plano*, *Radiocinema*, *Cámara*,⁶³⁷ como las femeninas, *Semana*, *Hola*, o *Lecturas*,⁶³⁸ cuáles fueron las películas más famosas a través del estudio del fenómeno del *Star System* como un modo de tantear los gustos cinematográficos del público mediante el estudio de la estrella de cine, que solía ser un reclamo fundamental para la asistencia a las salas, así como hemos rastreado en revistas de diverso carácter (tanto las específicamente cinematográficas como las que no lo son) las películas más citadas y cualquier otra referencia que nos pudiera ofrecer alguna pista sobre el éxito de las mismas, a saber, referencias al tiempo de exposición en cartelera, premios, etc.

En base a ello, las películas seleccionadas han sido dos norteamericanas y dos españolas. Estas películas han sido: *Rebeca* (Hitchcock, 1940), en la que la protagonista Joan Fontaine personifica el

⁶³⁷ A continuación se expondrá la periodicidad de la publicación, y el año de la primera publicación y el lugar de edición de cada una de estas revistas: *Primer Plano*, semanal, 1940, Madrid; *Radiocinema*, mensual, 1938, La Coruña (a partir de 1940 se edita en Madrid); *Cámara*, mensual, 1941, Madrid.

⁶³⁸ Las revistas *Semana* se publica semanalmente en Madrid y su primer número data de 1940; la revista *Hola*, también se publica semanalmente en Madrid, su primer número aparece en 1945; la revista *Lecturas*, que surge como suplemento de *El Hogar y la Moda*, verá interrumpida su publicación en la Guerra Civil, reanudándose en abril de 1941 con el nº199, siendo su publicación de carácter mensual.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

modelo ideal de esposa fiel y sumisa y que nos permite el análisis de uno de los modelos más devastadores de mujer en la cinematografía, el de la *femme fatale* asociado al personaje de la difunta Rebeca que contrasta vivamente con la imagen inocente e ingenua del personaje representado por Joan Fontaine; *Historias de Filadelfia* (Cukor, 1940), en la que la protagonista, Catherine Hepburn interpreta a la perfección el rol de mujer moderna e independiente. Para la cinematografía española las películas elegidas han sido: *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), escrita por Francisco Franco y que sintetiza los valores del Régimen presentando a los personajes femeninos a lo largo de la narración como hijas, novias, esposas y madres; y finalmente *La Dolores* (Florián Rey, 1940), que nos permite un análisis de la folclórica como un modelo de mujer típicamente español.

2- CONTEXTOS

Teniendo en cuenta que los filmes son producidos y consumidos dentro de contextos históricos específicos, es preciso estudiarlos en los contextos sociales, políticos y económicos en los que surgen. En este sentido es importante señalar los grados de mediación que se producen en los productos cinematográficos antes de que éstos sean exhibidos en las salas. La cinematografía española y la estadounidense se desarrollaron en contextos políticos, económicos y sociales muy distintos lo que influyó no sólo en la oferta cinematográfica si no en todo el proceso cinematográfico, desde la creación y producción, distribución y exhibición de un filme. Particularmente en el caso español el Estado franquista va a intervenir en todos los ámbitos de la vida y también en la política cinematográfica que desarrollaba en el ámbito nacional. Éste, como veremos, no sólo dirigía el proceso cinematográfico de las películas nacionales desde su creación hasta su exhibición en las salas, sino que también ejercía su control sobre las películas que llegaban desde el extranjero a través de la censura. Por otro lado, la cinematografía hollywoodiense, no exenta de sus propios sistemas de censura como veremos, se desarrolló en los años que estudiamos en contextos muy diferentes al español.

Teniendo en cuenta todo esto, los modelos femeninos que presenten ambas cinematografías van a ser muy distintos, si bien, el Régimen franquista procuró encauzar los elementos discolos mediante la censura.

2.1-El contexto español:

El planteamiento de un estudio histórico del cine como un fenómeno complejo nos lleva necesariamente a emprender el análisis desde una perspectiva económica, pues el cine franquista va a ser producido por y para el régimen, y los grados de mediación que encontramos en la elaboración del producto y el consumo cinematográfico van a ser importantes y decisivos a la hora de llevar el producto acabado, es decir las películas, al mercado. Si antes de la sublevación militar era el mercado el que decidía qué producir, quien, cómo y para quien se produce, después será el Estado quien lo decida sin entrar directamente en la producción, a través de una maraña burocrática que será quien dirija la producción, mediante una estrategia de



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5, 6 Y 7 DE MARZO DE 2012

protección a la industria. La protección al cine nacional será una constante en todo el periodo estudiado y se ofrecerá fundamentalmente al sector de la producción estableciendo pactos bilaterales⁶³⁹, concediendo permisos, subvenciones,⁶⁴⁰ licencias de importación⁶⁴¹, créditos y premios y estableciendo la famosa “cuota de pantalla”⁶⁴².

De esta manera la protección, además de una forma de control, era una “forma de inducción de los contenidos de la producción, colocando en primer término los gustos o sugerencias de las comisiones clasificadoras y otras burocracias por encima de cualquier otro criterio” (Monderde: 1995). No obstante, no debemos olvidar que todas las producciones estaban sujetas a una férrea censura. En concreto, la moralidad en el cine fue un terreno controlado fundamentalmente por la Iglesia que trataba de impedir el tratamiento de temas contrarios a la ideología nacionalcatólica. Aunque no podemos hablar de un Código de Censura propiamente dicho, existían no obstante una serie de normas y criterios para aplicarla.⁶⁴³ Asimismo, el cine de importación va a estar sometido a una rigurosa censura, teniendo en cuenta que éste es el que realmente responde a los gustos de los espectadores, el que más influencia puede ejercer en ellos y el más peligroso en materia moral. Fue fundamentalmente el cine extranjero el que más sufrió el “tijeretazo del censor”.

El Estado franquista va a ser consciente del poder de persuasión que el cine posee y por ello se aprovechará de las ventajas que esto supone a la hora de difundir los valores patrióticos y moralistas inherentes al discurso nacionalcatólico, todo ello enmascarado bajo un sistema de protección a la industria cinematográfica nacional que le permitirá un amplio margen de manipulación e intervención. Igualmente intervendrá los precios de las entradas de los cines, con el fin de que estos no suban nunca más del coste de la vida, de modo que el precio de las entradas fuera asequible a la mayor parte de la población española de la posguerra, pues la

⁶³⁹ Estos “pactos bilaterales” se realizaron fundamentalmente con Alemania e Italia estableciendo la coproducción de películas que serían, en teoría, más fáciles de exportar con lo que se equilibraría la balanza comercial.

⁶⁴⁰ Las subvenciones a las producciones nacionales se concedían en base a varios criterios entre los que se encontraban el coste elevado de la producción, por lo que se recurría habitualmente a la picaresca de inflar los presupuestos.

⁶⁴¹ Una de las cuestiones fundamentales de la política cinematográfica franquista consistía en la concesión de licencias de importación de películas extranjeras, que eran las realmente rentables (sobre todo las norteamericanas), a cambio de la producción de cine nacional, con lo que en la mayoría de los casos la producción de una película nacional era sólo el pretexto para la consecución de tales licencias. Esto explica en parte que la producción cinematográfica nacional fuese de una deficiente calidad. Por otro lado, la creación de un nuevo organismo, la “Comisión Clasificadora” en 1943, encargada de conceder dichas licencias a aquellas personas o entidades que produjeran películas cuyos valores se asimilaran a los del Régimen, proporcionó una herramienta muy útil a la hora de controlar los contenidos de las producciones nacionales.

⁶⁴² Esta “cuota de pantalla” consistía en una semana de cine español por cada seis semanas de cine extranjero.

⁶⁴³ En concreto, el llamado “Código de Sevilla” utilizado por la Junta de Censura de Sevilla en 1937 y 1938, se siguió utilizando de manera extraoficial durante los años de la posguerra, un código inspirado directamente en el Código Hays, vigente en EEUU desde 1934 hasta 1966.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

disponibilidad de diferentes clases de tarifas, posibilitó una mayor asistencia a las salas cinematográficas. El cine sigue siendo en los años cuarenta el espectáculo más popular.

Para concretar su proyecto, el franquismo propone un modelo determinado de mujer que se difunde desde la Sección Femenina, desde el púlpito, la educación y por supuesto el cine.

A diferencia de lo que ocurre en la cinematografía estadounidense de los años cuarenta que presentan un tipo de mujer aparentemente liberada, independiente, que trabaja, y que mantiene relaciones sociales con los hombres mucho menos encorsetadas de lo que estaban acostumbradas las mujeres españolas de la posguerra, las mujeres que aparecen en la cinematografía española son dóciles, sumisas, abnegadas y sometidas a la autoridad del varón. El modelo es casi idéntico al que plantean los 18 puntos de la S. Femenina. Es importante decir que con la victoria del bando nacional en la guerra civil se inaugura una época difícil en todos los ámbitos de la vida de las mujeres, ya que la llegada de Franco al poder supone un importante retroceso respecto a las libertades que éstas habían conseguido en la II República. Durante la guerra se promulga el Fuero del trabajo, el 9 marzo de 1938 por el que se "libera a la mujer casada de la fábrica y el taller" (Moliner: 1998); la Ley de Bases, del 18 julio de 1938, por la que se establece un sistema de protección a la familia otorgando premios de maternidad y subsidios por familia numerosa. A estas medidas pronatalistas del Régimen, dirigidas al confinamiento de las mujeres casadas al hogar, se sumaron otras: la Orden del 4 septiembre de 1936 suprimía la coeducación; la Ley del 12 marzo de 1938, derogaba el matrimonio civil; la Ley 23 agosto de 1938 derogaba la ley del divorcio; la Ley del 12 marzo de 1938 restablecía el código civil de 1889; y la Ley de 24 enero de 1941, establecía penas para el aborto y los métodos anticonceptivos.

Por tanto, quedaba establecido desde el campo legislativo, social y cultural el modelo de mujer sometida al varón que debía ser ésta en el proyecto social del franquismo. Evidentemente teniendo en cuenta todo esto, los modelos que proponía el cine de Hollywood debieron resultar especialmente rompedores a las mujeres españolas de la posguerra, aunque estos patrones sociales norteamericanos no fueran tan liberadores observados desde una perspectiva actual

2.2-El contexto estadounidense:

Se hace necesario también acercarnos de manera somera a los contextos de producción, distribución y exhibición de la industria norteamericana del cine y sus grados de mediación, puesto que lo que interesa es acercarnos a lo que se veía en las pantallas españolas de la inmediata posguerra, es necesario acercarnos a los productos fílmicos norteamericanos consumidos en España entre 1939 y 1945, a saber, la estructura económica y de mercado en la que son creados, así como algunas cuestiones relativas a los contenidos de dichos filmes.

El cine producido en los estudios hollywoodienses en las décadas de los 30 y los 40 va a ser el triunfante, puesto que sus productos van a ser exportados por todo el mundo convirtiéndose en el referente de otras cinematografías. En España su triunfo va a ser avasallador como he indicado en el capítulo anterior. Las claves de su éxito deben buscarse en el propio sistema de producción, distribución y exhibición de los estudios insertos en la estructura económica



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5, 6 Y 7 DE MARZO DE 2012

capitalista. La fuerza y la vigencia de Hollywood radican en su capacidad de integración. En EEUU la industria cinematográfica se organiza alrededor de la necesidad y de la aptitud para contar historias con el fin de obtener el mayor beneficio posible. De ahí la necesidad de la búsqueda de "narrar mejor", que explica el papel de las reglas del guión y de la organización filmica del espacio, del tiempo, y del punto de vista. Como decimos, todo ello tiene además una *"dimensión económica que pasa por la estandarización, la división del trabajo, la atribución de tareas muy concretas que constituyen las reglas de oro de la racionalización industrial en un sector dedicado a vender productos destinados al consumo masivo"* (Lagny:1997)

Así, el sistema de estudios se basaba en gran medida en la organización jerárquica y en la división extensiva del trabajo con el objetivo de la producción en masa de muchos filmes. El riesgo que se corría era que las películas parecieran iguales, así que se hizo necesario elaborar productos estandarizados que pareciesen diferentes de modo que el público pagase por ver los filmes. La estrategia que permitió hacer de las películas productos "únicos" fue la publicidad y la creación de un eficaz *Star System*, como reclamo para el público.

La estructura oligopolista va a ser la que domine el cine clásico de Hollywood en la época dorada de los estudios de las décadas de los 30 y 40 del s. XX. El cine norteamericano de estos años no estará regulado por las leyes de mercado estrictamente puesto que las compañías que componen dicho oligopolio, las denominadas Majors, son las que lo controlan en su totalidad.

Resulta paradójico que fuera precisamente la década de los 30 uno de los puntos álgidos de la cinematografía norteamericana habida cuenta de que en 1929 se produce el crack bursátil en Wall Street tras el cual el mundo entero entró en una depresión económica que azotó a EEUU en particular con especial ferocidad. Gubern argumenta que este desastre nacional generó en los ciudadanos una necesidad casi patológica de evasión y de diversión que tuvo como consecuencia que "la industria cinematográfica fuese una de las poquísimas del país que no sólo no perdió terreno, sino que ascendió verticalmente en estos años de crisis"⁶⁴⁴ (Gubern: 2000)

Volviendo a la industria del cine, es importante señalar cómo se organiza, pues su estructuración y funcionamiento encontraremos las claves del éxito de la cinematografía norteamericana. Las Majors eran grandes empresas integradas que no sólo producían películas si no que también las distribuían y las exhibían y cuyo principal objetivo era conseguir el máximo beneficio. Compuestas por los cinco titanes que dominan el negocio cinematográfico (las *Big Five*: Paramount, Metro Goldwin Mayer, Fox, RKO y Warner BROS) y por tres menores (las *Little Three*: Universal, Columbia, United Artist) con actividades más especializadas, controlarán los tres sectores repartiéndose el mercado nacional de la distribución y de la exhibición que eran los que más beneficios económicos reportaban, gestionando la venta mediante un trabajo elaborado de seducción del cliente a través de la publicidad persuasiva, el confort de los establecimientos y otras atracciones.

⁶⁴⁴ Es importante además añadir la innovación que supuso el cine sonoro que casi coincidió con la crisis y los deseos de evasión de la realidad norteamericana.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

Las películas que se produjeron, distribuyeron y exhibieron durante los años cuarenta siguen el patrón denominado como "*estilo narrativo clásico de Hollywood*", que, como han señalado Allen y Gomery, *ha sido el "estilo filmico predominante en el cine occidental desde 1910"* (Allen y Gomery: 1995). Se trata de estructurar la historia de la película mediante una cadena continua de causa-efecto, partiendo de un equilibrio que queda roto en un momento de la trama y cuyo desenlace no se produce hasta que se restablece de nuevo ese equilibrio. También es importante añadir que todos los elementos filmicos están supeditados a la narrativa, desde el montaje, la iluminación, la puesta en escena, la interpretación, los movimientos de cámara, etc. Así, "*no se introduce nada en la historia que nos pueda distraer de la secuencia de los sucesos narrativos*" (Allen y Gomery:1995).

El dominio absoluto de estas grandes compañías se observa también en el hecho de que son ellas las que incluso realizan el trabajo por sí solas en el terreno de la censura con la implantación de famoso Código Hays en 1930 que no entra de hecho en vigor hasta 1934⁶⁴⁵, y que definía lo que era moralmente aceptable. Fue escrito por uno de los líderes del Partido Republicano y miembro de la asociación de productores cinematográficos (MPPDA), Will H. Hays. Las Majors llevaban tiempo recibiendo los más feroces ataques de las ligas puritanas escandalizadas con las frases de Mae West o la vestimenta de Marlene Dietrich y con las noticias que llegaban a cerca de la vida privada de los actores que hablaban de promiscuidad, consumo de drogas, y que habían dejado una lista nada desdeñable de suicidios con barbitúricos. El objetivo era que las películas americanas presentasen una "sociedad inmaculada, confortable, justa, ponderada, estable, aséptica y tranquilizante, en donde la lacra y el error son sólo pasajeros y accidentales" (Gubern: 2000), y que exaltase el modélico *american way of life*. El código Hays establecía una serie de principios morales que los filmes tenían que cumplir. Las cuestiones referentes a los crímenes, venganzas, la sexualidad, la vulgaridad, blasfemias, vestuario (sobre todo el de las mujeres), el baile, la religión, los decorados, específicas formas de violencia como por ejemplo el estrangulamiento, las excesivas muestras de sangre, el alcohol, el amor, etc, quedaban reguladas por este código conservador.

A partir de entonces los directores tendrán que ser muy cautelosos con los besos y abrazos excesivamente apasionados y medir cuidadosamente el desnudo. En consecuencia los mitos eróticos sufrirán una importante mutación. Es en este contexto en el que nacen las películas optimistas de Frank Capra, con títulos como *Sucedió una noche* (1934), *El secreto de vivir* (1936), *Vive como quieras* (1938), la comedia sofisticada de Howard Hawks, con *La fiera de mi niña* (1938), *Sólo los ángeles tienen alas* (1939), *Luna nueva* (1940), o la comedia musical que desde 1933 a 1939 vivió una luna de miel con la famosísima pareja cinematográfica Fred Astaire y Ginger Rogers, del cine negro en el que hace su aparición la *femme fatale* de *Perdición*, (1940), o *Perversidad* (1945). Un factor decisivo, que caracterizará a la mayoría de estos filmes será la incorporación masiva de la mujer al trabajo. La mujer se convierte en compañera de trabajo y de lecho; es la secretaria y la dactilógrafa, la compañera de aventuras que encarnan Joan Crawford y Jean Arthur como arquetipos de muchacha que quiere vivir su vida, libre y desenvuelta y espejo de millones de norteamericanas (Gubern:2000), y es la combativa e

⁶⁴⁵ Este código de censura estuvo vigente hasta 1966.



independiente mujer que interpreta Katherine Hepburn, encarnación por excelencia de la “mujer moderna”.

Teniendo en cuenta la especial situación en la que se encontraban las mujeres españolas al finalizar la Guerra Civil con la instalación del régimen dictatorial que puso fin a la experiencia liberadora republicana, las representaciones femeninas que llegaban desde Hollywood debieron suponer un soplo de aire fresco en el rancio y gris periodo de posguerra que se iniciaba en 1939. No obstante resulta muy difícil dilucidar las formas sobre las cuales se instalan los estereotipos cinematográficos, y que tienen que ver con las preguntas asociadas al consumo de los filmes que podemos identificar en cómo, cuáles y en qué forma ejercieron su influencia sobre las mujeres de la posguerra estas representaciones femeninas que nos ofrece el cine norteamericano y español en los años que estudiamos.

3- ANÁLISIS FÍLMICO

Puesto que este trabajo intenta ser un primer acercamiento al estudio de los modelos de mujer que aparecen en la filmografía española y estadounidense proyectadas en las salas de cine españolas entre 1939 y 1945, se pesquisarán, a través de unos breves análisis fílmicos dichos modelos.

3.1- *Rebeca*

Como he señalado anteriormente las películas elegidas para el análisis han sido seleccionadas en base a criterios de representatividad, es decir, en base al éxito que tuvieron los filmes cuando fueron exhibidos. En cuanto a *Rebeca* hemos de señalar que de manera reiterada se comenta en todas las publicaciones de la época el gran éxito que alcanzó la película en todo el mundo:

“Los quinientos cuarenta y seis críticos cinematográficos norteamericanos que todos los años, por invitación del Film Daily se pronuncian para designar la película más notable presentada en los doce meses precedentes, acaba de proclamar a Rebecca, como el mejor film de 1940 por una gran mayoría de votos...”⁶⁴⁶.

También encontramos noticias que nos hablan del enorme triunfo del film entre el público español:

“En la temporada pasada (1942-1943), más pobre en estrenos que ésta, tuvimos una nota sensacional...Me refiero a Rebeca. Estrenada a primeros de enero, se sostuvo hasta mediados de abril. El plebiscito popular que cada año organiza un prestigioso semanario barcelonés

⁶⁴⁶ Revista *Primer Plano*, nº 16, 2 de febrero de 1941.



consagró a *Rebeca*, a criterio de unos 16. 000 votantes, como la mejor película de la temporada⁶⁴⁷.

De hecho, la popularidad que alcanzó la película *Rebeca*, fue tal que las chaquetas de punto que vestía la protagonista en la pantalla fueron adoptadas en España con el nombre de la película.

La novela gótica de Daphne du Maurier es llevada magistralmente a la pantalla por el genio del suspense Alfred Hitchcock, que consigue que el espectador sienta la presencia palpable de un personaje siempre ausente, *Rebeca*, que es el verdadero motor de la historia.

El film es especialmente ilustrativo de dos modelos de mujer totalmente opuestos, el de *Rebeca*, una auténtica *femme fatale*, y el de la actual Sra. De Winter, Joan Fontaine, de la que nunca se dice su nombre (acentuando así la influencia que la fallecida *Rebeca* ejerce en la mansión), inocente y virginal.

La continua presencia fantasmal de la difunta plasmada en la decoración y la distribución de la casa, y reavivada por la Sr. Danvers nos ofrece todas las pistas necesarias para la reconstrucción del perverso personaje femenino, que como la Pandora de la mitología clásica, se muestra sensual y peligrosa, inteligente y embustera. El cine clásico de Hollywood ha presentado en numerosas ocasiones a esta figuración moderna de la imaginación seductora y nefasta de Pandora que es la *femme fatale*⁶⁴⁸, dotada de una potente sexualidad que usan en su propio beneficio, y causantes de todos los males de los hombres; "ante ellas, a menudo los protagonistas masculinos pierden su fortaleza, deambulan confusos, débiles, cansados, despojados de su energía" (Bou:2006). Baste pensar en el inicio de la película, cuando el personaje sin nombre encarnado por Joan Fontaine descubre al "héroe" al borde de un precipicio, atormentado por el recuerdo de su pasado.

La mansión, *Manderley*, se convierte en un personaje más de la historia, y es una extensión de *Rebecca*. *Manderley* representa todo lo que ella era: la opulencia, la clase, el refinamiento, los sueños de Maxim de Winter hechos realidad, pero al mismo tiempo la frialdad, la omnipresencia desde su habitación con vista al mar. Así, la casa se convierte en el espacio de la muerte. Es importante señalar que la casa es el espacio en el que los personajes femeninos de la historia intentarán reafirmarse, constituyéndose en el principal espacio de dominio femenino. Es éste un espacio de poder dominado fundamentalmente por la difunta *Rebeca*, las cartas, las servilletas, manteles, sábanas y demás objetos domésticos están bordados con sus iniciales, y sólo al final de la película este dominio se destruye, pues la desaparición tanto de *Rebecca* como de *Manderley* en el incendio supone una especie de exorcismo o redención para los personajes. La casa, verdadero ámbito de poder de *Rebecca* que tras su muerte defiende por ella la Sra. Danvers, es no obstante, para este tipo de mujeres fatales, un espacio que las encierra en un universo doméstico claustrofóbico, así, en estos casos el adulterio se convierte en una acción

⁶⁴⁷ Ibidem, nº 196, 16 de junio de 1944.

⁶⁴⁸ Esta *femme fatale* se asocia al lujo y a la ambición. En el filme se presentan en numerosas ocasiones las joyas, vestuario, el tocador de *Rebeca*. Se le define como un ser extraordinariamente bello y sensual y es presentada como una persona promiscua y malvada.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

liberadora. Sin embargo, este tipo de mujer independiente, no subordinada a la función de esposa y madre, resulta siempre castigada y penalizada con la muerte.

El arquetipo femenino inverso es aquel que representa la femineidad doméstica, para el caso, el personaje de Joan Fontaine. Esta joven simple, ingenua y virginal se presenta como un personaje angelical e infantil. Esta "heroína" femenina experimentará una evolución personal desde que se nos presenta hasta el desenlace, es decir, desde que se encuentra con la presencia abrumadora de Rebeca, que siente viva y amenazadora para ella ante la creencia de que Maxim sigue enamorado de la fallecida, hasta que acepta totalmente su muerte después de que su marido le explique que odiaba a su difunta esposa. El propio Max de Winter lo expresará de manera clara: "Se ha ido para siempre aquella mirada joven y alegre que yo amaba; no volverá nunca. La maté cuando te expliqué todo lo de Rebeca. Aquella niña, en pocas horas, se ha convertido en una mujer". Tras estas palabras la cámara retrocede desde los dos rostros de los protagonistas hasta dejarlos centrados; este plano que cierra la escena nos muestra por primera vez a la protagonista como señora de Manderley.

3.2- *Historias de Filadelfia*

El aplauso que consiguió *Rebeca* sólo fue superado en EEUU por el estreno de *Historias de Filadelfia*, que consiguió igualar el tiempo de exhibición y superar el número de espectadores que hasta entonces tenía la película de Hitchcock:

"El music-hall de la Radio City es, con sus 6.000 asientos el mejor y más lujoso de los cines del mundo. Situado en el corazón de Nueva York.... la verdad es que los filmes estrenados no suelen durar mucho tiempo en el cartel, a menos que constituyan un éxito resonante. Hasta hace poco el récord lo ostentaba Rebeca, pero acaba de ser sobrepasado. Philadelphia Story tiene el mismo tiempo de permanencia pero registró un número de entradas que le confieren la supremacía:

Rebeca.....6 semanas.....765.816 espectadores

*Philadelphia Story.....6 semanas..... 869.413 espectadores*⁶⁴⁹.

Es ésta una de las comedias de enredo matrimonial de los años cuarenta más exquisita de Hollywood. Este género otorga como tónica general un especial énfasis en la heroína femenina⁶⁵⁰, especialmente las mujeres casadas, y lo que impulsa realmente la trama no es que la pareja protagonista se reúna, si no que se reúna de nuevo, otra vez.

⁶⁴⁹ Revista *Primer Plano*, nº 24, 30 de marzo de 1941.

⁶⁵⁰ El acento predominante de la acción narrativa en la protagonista femenina es también la nota predominante en otros títulos, a saber, *Las tres noches de Eva* (Preston Sturges, 1941), *Sucedió una noche* (Frank Capra, 1934), *La fiera de mi niña* (Howard Hawks, 1938), *Luna nueva* (Howard Hawks, 1940), *La costilla de Adán* (George Cukor, 1949), etc.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

De hecho el protagonismo del filme recae casi exclusivamente en el personaje femenino principal, Tracy Lord, una mujer inteligente, independiente, de fuerte carácter y arrolladora personalidad, que va despertando a lo largo del filme las más diversas suspicacias por un lado y la más viva admiración por otro. Así, su carácter rebelde se revelará contra la desautorizada figura de un padre casi siempre ausente y de comportamiento libertino y mujeriego que Tracy reprocha intensamente ante la pasividad de la madre que consiente *comprensivamente* las infidelidades de su marido considerándolas como un “mal menor”. Es precisamente esta falta de *comprensión* la que reiteradamente se le recrimina a Tracy, a la que se acusa en repetidas ocasiones de ser “poco humana”. La misma cuestión reaparece en la relación que la protagonista mantiene con su ex marido, la falta de condescendencia de Tracy ante las debilidades ajenas es el *defecto* que se le atribuye a la protagonista y que la convierte, en palabras de su padre y de su ex marido, en una especie de estatua divinizada incapaz de sensibilizarse ante las tentaciones, debilidades y flaquezas de los que le rodean. Por el contrario es precisamente la cualidad divina, sobrehumana y poderosa de Tracy la que hace despertar el amor de su prometido y de Mike Connor, la que le hace brillar con luz propia. La amenaza de una personalidad femenina de tal calibre, que domina cuanto le rodea (de hecho Tracy llega a definirse como cabeza de familia en una parte del filme, ante la ausencia del padre) es probablemente lo que hace que la figura del padre y el ex marido empequeñezcan a su lado, y por ello rechacen a Tracy y ella les rechace a ellos, en una especie de batalla por el poder.

De hecho, la actitud de Catherine Hepburn se asociaba a la rebeldía, y el tono de crítica en las publicaciones subyace bajo todas las noticias que protagonizaba. En una de las biografías que se le dedica, publicada en *Primer Plano* se dice de ella:

*“Catherine se forma sola, y por eso su mirada tendrá unas veces un gesto de superioridad y otras una ingenuidad inconsciente...Su fuerte personalidad, su franqueza, su indisciplina ante las pequeñeces de los directores, le retrasan su éxito...”*⁶⁵¹.

Los ataques van a ser constantes en este sentido y se van a publicar múltiples anécdotas que arremeten contra Katherine Hepburn. Incluso su talento se va a ver mermado en las críticas elogiando a sus compañeros de reparto y dejándole un protagonismo, en el mejor de los casos, secundario.

*“A penas regresó a Hollywood Catherine Hepburn para filmar “Historias de Filadelfia”, cuando ya los comentarios más contradictorios empiezan a circular sobre su persona...Llega al estudio y a continuación le dice al director que piensa usar ante la cámara el mismo maquillaje que utiliza para la calle. Es lógico ante estas salidas, que todo el mundo en Cinelandia ande desconcertado y de cabeza.”*⁶⁵² “ Catherine Hepburn para quien fue escrita “Historias de Filadelfia”, después de interpretarla en Broadway, reverdece sus triunfos en la pantalla, incorporándose nuevamente a la

⁶⁵¹ Revista *Primer Plano*, nº 14, 19 de enero de 1940.

⁶⁵² *Ibidem*, nº 17, 9 de febrero de 1941.



*personalidad de Tracy Lord, que según dicen, es la suya propia, pero aún siendo su trabajo excepcional, no consiguió apagar la magnífica caracterización de James Stewart.*⁶⁵³

Es muy interesante comprobar, como ha señalado el estudioso Edgar Morín, que en el fenómeno del estrellato se combinan a la perfección papel cinematográfico y actor, personaje fílmico y personalidad fuera de la pantalla⁶⁵⁴. En el concepto de estrellato, dice Morín, es esencial que las vidas privadas de las estrellas sean del dominio público.

Por otro lado, es importante añadir que *Historias de Filadelfia* es uno de los pocos filmes en que el personaje femenino muestre un deseo sexual legítimo, y que sea ella la que finalmente elige con quién quiere mantener un romance, como ocurre durante el episodio en el que Tracy y Mike se seducen mutuamente en el jardín. Asimismo, la película puede interpretarse en clave de "aprendizaje emocional" de la protagonista. La superación de la actitud de "diosa inalcanzable" del que hablan los personajes masculinos del filme responde al discurso patriarcal que dominaba Hollywood en aquellos años, y la crítica al fuerte e independiente carácter de Tracy es una constante en toda la película. En este sentido, la escena romántica de Tracy y Mike bajo la luz de la luna termina por situar al personaje femenino dentro de los roles sociales establecidos, convirtiéndose su "catarsis" en el claro momento en el que la protagonista abandona su fortaleza y seguridad para rebosar una sensibilidad propiamente "femenina" que anuncia que lo que el personaje realmente ansía es un amor correspondido, ser feliz en el amor.

Así, el personaje de Katherine Hepburn basa su comicidad en que, supuestamente, es una mujer liberada, arrogante y, como resultado, poco femenina, y la nota general en toda la película será el deseo de "domar" su carácter y volverlo sumiso puesto que la comprensión y tolerancia en el ámbito conyugal son características propiamente femeninas, de las que Tracy carece.

No obstante, aunque el dominio de la protagonista está presente en toda la acción narrativa, el desenlace acaba supeditándola a los varones, puesto que se reconcilia con el padre y termina contrayendo matrimonio por segunda vez con C.K. Dexter Haven en la típica ceremonia nupcial de clausura.

3.3- Raza

Patrocinada por el Consejo de la Hispanidad y galardonada con el Primer Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo a la mejor película. Además de los numerosos premios que recibió resulta interesante analizar este filme pues, escrita por el mismo Franco, resume el ideario del franquismo.

⁶⁵³ Ibidem, nº 36, 22 de junio de 1941.

⁶⁵⁴ El tema del estrellato ha sido ampliamente estudiado por Richard Dyer, no obstante el pionero en tratar el tema es Edgar Morín en su libro. *Les stars*. Grove Press, New York, 1960.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

Este filme narra la historia de cuatro hermanos, Pedro, José, Isabel y Jaime, hijos del Capitán Pedro Churruga, muerto en la guerra de Cuba. La película relata fundamentalmente el desarrollo de la guerra civil española y finaliza con el desfile de la victoria en 1939. En esta película los personajes son claramente arquetipos que definen los valores franquistas. El filme, puede definirse como “película acontecimiento”, como ha señalado Nancy Berthier (Berthier: 1998) pues constituye en sí un acontecimiento histórico, ya que escrita por el mismo Franco bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade, se convierte en el instrumento que vehiculiza la versión oficial de la guerra, difundiendo los valores que habían aglutinado a las diversas opciones ideológicas que integraron el bando vencedor (Iglesia, Falange, carlismo), y marcará la fórmula sobre cómo deben tratarse determinados temas en el cine español: la Guerra Civil, la familia, el honor, la honra, el orgullo de nación...

El filme, que sintetiza los valores del régimen deja un lugar poco significativo a los personajes femeninos desde el punto de vista de la acción narrativa que corre a cargo de los hombres en todo momento, dejando un papel secundario a las mujeres, cuyo nivel de influencia en el transcurso narrativo no puede decirse que sea nulo pero sí subsidiario. Las mujeres que se nos presentan muestran una continuidad en los planteamientos, es decir, no poseen singularidad propia en tanto que personajes, si no que su condición de mujer define exclusivamente el perfil de los personajes, casi idénticos. La película, que se convierte en la bandera de los valores del régimen instaurado tras el fin de la contienda civil, supone la reimplantación de la concepción católica del rol femenino en la sociedad mostrando lo que ha de ser la mujer en el nuevo régimen franquista: hija, esposa y madre. Éstas aparecen exclusivamente ligadas al espacio doméstico, su principal rol es el de guardiana del hogar, de educadora de los hijos y de cuidadora de los hombres. Es el vehículo y el receptáculo de la vida espiritual y religiosa, y es la encarnación de la abnegación. Es importante señalar que la película toma como eje narrativo a la “familia ejemplar”, en la que se exalta el papel doméstico de las mujeres como vestal, madre y esposa en un discurso en el que mujer y familia son casi idénticos e indisolubles, que responde no obstante a un planteamiento antifeminista y antiemancipatorio en un contexto en el que se considera esencial desarrollar una política pronatalista⁶⁵⁵ que responde no sólo a las necesidades de la posguerra recién acabado el conflicto bélico, si no que además se encuentra en sintonía con la ideología propia de los regímenes fascistas que otorgan un papel primordial al potencial demográfico como condición indispensable para forjar un gran Imperio, que coincidiría con la orientación católica que estaba en la base de los valores del Nuevo Estado y que sirvió de legitimación a la sublevación militar de 1936. La película, de carácter autoritario y dogmático, define escrupulosamente los roles sociales de género al servicio de la propaganda; la condición subalterna de los personajes femeninos, tanto Isabel (madre e hija) como Marisol, las limita a ser asistentes de los hombres, los indiscutibles héroes de la trama.

3.4- *La Dolores*

⁶⁵⁵ El abandono forzoso del empleo femenino que prescribe el Fuero del Trabajo de 1938 es sólo un ejemplo de ello.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

Es ésta una de las más famosas películas (de hecho recibió el premio a la mejor película del Sindicato Nacional del Espectáculo un año antes de que lo hiciera *Raza*) que exaltan el folklorismo aragonés, unos años después de que apareciera en las pantallas *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) que fue un enorme éxito de público.

La Dolores es un drama cargado de tópicos sobre el honor femenino, que sirve de cauce vertebrador de la historia, el engaño y la calumnia. Aunque la protagonista es una mujer pura, característica que define normalmente a las folklóricas obsesionadas con cuidar una virginidad siempre amenazada, y rechaza a todos los pretendientes que se acercan a ella, va a ser la víctima de la venganza de Melchor. Es ésta una película profundamente misógina que se manifiesta ya en los comentarios iniciales que presentan la acción. Frases del tipo: " ¡la mujer....la mejor colgada!", " hay tres clases de mujeres,....bueno hay menos, las malas y las peores!", " ¿por qué no le pone un bozal a su señora?" son las que preceden a la aparición de los personajes protagonistas, lo que define claramente cuál va a ser el horizonte que mida todas las acciones y personajes femeninos. El primer personaje femenino que se nos presenta en la pantalla es una mujer de clase acomodada que viaja en la diligencia con su marido y sus hijos y aparece como un ser ignorante e inculto, cargante e inoportuno. Su conversación es superflua y anecdótica en comparación al lenguaje que utilizan los hombres, de expresión correcta y educada. Los hombres de extracción social más baja utilizan el tipo de lenguaje despreciativo hacia las mujeres que ya hemos indicado, su conversación a menudo se desarrolla mediante el uso de frases hechas o refranes, y lo mismo sucede con las mujeres de clase baja, en las que es frecuente el insulto y la tendencia a la pelea vulgar. Así, el lenguaje actúa en la mujer en detrimento de su imagen y se asocia a caracteres negativos.

El personaje de Dolores desempeña un papel activo, que encara los conflictos desafiando las normas sociales. Sin embargo, esta aparente rebeldía resulta vacía, pues el mismo comportamiento y las expresiones de la protagonista reflejan hasta qué punto ha interiorizado su papel en la sociedad y que se muestran en el empleo de frases como "Cuando un hombre calumnia a una mujer es que la quiere". No obstante, el personaje femenino es el que más fuerza cobra en la trama, y de hecho es el cuestionamiento de su honra lo que vertebra la historia, sin embargo, el personaje masculino, a pesar de tener una definición más plana es el que desencadena la resolución del conflicto. Es interesante señalar que toda la trama de la película gira en torno a la cuestión del honor femenino, y cómo puede arruinar a una mujer la mala reputación, aunque ésta no sea más que una invención maliciosa. Así, no aparece otra temática recurrente, el argumento presenta una apariencia monolítica. Sin embargo es la sexualidad un tema presente en este género cinematográfico, un rasgo significativo y diferenciador, pues en otros géneros como por ejemplo la comedia, ni siquiera aparece, y la felicidad no se discute. Por el contrario en el cine folclórico suele ser la causa de todos los males, puesto que ambicionar físicamente a una mujer, despertaba pasiones violentas que conducían al desastre y por lo que eran castigados tanto hombres como mujeres, tal y como ocurre en el desenlace de este filme; el malvado Melchor acaba muerto, y la joven Dolores acaba desconsolada y sola.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

CONCLUSIONES

Las reflexiones que hemos podido constatar a lo largo de esta investigación transitan de un lado en dar cuenta del retroceso efectivo que desde el punto de vista del movimiento feminista se dio con la llegada de Franco al poder, y de otro lado en constatar cómo se vuelven a aquellas formas de comportamiento social para las mujeres a través de un disciplinamiento que unido a otras agencias socializadoras como la iglesia, la familia, y la educación se transforman en una pieza clave a la hora de constreñir nuevamente (tras el paréntesis republicano) a las mujeres tanto en su espacio público como privado.

Una idea extendida actualmente es la de que ya se han superado las barreras importantes que impedían la equiparación efectiva entre los géneros, y por tanto la lucha por la igualdad es ya innecesaria. Esta idea viene denominándose actualmente en el feminismo como "opacidad de Género"; es evidente que las desigualdades entre géneros operan hoy en menor medida en el ámbito político, sin embargo, culturalmente las desigualdades basadas en la diferencia sexual persisten notablemente. A ello han contribuido múltiples factores que sería complicado exponer aquí, sin embargo, alcanza gran relevancia el impacto que los medios de comunicación de masas adquieren en la difusión e instalación de un discurso, que ha bombardeado a las mujeres con una información cargada de planteamientos autoritarios, jerárquicos, moralistas y machistas.

En este sentido se hace necesario el estudio del cine como un medio que contribuye a la consolidación y producción de desigualdades de género, y de esta manera entender mejor las relaciones de poder y exclusión de las mujeres que han frenado la independencia real y efectiva de ellas en todos los ámbitos de la vida, no solo en el político. Así, el análisis histórico puede permitirnos repensar nuestro presente mirando al pasado, en un ejercicio dinámico encontrando en él, los puntos de partida que nos han llevado a estar dónde estamos.

FILMOGRAFÍA

- *Historias de Filadelfia (The Philadelphia Story)*, 1940
 - Dirigida por: George Cukor
 - Fecha de estreno: 20-11-1944 Madrid: doblada: Palacio de la Prensa. , Barcelona: doblada: Kursaal.
 - Productora: Metro Goldwyn Mayer, Joseph L. Mankiewicz
 - Intérpretes: Katharine Hepburn , Cary Grant , James Stewart , Ruth Hussey , John Howard , Roland Young , John Halliday , Virginia Weidler , Mary Nash , Henry Daniell , Lionel Pape , Rex Evans , Russ Clark , Hilda Plowright , Lita Chevret , Lee Phelps , Dorothy Fay , Florine McKinney , Helene Whitney , Hillary Brooke , Claude King , Robert de Bruce , Veda Buckland
 - Argumento : Basado en la comedia homónima de Philip Barry
 - Guión : Donald Ogden Stewart , Waldo Salt (no acreditado)
 - Director de Fotografía : Joseph Ruttenberg
 - Música : Franz Waxman



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

- Formato: 35 mm.
- o **La Dolores**, España, 1940.
 - Dirigida por: Florián Rey
 - Fecha de estreno: 19-02-1940 Madrid: Avenida. , 27-02-1940 Barcelona: Cataluña.
 - Productora: CIFESA
 - Intérpretes: Conchita Piquer , Manuel Luna , Ricardo Merino , Ana Adamuz , Manuel Gonzalo , "Niño de Marchena" , Guadalupe Muñoz Sampedro , María Luisa Gerona , Pablo Hidalgo , Alfredo Hurtado.
 - Argumento : Inspirado en el drama homónimo de Josep Feliu i Codina
 - Guión : Florián Rey
 - Director de Fotografía : Enrique Guerner
 - Música : Tomás Bretón
 - Montaje : Antonio Martínez
 - Formato: 35 mm.
- o **Raza**. España, 1941.
 - Dirigida por: José Luis Sáenz de Heredia
 - Fecha de estreno: 05-01-1942 Madrid: Palacio de la Música; 14-01-1942 Barcelona: Coliseum
 - Productora: Cancillería del Consejo de la Hispanidad.
 - Intérpretes: Alfredo Mayo , Ana Mariscal , José Nieto , Blanca de Silos , Rosina Mendía , Pilar Soler , Julio Rey de las Heras , Luis Arroyo , Raúl Cancio , Manuel Arbó , Niños: , Mercedes Llofríu , Eduardo González , Consuelo Loygorri , Angel Martínez , Francisco Camoiras , José Crevillent , Juan Calvo , Vicente Soler , Fernando Fresno , Antonio Armet , Pablo Alvarez Rubio , Fulgencio Noguerras , Domingo Ribas , Manuel Soto , Pablo Hidalgo , Ignacio Mateo , Antonio Zaballos , Santiago Rivero , Luis Latorre , Horacio Socías , Erasmo Pascual , Joaquín Regález, María Caso , Carmen Trejo , José Luis Sáenz de Heredia
 - Argumento : de Francisco Franco Novela "Raza" (escrita con el seudónimo de Jaime de Andrade)
 - Guión : José Luis Sáenz de Heredia , Antonio Román
 - Director de Fotografía : Enrique Guerner
 - Música : Manuel Parada
 - Formato: 35 mm.
- o **Rebeca (Rebecca)**. EEUU, 1940
 - Dirigida por: ALFRED HITCHCOCK , 1940
 - Fecha de estreno: 10-12-1942.
 - Productoras: Selznick International, United Artists.
 - Intérpretes: Laurence Olivier, Joan Fontaine, Georges Sanders, Judith Anderson, Nigel Bruce, Cecil Aubrey Smith, Reginald Denny, Gladys Cooper.
 - Argumento: Basado en la novela homónima de Daphne Du Murier.
 - Guión : Joan Sherwood, Robert E. Harrison
 - Director de Fotografía : George Barnes



- Música : Franz Waxman.
- Formato: 35 mm.

BIBLIOGRAFÍA

o Libros:

Allen , R y Gomery, D. (1985): *Film History. Theory and practice*. Knopf, New York, (Trad. Esp. *Teoría y práctica de la historia del cine*, Paidós, Barcelona, 1995).

Berthier, Nancy (1998): *Le franquisme et son image. Cinéma et Propagande*, PUM, Toulouse.

Bou, Nuria (2006): *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*, Ed. Icaria, Barcelona.

Ferró, M. (1980): *Cine e Historia*, G. Gili, Barcelona.
(1995): *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona.

De Lauretis, T. (1984): *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana University Press, Bloomington. (Trad. Esp. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine.*, Madrid, Cátedra, 1992.).

Gubern, R. (2000): *Historia del cine*, Ed. Lumen, Barcelona.

Haskell, Molly (1987): *From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies*, University of Chicago Press, Chicago.

Kaplan, E. Ann. (1983): *Women and Film: Both Sides of the Camera*. Methuen, New York.
(2000): *Feminism and Film*. Oxford University Press. New York.

Kuhn, Annette (1982): *Women's Pictures: Feminism and the Cinema*, Routledge, London.

Lagny, M. (1992): *De l'Histoire du Cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Armand Colin, Paris, (Trad. Esp. *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Bosch, Barcelona, 1997).

Rosen, Marjorie (1973): *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*. McCann & Geoghegan, New York.

Rosenstone, R. (1997): *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona.

Sorlin, P. (1977): *Sociologie du Cinema*, Aubier Montaigne, Paris.



(1986): *European cinemas, european societies: 1939-1990*, Routledge, Londres.

o Artículos:

Ferró, M. (1965): "Histoire et cinema: l'expérience de la Grande Guerre". *Annales*, nº.20. (327-336).

Mulvey, L. (1975): "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, nº 3. (6-18).

Molinero, Carme, (1998) "Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un "mundo pequeño". *Historia Social*, nº30, (97- 117).

o Capítulos de libros:

Cook, P y Johnston, Claire. (1988): "The place of woman in the cinema of Raoul Walsh". En Constance Penley (ed.): *Feminism and film theory*, Routledge, Londres (25-35).

Monterde, J. E., (1995): "El cine de la Autarquía (1939- 1950)". En Gubern, R. Monterde, J. E. Y Pérez Perucha, J. (coord.): *Historia del Cine español*, Ed. Cátedra, Madrid.

o Documentos electrónicos:

Mulvey, L. (1981): "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun*". <http://afc-theliterature.blogspot.com/2007/07/afterthoughts-on-visual-pleasure-and.html>. Consultado: 20/10/2011.