

# REPRESENTACIONES FEMENINAS A TRAVÉS DEL CINE MUSICAL HOLLYWOODIENSE EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS 50.

*FEMALE REPRESENTATIONS THROUGH HOLLYWOOD MUSICAL CINEMA*

*IN THE SPAIN OF THE 50'S.*

M<sup>o</sup> Carmen Cánovas Ortega  
*Departamento de Historia Contemporánea  
Universidad Autónoma de Madrid*

## RESUMEN

Este trabajo pretende aproximarse a los sistemas de representación de lo femenino a través del cine musical de Hollywood exhibido en España durante la década de los 50, utilizando para ello como herramientas la Historia cultural y de género, teniendo en cuenta que los números musicales tienen una importancia vital en el relato constituyéndose en las piezas que fundamentalmente establecen y simbolizan las relaciones de poder que se dan entre los personajes masculinos y femeninos. Como es sabido, el franquismo otorgó un papel fundamental a las mujeres, que se convirtieron en una pieza clave para su política de dominio social y económico pues ellas fueron el instrumento para reproducir y consolidar la base social del «Nuevo Estado». En este sentido, teniendo en cuenta que los significados de la masculinidad y la feminidad han sido histórica y culturalmente contruidos y partiendo de la hipótesis de que el cine influye socialmente, resulta interesante indagar cuáles eran los ejemplos femeninos que les eran presentados a las mujeres españolas de la época a través de la cinematografía de Hollywood, puesto que ir al cine en la España de aquellos años era una de las formas de ocio más popular.

**Palabras clave:** Historia cultural; género; cine; representaciones; Hollywood; cine musical; feminidad; masculinidad; Franquismo.

## ABSTRACT

This article aims to approximate systems of representation of the feminine through the Hollywood musical films exhibited in Spain during the 50s, using tools such as cultural and gender history, considering that the musical numbers are vital importance as they are the pieces which primarily establish and symbolize power relationships between female and male characters. As it's well known, the Francoism gave women a fundamental role. Women became a key element in the social and economical policy of dominance, as they were the main tool to reproduce and consolidate the social basis of the «New State». In this sense, keeping in mind that the meanings of masculinity and feminity have been historically and culturally constructed and starting from the hypothesis that cinema is a social influence, it's interesting

to look into the female examples presented to Spanish women during the age through Hollywood films, given that going to the cinema by that time was one of the most popular ways of entertainment.

**Keywords:** Cultural history; gender, cinema; portrayal; Hollywood; film musical; femininity; masculinity; Francoism.

## SUMARIO

1.- Introducción. 2.- Amor y comunidad en el cine musical hollywoodiense. 3.- Interpretación fílmica e ideológica. 3.- Consideraciones finales. 4.- Filmografía citada. 5.- Bibliografía.

## 1. Introducción

De todas las cinematografías extranjeras que se exhibían en las salas de cine españolas durante los años 50, es sin duda la cinematografía estadounidense la triunfante.<sup>1</sup>

Como ha apuntado Antonio Niño la penetración y el éxito de los productos cinematográficos norteamericanos constituían una clara referencia para el conjunto de la sociedad española ya desde los años 20; «la industria cultural estadounidense convirtió el entretenimiento en un producto de exportación para una audiencia de masas divulgando asimismo las imágenes y el estilo de vida americano» (Niño, 2012:192). Será no obstante en los décadas posteriores a la Guerra Civil, cuando se establezca la actividad de «ir al cine» como forma de ocio y entretenimiento primordial, y así lo constata la «progresiva ampliación y construcción del número de salas de cine tanto en los entornos urbanos como en los rurales, estableciendo la red de cinematógrafos más tupida de la historia de España» (Montero; Paz, 2011, 97). Aunque sabemos que el franquismo siempre desconfió del medio cinematográfico por considerar que sus mensajes podrían ser potencialmente peligrosos para la sociedad desde el punto de vista social, moral e ideológico (sobre todo el cine extranjero) e intentó encauzar dichos mensajes mediante la censura, también es cierto que, como ha señalado Fusi,

...el clima cultural del régimen de Franco quedó definido mucho más por la subcultura de consumo de masas que por la propia cultura oficial (ya que) esa cultura de masas, una subcultura carente de preocupaciones políticas e intelectuales pero de gran popularidad y difusión pública, favorecía, vía el entretenimiento y la evasión, la integración social y la desmovilización del país, objetivos políticos del nuevo régimen

(Fusi, 1999: 109)

<sup>1</sup> A modo de ejemplo diremos que durante los años 1950-1954 se estrenaron en Madrid un total de 17 películas alemanas, 63 italianas, 44 argentinas, 183 españolas y 462 norteamericanas. (Fuente: *Anuario del Cine Español, 1955-1956*. Sindicato Nacional del Espectáculo, Servicio de Estadística y publicaciones). Así, como ha señalado Fusi, podemos observar la clara preferencia del público español por el cine norteamericano pues entre 1955 y 1961 «los filmes americanos permanecieron en cartel por término medio 25,7 días al año, y los españoles 16,1 (Fusi, 1999: 110)

Es importante apuntar además que esta forma de entretenimiento proporcionó oportunidades excepcionales de socialización a las mujeres españolas de la época, pues esta práctica cultural que era ir al cine ofreció la posibilidad de salir de los mundos domésticos a los que habían sido confinadas las mujeres después de la Guerra Civil como parte de la política de control social que el franquismo implementó a la sociedad española en general y en las mujeres en particular<sup>2</sup>. Como ha señalado Pierre Sorlin «ir al cine era un placer, pero también una actividad social. En muchas ciudades la sala de cine era el único punto de reunión...Este aspecto era importante especialmente para las mujeres, porque, en otros lugares, por ejemplo los cafés, se suponía que si acudían allí era porque buscaban aventuras galantes, y sin embargo, podían acudir a ver una película en un cine sin provocar habladurías...» (Sorlin, 2005:96). Consecuentemente también es importante decir que las mujeres españolas acudían al cine frecuentemente en compañía, pues estaba mal visto en las familias que acudieran solas, y así, «el 80% de las mujeres acudían a las salas con familiares, amigos o pareja –antes o después de casarse» (Montero, Paz, 2011: 106). En este sentido resulta interesante explorar los modos en los que llegan a las mujeres españolas de los años 50 las formas en que se representa la imagen femenina en la cinematografía más exitosa de la época, la hollywoodiense, a través de un género, el musical, que junto con la comedia, es uno de los más populares entre el público español durante estos años, y que basa su éxito en la tendencia escapista que proporciona el espectáculo de los números musicales que se desarrollan en los filmes. Partiendo de la idea de que el cine influye socialmente, parece conveniente estudiar la manera en la que este medio expone sus mensajes y en la construcción de las imágenes femeninas en el género musical que, como veremos, basa su estructura filmica en la dualidad masculino/femenino, articulándose, como ha señalado Rick Altman, uno de los mayores estudiosos del género, según una doble perspectiva: «la película alterna entre el hombre y la mujer (o entre dos grupos), estableciendo paralelismos entre ellos, identificando cada componente con un valor cultural específico...» (Altman, 2011: 726)

Para valorar el impacto que estos mensajes cinematográficos tuvieron en las mujeres españolas de la época es necesario abordar cuestiones y elementos externos al hecho filmico, tales como atender cuestiones históricas, políticas, económicas y sociales que tienen que ver con los modelos productivos del Studio System (ya en decadencia en los años que estudiamos, pero aún dando sus últimos coletazos); aproximarnos a las relaciones diplomáticas que se

<sup>2</sup> Como es sabido, el Fuero del Trabajo de 1938 «liberaba a la mujer casada del taller y de la fábrica...» Esta declaración ideológica ubicaba a las mujeres en los límites de la domesticidad, asignándoles el papel de madre y esposa. Es importante señalar aquí que las mujeres tenían acceso al trabajo extradoméstico, pero éste era considerando como subsidiario y complementario al del hombre. (Babiano, 2007:25)

establecen entre el franquismo y los EEUU en plena Guerra Fría y que tiene un carácter profundamente político desde el momento en que intenta exportarse el *American Way of Life* como un modo de contención del avance comunista; abordar el análisis de los filmes a través del estudio de temáticas y géneros recurrentes como un modo de tantear los gustos del público y el análisis de los personajes estereotipados que se muestran en la pantalla; y el estudio de las audiencias y públicos cinematográficos a través de los patrones de asistencia al cine. No obstante, este artículo se centrará en la interpretación de los filmes a través de una perspectiva de género y la ideología que subyace en ellos, partiendo de una metodología que aúna historia cultural y de género. La perspectiva de género como instrumento analítico y útil para el análisis histórico (Scott, 1986) nos permite analizar las formas en que son construidos los roles sociales, lo que entendemos en un tiempo y espacio determinado como *masculino* y *femenino*, en este caso nos interesa investigar la construcción de la feminidad en el cine musical de Hollywood en los años 50. Por otro lado, desde que Marc Ferró (Ferró, 1980, 1995) apunta a la idea del cine como documento histórico útil para el análisis de las sociedades del pasado, muchos han sido los estudios que se han aproximado a esta forma de investigación, pues el cine nos ofrece una posibilidad casi única para entender cómo una sociedad se representa a sí misma.

## 2. Amor y comunidad en el cine musical hollywoodiense

El cine musical, y en concreto la comedia musical fue un género exclusivamente desarrollado en Hollywood que vivió su época dorada en los años 40 y 50 del pasado siglo XX, con un notable éxito entre el público español de la época como hemos señalado más arriba. Este género, directamente influido por los espectáculos teatrales de Broadway, tiene como objetivo «divertir, suscitar el entusiasmo del espectador por el dinamismo de los momentos musicales, por la energía de los protagonistas y por una energía exteriorizada con ostentación.» (Pinel, 2009: 85) Ciertamente el género musical evolucionó mucho, desde sus comienzos en los que las películas eran meras «revistas» que incluían programas de números de música con poca o ninguna unión narrativa entre sí (Bordwell, Thompson, 2003:105), pasando por los musicales de los años treinta denominados *backstage* (desarrollados *entre bambalinas* y que transcurrían dentro del mundo del espectáculo), a los musicales integrados de los años 50 en los que tanto el baile como el canto se hacen de forma más fluida al imponerse la tarea de expresar los sentimientos íntimos de los personajes, adquiriendo un nuevo valor dramático. Esta evolución del género, del artificio a la naturalidad, proporciona la oportunidad de que los

filmes expongan los números musicales hábilmente contruidos como algo espontáneo. El «mito de la espontaneidad», como ha señalado Feuer (Feuer, 2004) es una de las características propias del género, en el que el número surge como consecuencia de una actitud alegre y optimista hacia la vida. En este sentido, resulta interesante indagar en cómo esos números «espontáneos» transmiten la idea de masculinidad y feminidad trasladando al baile ciertos valores culturalmente contruidos, teniendo en cuenta que estos filmes se basan siempre en la historia de amor de una pareja protagonista (Altman, 2011: 726). El cortejo, íntimamente relacionado con los argumentos de las películas, es el hilo conductor de los temas musicales cinematográficos; de ahí la importancia de analizar los modos en los que éste se desarrolla a través del film, que a su vez queda estructurado en un dual foco que por un lado presenta al integrante masculino de la pareja y por otro al femenino, asociando determinados valores sociales y culturales a cada uno de ellos, en los que la música es el vehículo del triunfo del amor. Así, la construcción de la pareja, blanca y heterosexual, y su inserción en el seno de una comunidad, es el objetivo de estos filmes, reforzando y reafirmando los roles tradicionales de género. El carácter conservador de los musicales desde esta perspectiva es observable en la mayoría de los filmes. Un análisis del foco dual de la estructura fílmica de las películas más exitosas del género musical en España<sup>3</sup>, nos permitirá reparar en la tendencia a presentar los modelos femeninos y masculinos en sus tradicionales roles, siendo además muestra de las ansiedades de la sociedad estadounidense de posguerra en la era de la falsa seguridad americana durante la Guerra Fría, que proclamaba el consumismo como forma de llegar al bienestar y como modo de vida típicamente americano en contra de la amenaza soviética. Como ha señalado Dyer los elementos que el musical incorpora como elementos utópicos e idealizados, esto es, energía, abundancia, intensidad, transparencia y comunidad, pueden ser trasladados a los filmes originados en un contexto capitalista: «Entonces, la abundancia se convierte en consumismo, energía e intensidad en libertad personal e individualismo, y la transparencia en libertad de expresión» (Dyer, 2004: 23)

Este modelo de consumo estadounidense que subyace en las películas, debió ser especialmente atractivo para el público español de la época y sus «aspiraciones de bienestar, ocio creativo, consumo de electrodomésticos, y una cultura liberada de censuras y ataduras morales» (Niño, 2012: 210).

<sup>3</sup> Es preciso aclarar que la inexistencia de los datos de taquilla en estos años nos conducen a tomar como criterio de éxito de una película su tiempo de permanencia en cartel desde la fecha de su estreno. El criterio que hemos tomado para determinar dicho éxito es el de la superación del mes en cartel a partir de los datos extraídos de la Revista Cine Asesor, 1951-1959.

### 3. Interpretación filmica e ideología

No podemos dejar de señalar que en el análisis de los mensajes cinematográficos se han de tener en cuenta los elementos externos al hecho filmico como se ha señalado arriba. La tendencia de la teoría filmica feminista al análisis semiótico y psicoanalítico (Mulvey, 1975; Kaplan, 1998; Khun, 1991) se ha ocupado de la construcción del significado de lo femenino en el cine a través del análisis del proceso mediante el cual la imagen femenina pasa de un uso denotativo (original, natural) a un uso connotativo asociándola a los mitos patriarcales (Kaplan, 1998:42) Este proceso por el cual se pasa de la denotación a la connotación nos habla de cómo se construyen esos significados, esos mitos y esas connotaciones. El análisis filmico feminista propone la idea de que las representaciones de la feminidad y la masculinidad que el cine nos presenta muestran un carácter transhistórico y esencialista. No obstante se ha de tener en cuenta que la representación de la feminidad y la masculinidad en el cine se encuentra inextricablemente unida al contexto histórico e ideológico en el cual son producidas. De hecho, las diversas cinematografías pueden expresar las identidades de género de maneras muy diferentes siendo imprescindible valorar para su análisis las variables de tiempo y espacio; por ejemplo, las representaciones femeninas que aparecen en la cinematografía española desde el final de la Guerra Civil, poco tienen que ver con las que nos ofrece la cinematografía hollywoodiense desarrollada durante los mismos años atendiendo a razones ideológicas, culturales y políticas<sup>4</sup>; asimismo, el tratamiento esencialista e inmutable que las teóricas feministas han llevado a cabo en su análisis de las figuras femeninas asociándolas al mito (como también lo hacen las teorías tradicionales sobre los géneros cinematográficos basados en supuestos míticos y estructuralistas), debe tener en cuenta el carácter temporal e histórico en el que se desarrolla la cinematografía, pues las relaciones de género no son expresadas del mismo modo en el tiempo, siendo testigo, por el contrario, de una mutabilidad que expresa continuidades y rupturas en sus entramados narrativos y en la forma de exponerlos, y que puede ser rastreada en el estudio de la evolución de un género cinematográfico, que para nuestro caso es el musical de Hollywood<sup>5</sup>, y que se expresa de manera diferente en los distintos periodos históricos: pensemos, por ejemplo, en que la representación visual de las estrellas masculinas y femeninas en el ciclo Astaire/Rogers durante los años 30 y 40 permite cierta igualdad, y el uso de las imágenes femeninas como

4 Pensemos en las diferencias abismales entre comedias folclóricas españolas y la *screwball comedy* norteamericana, ambas desarrolladas durante los años 30 y 40.

5 Estas mutaciones en el tratamiento de las relaciones de género en la cinematografía puede ser rastreadas también en los demás géneros cinematográficos; por ejemplo en la comedia, el tratamiento que reciben dichas relaciones no es el mismo en la *screwball* de los años 30 y la comedia romántica de los 50.

objetos decorativos y eróticos que representan actrices como Marilyn Monroe o Jane Russell en los años 50. La Segunda Guerra Mundial constituyó en este sentido, un importante punto de cesura, como veremos.

Partiendo de la idea de que el cine es un medio no sólo capaz de reflejar sino de generar significados, es interesante observar la manera en que expresan las ansiedades sociales y la resolución de los conflictos, en un contexto espacio-temporal como es el estadounidense del periodo posbélico y la Guerra Fría. Como decíamos en la introducción, la dualidad masculino-femenina es el más importante elemento en el género musical de Hollywood, en el que la narrativa fluye a documentar la lucha para alcanzar la felicidad en un marco socialmente aceptable que normalmente incluye el matrimonio al final de las películas, lo que pone en primer plano una cuestión que está en la superficie y en el fondo de las preocupaciones de la sociedad estadounidense de los años 50: las mujeres, a quienes se les había pedido que se sacrificaran durante los años de la Segunda Guerra Mundial a participar masivamente en los esfuerzos para mantener la maquinaria militar, se les pedía la vuelta al hogar y se esperaba que reasumieran el tradicional rol, en el que las actividades domésticas como ama de casa se privilegiaban sobre la actividad profesional fuera del hogar, y en el que la maternidad tenía un lugar preferente sobre la sexualidad. La insatisfacción que esto producía en las mujeres estadounidenses de la época, como bien documentó Betty Friedan en *La mística de la feminidad*, fue silenciada a través un método propagandístico que, a través de las revistas femeninas, la publicidad o el cine, prodigaba la vuelta de las mujeres a los hogares diseñando para ellas un molde de lo «esencialmente femenino» en el que tendrían que encajar a través de su autorrealización personal mediante el matrimonio, el cuidado del hogar y la familia (Friedan, 1963)

El cine, como agente socializador, y para el caso, el musical, coadyuvó a la reasunción de los roles tradicionales de preguerra, presentando modelos de feminidad conservadores desde el punto de vista de las relaciones de género, que adquiriría no obstante unas connotaciones determinadas en el contexto de la Guerra Fría articulados en torno a una retórica del consumo y la abundancia asociados a menudo a los personajes femeninos, como veremos.

Resulta interesante observar cómo en este contexto de Guerra Fría, el Western musical, uno de los subgéneros más exitosos en la España de la época<sup>6</sup>, a través de películas como *Oklahoma!* y *Siete novias para siete hermanos*, fusiona patriotismo y nostalgia con una visión conservadora de los roles masculinos y femeninos y su función social. Estos musicales, centrados en figuras icónicas de la identidad americana, como el *cowboy* y el *frontiersman*,

<sup>6</sup> *Oklahoma!*, estrenada en el madrileño Cine Paz el 23 de septiembre de 1959, es la película musical más exitosa del género, permaneciendo en cartel 169 días laborables y 35 festivos.

dirigen la ansiedad social centrándose en aspectos positivos del americanismo blanco de posguerra a través de elementos que incluyen el idealismo, patriotismo, expansionismo y el ideal proveedor/protector, ofreciendo un ideal de la sociedad americana en tiempos de inseguridad, mediante el retorno a los estrictos roles de género que se habían relajado de alguna manera durante la Segunda Guerra Mundial, y que reconciliaban la lucha entre el individualismo y la conformidad que caracterizaron esos años (Boch, 2014: 338-339) Frente al carácter salvaje y enérgico de los personajes masculinos, las mujeres encarnan en estos filmes los principios del orden y estabilidad. Las mujeres «civilizan» el entorno del salvaje Oeste, como puede verse por ejemplo en el proceso por el cual Jane Powell en *Siete Novias...* «domestica» a los hermanos, primero lavando sus caras, enseñándoles modales en la mesa y educándoles en el rito del cortejo. El número musical «Goin' Courtain» de hecho, es la celebración de esos valores en el baile. Aunque frecuentemente en este género cinematográfico los temas musicales están también genéricamente marcados, asociándose las baladas y ritmos derivados del vals y la opereta a los personajes femeninos, como demuestran los números «Wonderful day», «When you're in love» «Bride June», y temas más rítmicos y asociados a la música folk y el baile apegado a la tierra de los hombres como demuestran los números «Bless you beautiful hide» que encarna la rudeza y tosquedad del personaje principal masculino y «Sobbin' Women» en el que Howard Keel expone a sus hermanos la idea de rapto de las chicas a las que pretenden, a veces también los personajes masculinos y femeninos adoptan el estilo de su opuesto cuando lo requiere la ocasión; así, en el número «Goin' Courtain», la protagonista femenina encarnada por Jane Powell adquiere un estilo más rudo para hacerse entender por los toscos muchachos, y éstos adoptan a su vez un estilo más suave al expresar la nostalgia que se apodera de ellos al pensar en su recién comprendida soledad que les condena a quedar situados en una desequilibrada posición en el mundo desde que han asumido que el estado «natural» del hombre es el del emparejamiento con la mujer, en «Lonesome Polecat». La música refleja aquí la metamorfosis experimentada por los hombres en el filme. En cualquier caso, como ha señalado Katharyn Boche, estos musicales «llenos de fanfarrones hipermasculinos, exuberante música y bailes en grupo altamente enérgicos, entregan un mensaje a cerca del específico tipo de identidad americana e ideal de comunidad» (Boche, 2014: 340). De hecho, al final de la película, cuando los hermanos se casan lo hacen en grupo y no individualmente y la búsqueda de las perfectas compañeras conducen a una domesticada visión de la «familia como baluarte de la sociedad, lista para defenderse contra la ferocidad de cualquier extraño o forastero» (Brady, 1976:159), como bien demuestra el número musical «Barn-raising» que se desarrolla en torno a la fiesta celebrada para la construcción de un granero (que por su parte refuerza



la idea de solidaridad comunitaria), en el que los hermanos compiten por las chicas con sus pretendientes locales<sup>7</sup>. Este número es quizá el más demostrativo de la expresión de la virilidad masculina a través de una danza gimnástica y acrobática en el que las mujeres son simplemente «pasadas» de mano en mano manifestando la total dominación masculina en el baile y el espacio.

Por otro lado parece conveniente destacar también que a menudo en estos westerns musicales los bailes exclusivamente femeninos en grupo, se desarrollan en espacios domésticos como es el caso de «Bride June» en *Siete novias para siete hermanos* y «Many a new day» en *Oklahoma!*, en el que las chicas, «inspiradas por el proceso de aseo y acicalamiento cantan y bailan haciendo del rito del arreglo y embellecimiento una importante actividad como parte del cortejo y la creación de parejas y familias ideales» (Boch, 2014: 347) En este rito del cortejo, presente en varios temas musicales tales como «People will say we're in love» en *Oklahoma!*, el estilo musical tiende a subrayar la dicotomía entre lo masculino y lo femenino, como ha señalado Altman, a través del *dueto*, que tiene la función de cristalizar las actitudes y emociones de la pareja, y que se desarrollan en forma de eco: una línea para él, una línea para ella y así alternativamente hasta que las voces se funden; incluso cuando las canciones son interpretadas en solitario, «éstas siempre anhelan el emparejamiento, cuyo recurso es a menudo el de continuar una canción que el compañero introdujo» (Altman, 1987:37-38), como en el caso de «When you're in love» que canta primero Jane Powell y que luego continúa Howard Keel en *Siete Novias para siete hermanos*.

En cualquier caso, estos musicales del Oeste presentaban un modelo social ideal en el cual los hombres dominaban las esferas públicas y las mujeres las domésticas, ofreciendo un modelo para una sociedad en crisis, «reforzando los dominantes valores sociales del patriarcado respecto al género y la familia en EEUU» (Boch, 2014: 348). Como han señalado algunos autores, (Boch, 2014; Klein, 2014) estas películas contribuyeron a fortalecer los roles de género tradicionales en un momento histórico en el que cualquier desafío al *american way of life* se traducía en profundas ansiedades derivadas de la Guerra Fría en su competición con la URSS para convertirse en el poder dominante del mundo. La cultura popular a menudo fusionó el anticomunismo con otras formas comúnmente percibidas como amenazas al modo de vida americano. El peligro de la mujer trabajadora fuera del hogar que había experimentado una independencia económica y personal en tiempos de guerra, y la «crisis

<sup>7</sup> El uso de la iconografía es en este número una cuestión clave, como también lo será en el resto de películas del género, a través del uso del color como expresión de los estados de ánimo y del poder de unas imágenes sobre otras, observándose una clara línea divisoria entre las indumentarias de los hermanos plagadas de los colores más vibrantes del Technicolor que expresan energía e intensidad, y los de los pretendientes locales, vestidos con colores neutros y apagados.

de la masculinidad» del periodo posbélico que sugería que a la vuelta al hogar de los heroicos hombres sus vidas se vieron «feminizadas», asentándose en ideales suburbanos abocados al matrimonio, la vida doméstica y trabajos de «cuello blanco» (White, 1956), vertía la idea de la necesidad de la reafirmación de roles de género de preguerra, como forma de alcanzar la seguridad a través del modelo social idealizado.

Sin embargo no sólo este subgénero, el *Wéstern* musical, manifiesta una representación conservadora de los roles sociales y las inquietudes derivadas de la Guerra Fría, sino que estas cuestiones están presentes en la mayoría de películas del género.

*La bella de Moscú*, un remake en clave musical de la afamada *Ninotchka* de Lubitsch producido en 1939, proyecta la idea de las grandes libertades de que gozan las mujeres en el Oeste en comparación con el Este, ya sea en términos de empleo, ocio o moda, publicitando una imagen de EEUU como símbolo del progreso material. En esta película, la protagonista, Cyd Charisse, se pone en contacto con sus deseos internos y los placeres de la feminidad occidental a través del consumo, como bien expresa el número musical «Silk Stockings», en el que vemos a Ninotchka en su metamorfosis, convirtiéndose al modelo de feminidad clásica al rendirse a los encantos del lujo capitalista, vistiéndose con medias de seda que la transforman en el objeto de los deseos masculinos y en el que, a través del movimiento, va abandonando las restricciones represivas. Como ha señalado Shaw, «el descubrimiento de Charisse, a través de la danza, de su individual y física existencia, es quizá más conmovedor que el despertar emocional de Garbo a través de la risa» (Shaw, 2007:30). La danza es crucial en esta versión musical del clásico de Lubitsch, siendo no sólo un decorado sino una cuestión fundamental en el desarrollo narrativo, pues «a través del movimiento y el acompañamiento de las canciones aprendemos a apreciar las diferencias entre un inhibido y despersonalizado sistema soviético y la libertad y espontaneidad divertida del mundo occidental» (Shaw, 2007: 30) El baile y la música, que se convierten en el lenguaje universal del romance, también son percibidos como una liberación en el contexto de la Guerra Fría, tanto en el tratamiento del jazz como instrumento de libre expresión, en el número de Astaire «The Ritz Rock n´Roll», como del resto de los números musicales, tales como «The Red Blues» en los que vemos una suprema expresión de vitalidad a través del movimiento físico en un escenario frío y austero en el que los protagonistas recuerdan el cálido y vibrante Occidente, y en el también significativo número que bailan conjuntamente los protagonistas a ritmo de la canción de Cole Porter «All of you», en el que Astaire ayuda a liberarse a Charisse a través de la danza, elevándola en sus movimientos y ayudándola a descubrir sus más íntimos deseos, hasta su total desinhibición en «Fated to be mated», número que se constituye por otro lado, en la expresión del objetivo fundamental de este género cinematográfico que es en última instancia, como ha señalado Altman (Altman, 1987), la formación de la pareja.

Siguiendo esta línea, el cortejo y el emparejamiento son también cuestiones principales en *Cantando bajo la lluvia*, aunque no podemos dejar de apuntar también el carácter profundamente autorreferencial de la película respecto al fenómeno cinematográfico y su evolución, pues el filme narra las aventuras y desventuras de los miembros de la industria fílmica en su paso del mudo al sonoro. Como tributo a los musicales pioneros del cine de Hollywood que dicho filme reproduce, resulta interesante detenerse en el tratamiento que de la figura femenina empieza a hacerse en los primeros musicales, cuyo máximo exponente es el filme *La Calle 42*, en el que se sustituyen objetos por mujeres reales en la configuración de figuras geométricas que son mostradas con un plano cenital; este fetichismo supone la fragmentación del cuerpo femenino y su consideración de meros objetos decorativos contruidos para el simple goce del espectador masculino. Volviendo al tema del emparejamiento, parece importante destacar que la mayoría de números musicales del film manifiestan esa necesaria dualidad masculino-femenina en la construcción de los bailes que está incluso presente en los momentos en que dichos números están interpretados por un solo elemento masculino: tal es el caso de «Make´em Laugh», en el que Donald O´Connord se «empareja» con un muñeco de trapo, o el famoso número que da nombre a la película «Singing in the rain» en el que Gene Kelly lo hace con un paraguas. Por otro lado, el número «You Were Meant for Me» entre Don (Gene Kelly) y Kathy (Debie Reynolds) es muestra y plasmación de los roles de género que se instalan en el filme, siendo Don quien guía el baile llevando a Kathy de la mano (como hace durante toda la película), y colocándola en un pedestal con lo que la convierte en una figura ideal a quien admirar y adorar como expresión del amor romántico tradicional. Los gestos de «Kathy son elegantes y suaves como reafirmación de su feminidad, mientras que los de Don, que ocupa en el baile todo el espacio disponible, suponen una afirmación de su masculinidad» (Viñuela Suárez, 2006:169). Parece oportuno también señalar cómo en la construcción de los personajes se destaca el vínculo entre los personajes masculinos, unidos por una relación de apoyo y amistad, y los femeninos, por rivalidad. La construcción del personaje de Lina como figura negativa es clara, mostrándose como una mujer frívola y ambiciosa, sin interés amoroso, pues de hecho su amor por Don (Gene Kelly) se basa en su ambición de poder y fama; Kathy Selden (Debbie Reynolds) por el contrario se construye con un perfil positivo. Características como la modestia, pues en numerosos momentos intenta pasar inadvertida no pretendiendo llamar la atención, así la conforman. Otra característica que influye en su configuración positiva es el «recato y prudencia sexual, pues su resistencia a entregarse a Don es otra de las claves que la diferencia de otras figuras femeninas negativas en el filme (como Lina o las coristas)». (Viñuela Suárez, 2006: 162-164). En un extremo opuesto a los bailes entre Don y Kathy, el número «Broadway Rhythm Ballet»,

protagonizado por Don y la figura de la *femme fatale* que encarna Cyd Charisse, expresa un baile profundamente sexual, acompañado de una sensual música de jazz que contrasta con la suave balada del número anteriormente descrito. El poder emana de la *femme fatale*, que domina el espacio y también ejerce su dominación y poder sexual sobre la figura masculina haciendo de éste un juguete literalmente rendido a sus pies.

Aunque no es habitual encontrar esta agresividad sexual femenina en los filmes musicales de los 50, ésta aparece ocasionalmente. Tal es el caso de *Los caballeros las prefieren rubias* en el que tanto Jane Russell como Marilyn Monroe ofrecen una diferente visión de la mujer y la sexualidad y disfrutan de una sorprendente independencia. Aunque Lorelei (Monroe) actúa como una «rubia tonta», elige cuidadosamente y manipula a su hombre ideal, Gus, el dócil hijo de un millonario; Dorothy (Russell) por su parte, también elige cuidadosamente a su compañero aunque ella no está interesada en el dinero, si no en la sinceridad. Como ha apuntado Lev «ambas mujeres son fuertes, activas, personajes agresivamente sexuales, y los hombres son curiosamente pasivos...puesto que ni Gus, ni Malone, ni el viejo hombre rico Piggy, son capaces de ejercer el tradicional control masculino» (Lev, 2003: 39) Es curioso observar también cómo la mayor agresividad sexual de Russell, presente por ejemplo en el número «Is there anyone here for love?» en el que la actriz canta y baila rodeada de guapos hombres despersonalizados, nos presenta un personaje poderoso pero más infeliz que el encarnado por Monroe; por el contrario, el número «Bye, bye, baby» en el que Lorelei (Monroe) canta a Gus, nos muestra una faceta seductora, atenta y encantadora; ella es cuidadosa con no parecer demasiado inteligente, sugiriendo que «el secreto del atractivo de Marilyn es que ella es sexual sin ser amenazadora por lo que el público elige la inocencia de Monroe en lugar que a la más agresiva Russell como estrella del film» (Lev, 2003: 40). En esta misma línea otros autores sugieren que el icono de Marilyn encarna una idea que Hollywood quiere vender:

...una mujer vestida, pero que promete placeres ocultos, una mujer blanca, rubia; una mujer sexy, pero inocente a la vez; una mujer algo simple, lo que la convierte en inocua para el intelecto masculino, y que además es divertida...Marilyn es el producto de su época, la del comienzo del «estado del bienestar» y de la expansión económica estadounidense cuya representación icónica despersonaliza no sólo a la actriz si no a todas las mujeres americanas (Suárez Lafuente, 2006: 342-343).

De hecho, esta sugerida independencia femenina en el filme contrasta con el tradicional enfoque de «mujer como espectáculo» que podemos observar tanto en *Los caballeros las prefieren rubias* como en *Luces de candilejas*, también interpretada por Marilyn Monroe que encarna a Vicky Parker, una actriz de variedades con un pobre repertorio musical y que progresará en su vida profesional, en los números «After You Get What You Want You Don't Want It» «Heat Wave» o «Lazy», en los que las representaciones femeninas fomentan la mirada escopofílica masculina (placer sexual que surge de la actividad de mirar), que según las teóricas filmicas feministas (Mulvey, 1975; Kaplan, 1983) en su análisis del binomio mirada-poder, convierte a las mujeres en objetos para ser mirados con la finalidad de satisfacer las fantasías masculinas. Por otro lado, la enfermiza obsesión de Lorelei por el dinero y los diamantes, que se manifiesta en el número «Diamonds are a girl's best friend» puede ser traducido, una vez más, como una muestra de las ansiedades sociales de la posguerra estadounidense. Con el rápido crecimiento de la clase media que caracterizó la economía de posguerra estadounidense, «los americanos querían más que nunca creer en el mito de la socialmente homogénea sociedad sin clases después de la experiencia que les azotó en los años de la Depresión» (Beach, 2002:128). De hecho, podemos identificar esta tendencia en la instantánea movilidad social de los personajes femeninos de *Los caballeros las prefieren rubias*, que pasan de «showgirls» a la primera clase del trasatlántico que las llevará a Francia. Sin embargo, la costumbre consumista hizo que dicha sociedad indiferenciada y homogeneizada experimentase un sentido general de «estado de pánico» que les llevaría hacia una dependencia simbólica de medidas de estatus, teniendo en cuenta el «auge de la tendencia a juzgar la valía personal en base a símbolos externos para el individuo» (Beach, 2002: 131-132). De nuevo el consumo de posguerra, y la búsqueda del estatus a través de la riqueza materializada en los diamantes quedan presentados en los filmes asociándolos a los personajes femeninos.

En cualquier caso, en *Los caballeros las prefieren rubias*, aunque los hombres son mostrados como débiles y las mujeres como fuertes, el filme termina con el más convencional desenlace, un matrimonio doble, evidenciando que «esta independencia femenina no amenaza el orden social establecido» (Lev, 2003:40)

### **Consideraciones finales**

A lo largo de estas páginas se ha intentado destacar la importancia del cine como una forma más del discurso a través de filmes marcados ideológicamente. Como hemos podido observar, las películas musicales de Hollywood son una clara manifestación de las

preocupaciones sociales estadounidenses en una época determinada, la posguerra mundial y la Guerra Fría, acontecimientos que sacan a la luz problemas latentes en la sociedad tales como la amenaza de la emancipación femenina por un lado, y la amenaza comunista por otro, que llevarán al país a la afirmación de una organización social conservadora y tradicional desde el punto de vista de las relaciones de género, y que queda inextricablemente unida a una ideología, la capitalista, como la única capaz de llevar al progreso material y que prodiga el consumo como forma de llegar al bienestar, a lo que contribuye una iconografía que recurre a la abundancia y la riqueza en la mayoría de las películas citadas. La presencia de los valores sociales conservadores se reafirma, como hemos dicho, en la presentación de una estructura dual en los filmes, presentando un doble foco, uno masculino asociados a la virilidad y la fuerza física y otro femenino asociado a la ligereza, el sentimentalismo y la gracia del movimiento, que enfatizan los desequilibrios de género; de ahí la importancia de la danza y el movimiento como forma de comunicación.

### **Filmografía citada**

*Siete novias para siete hermanos* (*Seven Brides for Seven Brothers*, 1954, Stanley Donen)  
*Oklahoma!* (*Oklahoma!*, 1955, Fred Zinnemann)  
*La Bella de Moscú* (*Silk Stockings*, 1957, Rouben Mamoulian)  
*Ninotchka* (*Ninotchka*, 1939, Ernst Lubitsch)  
*Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, 1952, Stanley Donen)  
*La calle 42* (*42nd Street*, 1932, Lloyd Bacon)  
*Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953, Howard Hawks)  
*Luces de Candilejas* (*There's No Business Like Show Business*, 1954, Walter Lang)

### **Bibliografía**

ALTMAN, Rick (1987) *The American Film Musical*. Bloomington, Indiana University Press.  
 ALTMAN, Rick (2011) «El musical». *Historia mundial del Cine: Estados Unidos*, vol. 1. Brunetta, Gian Piero (dir), Madrid, Akal, pp. 719-732.  
 BABIANO, José (2007) «Mujeres, trabajo y militancia laboral bajo el franquismo», *Del Hogar a la Huelga: trabajo, género y movimiento obrero durante el franquismo*. Babiano, José (ed) Madrid, Catarata, pp. 25-75.  
 BEACH, Chistopher (2002) *Class, Language and American Film Comedy*. New York, Cambridge

- University Press.
- BOCH, Kathaleen (2014): «Hatchets and hairbrushes: Dance, Gender, and improvisational ingenuity in Cold War Western musicals» *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*. Blanco Borelli, Melissa (Ed). New York, Oxford University Press, pp. 337-350.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin, (1997) *Film Art. An Introduction*. McGraw Hill.
- BRAUDY, Leo (1976) *The World in Frame: What we see in Films*. Chicago, University of Chicago Press.
- DYER, Richard (2004), «Entertainment and Utopia», *Hollywood Musicals. The Film Reader*, Cohan, Steven (ed), Londres, Routledge, pp. 19-30.
- FERRÓ, Marc (1980) *Cine e Historia*. Barcelona, G. Gili.
- \_\_\_\_\_(1995) *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel.
- FEUER, Jane(1992). *El musical de Hollywood*. Madrid, Verdoux.
- FUSI, Juan Pablo (1999) *Un siglo de España: la cultura*. Madrid, Marcial Pons.
- KAPLAN, Ann (1983), *Las mujeres y el cine, a ambos lados de la cámara*. Madrid, Cátedra, 1998 (traducción de M<sup>o</sup> Luisa Rodríguez Tapia)
- KLEIN, Emily B. (2014) *Sex and War on the American Stage: Lysistrata in Performance 1930-2012*. New York, Routledge.
- KUHN, Annette (1991), *Cine de mujeres, Feminismo y cine*. Madrid, Cátedra, 1991 (traducción de Silvia Iglesias Recuero)
- LEV, Peter (2003), *Transforming the Screen*. Berkley, University of California Press.
- MONTERO, Julio y PAZ, M<sup>o</sup> Antonia (2011) *Lo que el viento no se llevó. El cine en la memoria de los españoles (1931-1982)*, Madrid, Rialp.
- MULVEY, Laura (1975), «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16, pp. 6-18.
- NIÑO, Antonio (2012) *La americanización de España*. Madrid, Catarata.
- PINEL, Vicente (2009), *Los géneros cinematográficos: Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona, Robinbook
- SCOTT, Joan (1986) «Gender: A useful category of historical análisis», *American Historical review*, 91, n<sup>o</sup>5, pp. 1053-1075
- SHAW, Tony (2007) *Hollywood's Cold War*. Edinburgh, University of Edinburgh Press.
- SORLIN, Pierre (2005). «Formas de ir al cine en Europa Occidental en 1950», *Por el precio de una entrada*, Montero, Julio y Cabeza, José (eds). Madrid, Rialp.
- SUÁREZ LAFUENTE, M. S. (2006): «Marilyn Monroe. Máscaras y miradas» *Diosas del celuloide. Arquetipos de género en el cine clásico*. Rodríguez Fernández, M<sup>o</sup> Carmen (Coord), Madrid, Jaguar, pp. 335-359.

VIÑUELA SUÁREZ, Laura (2006): «Chicas buenas y malas en el cine musical: Cantando bajo la lluvia». *Diosas del celuloide. Arquetipos de género en el cine clásico*. Rodríguez Fernández, M<sup>a</sup> Carmen (Coord), Madrid, Jaguar, pp. 155-179.

WHITE, William (1956), *The Organization Man*, New York, Simon and Schuster.

Recibido el 5 de mayo de 2015

Aceptado el 10 de noviembre de 2015

BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 157-172]