

LA SEXUALIDAD EN EL CINE ESPAÑOL DURANTE EL PRIMER FRANQUISMO

M^a Pilar Amador Carretero

Universidad Carlos III de Madrid

Resumen:

Consideramos que la imagen cinematográfica tiene un papel privilegiado para representar y crear (recrear) la realidad y, en este sentido, es uno de los medios a través del que se cristalizan las representaciones intersubjetivas (miedos, ansiedades, deseos, obsesiones, etc.) y se perpetúan los estereotipos que definen la vida cotidiana de la sociedad que produce esa imagen. De acuerdo con estos planteamientos, en este trabajo se ha interpretado el Cine como manifestación, y al mismo tiempo como configurador de la sexualidad de los español@s durante los años de postguerra, época en que el régimen de Franco intenta establecer un modelo de sociedad, política e ideológicamente unánime sobre la base de valores nacional-católicos.

Palabras clave:

Franco; ideología; sexo; cine; estereotipos

Key words:

Franco; ideology; sex; cinema; stereotypes

Abstract:

We consider that the cinematographic image has a privileged role in order to represent and recreate the reality and, in this sense, it is one of the ways through what are cristalised the intersubjective representations (pains, anxiety, desires, obsessions, etc.) and also are perpetuated the stereotypes that define the daily life of the society that produces that image. In accordance with those considerations, in this work we have analysed the Cinema as an expression, and at the same time, as a configurator of the spanish sexuality during the postwar period, time when Franco's regime tries to stablish a model for the society, politicaly and ideologically unanimous on the base of the "national-catholic" values.

1. Introducción

El tema de la sexualidad de los españoles durante el mandato de Franco ha sido ya ampliamente tratado en publicaciones y eventos académicos en los que se han escrito y explicado los modelos de hombres y mujeres españoles del orden social vigente así como las reglas de conducta que legitimaron las relaciones sociales durante esta etapa histórica.¹

Respecto a si el Cine es o no reflejo de la realidad, existen también numerosos estudios. Recordaremos que éstos se concretan en dos posturas opuestas: en una, la de los realistas, se defiende que en el filme se trata de seleccionar la realidad; en la otra, el Cine se entiende como ficción. Ambas corrientes pueden concretarse en el conocido debate entre Kulechov, defensor del cine como expresión del pensamiento del artista y Vertov, que lo considera capaz de mostrar la realidad en la pantalla y de influir en los espectadores².

Desde nuestro punto de vista, ninguna de estas posturas es rechazable. Entendemos que, independientemente de cual sea la realidad representada, en el acto cinematográfico se produce una interrelación con el espectador y con el espacio ideológico-social en el que la obra es creada.

Esto nos lleva a afirmar que el cine es representación de la realidad por sus objetivos y por su razón de ser (narrar historias reales, fantásticas, etc.) y, a la vez, es expresión de la creatividad de un autor que vive en la realidad y, por tanto, que está condicionado por ella. Desde esta perspectiva se considera que la imagen cinematográfica no sólo tiene una significación y un propósito que le es conferido de acuerdo con los esquemas artísticos sociales y

¹ Sin ánimo de ser exhaustiva, en el intento de recuperar la memoria de la sexualidad de las mujeres durante el franquismo, destacamos los nombres de J. Roca i Girona, C. Molinero, I. Fuente, M.I. Pastor i Homs (Mallorca), A. Alfonsí (Málaga) y el seminario organizado recientemente en Madrid por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) y El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

² Los planteamientos básicos de Kulechov dicen que la esencia del cine es la superposición de imágenes de modo que el hombre, tal como es fotografiado y expuesto en una película, es sólo un material bruto de cuya imagen se hará la composición futura a través de una edición tendenciosamente manipulada para alcanzar los ideales y conceptos planeados. Vertov, por su parte, defiende el cine-ojo y, rechazando todos los elementos del cine convencional, capta y muestra la realidad mediante noticiarios y documentales que tienen como fin apoyar la revolución proletaria

culturales de su creador sino también que éste no puede evitar la realidad del momento en que la obra se produce porque también él participa de los códigos y mensajes de esa realidad en la que vive y los entreteje en el filme.

Por estas razones, puede decirse que el Cine tiene un papel privilegiado para representar y crear (recrear) la realidad y, en este sentido, es uno de los medios a través de los que se establece el conjunto visiones comunes a la sociedad, se cristalizan las representaciones intersubjetivas (miedos, ansiedades, deseos, obsesiones, etc.) y se perpetúan los estereotipos que definen la vida cotidiana. Su capacidad para influir socialmente, fijando y construyendo el imaginario colectivo, es un hecho comúnmente aceptado³.

2. El filme y su tiempo

Desde sus inicios, el régimen de Franco se intenta establecer un modelo de sociedad, política e ideológicamente unánime sobre la base de valores “nacional-católicos”. El “nacionalismo” se identifica con “patriotismo”; el “catolicismo”, contemplado a través del prisma de la Nación y de la Patria, alcanza una presencia absoluta y totalizadora. En la ideología oficial, uno y otro sirven para definir las esencias de la españolidad (Álvarez, 1975:32).

Después de la Guerra Civil, los españoles educados en esta ideología aprendieron una dicotomía simplista sobre “dos Españas”: una España verdadera, católica; otra España, infiel a su destino histórico, infectada y corrompida por el virus de la revolución francesa y por todas las posteriores ideologías de la modernidad. Estas dos Españas, con sus ideologías e intereses, encarnadas en el Movimiento y en la Segunda República, se habían enfrentado, hasta el sometimiento de una de ellas, en la Guerra Civil.

En la ideología oficial de la “España católica” la aprobación y adhesión del pueblo al régimen y al Caudillo se intenta lograr mediante la propaganda y

³ Pierre Sorlin, Marc Ferro, Peter Burke o Roger Chartier han planteado de una u otra forma que en el filme se puede estudiar los contenidos intelectuales, culturales hasta el trabajo personal o colectivo de la realización, su presentación y la recepción al público que lo consume. La capacidad de persuasión del Cine para influir en los espectadores se puso muy tempranamente en práctica al servicio de diferentes ideologías (Vertov, Goebbels).

la socialización, merced a las cuales los valores ideológicos estarán presentes en los medios de comunicación, en las manifestaciones patrióticas y en las políticas de represión o bienestar. Durante el mandato de Franco se utiliza también la censura con la que se produce el control de la enseñanza, la investigación, los medios de comunicación, la producción artística y del personal encargado de su implementación.

La industria cinematográfica española, bajo el proteccionismo estatal (películas de interés nacional) y la presión de la censura, recurrió a distintos géneros a través de los que ejerció esa tarea convirtiéndose en transmisora de mensajes redundantes con los que el régimen influyó en las emociones, actitudes, opiniones, sistemas de valores y conducta de la ciudadanía⁴.

Además de las ideas políticas, en el caso concreto del Cine, el sexo es otro tema fundamental por el cual se realiza dicha censura. Considerado como un auténtico tabú las medidas represivas contra el sexo contribuyeron a que hombres y mujeres se acostumbraran a la obediencia, preparándolos para aceptar en sus conductas de la vida cotidiana el imperio de una de las normas más importantes de la moralidad católica⁵. Durante los años estudiados y aún en los siguientes, los aspectos que resultaban “tabú” para el cine español podrían explicitarse a través de una serie de restricciones que partían de la prohibición del desnudo para alcanzar otros aspectos como el adulterio, el aborto, las relaciones prematrimoniales, la homosexualidad, los anticonceptivos, el ejercicio del sexo libre no reproductivo, etc. (Domínguez, 2005:267-268).

⁴ Por exigencias del trabajo no entraré aquí en un minucioso y detallado recuento de las estrategias a través de las que cualquier Estado esparce la idea de bondad y legitimidad de los valores y principios sobre los que se asienta. Solamente recordaremos que la empresa de transmitir y consolidar cualquier ideología se lleva a cabo a través de una extensa red de agentes que podríamos llamar accidentales porque tienen un cometido distinto pero que, luego, de hecho, también se constituyen en agentes transmisores como es el caso del Cine.

⁵ Tanto se insistió en el tema del sexo, con tanto detalle se moralizó, que el cristianismo se redujo para muchos a una cuestión de continencia sexual y de observancia externa de ciertas normas de la llamada decencia cristiana [...] en la España del nacionalcatolicismo el acento de la inmoralidad recaía casi en exclusiva sobre los pecados del sexo”; ver (Alonso, 1975:20-21).

3. El objeto de estudio y la investigación

Con las premisas anteriormente citadas, nos propusimos este trabajo de investigación en el que pretendíamos constatar la presencia de los valores nacional-católicos, respecto al sexo, en las películas españolas del primer franquismo.

El motivo que nos ha llevado a elegir este periodo es porque, como sabemos, en los años de la autarquía, el intervencionismo estatal impedía la realización de cualquier película que no fuera franquista militante y en consecuencia, consideramos que las películas producidas en el período reflejarían, sin duda, esa ideología de manera unánime (aunque quizás quepa salvar una cierta corriente “escapista”, voluntariamente alejada de la realidad) (Fermández, 1998:153-190).

Después de elegido el tema y de haber determinado las respuestas probables a las cuestiones planteadas había que especificar las unidades de observación. Por limitación del espacio, el tiempo, la conservación y el contenido, resultaba obvio que la investigación no podía hacerse sobre la totalidad de las películas creadas en esos años. Así, efectuamos una tarea de concreción que ha limitado el análisis a un corpus de unas cincuenta películas comerciales de diferentes directores, realizadas entre 1939 y 1949. La selección se hizo considerando que en ellas fuera posible comprobar: a) las identidades de género “oficiales” y sus comportamientos en relación con el sexo y b) La presencia o no de la homosexualidad, identidad considerada maligna y discrepante.

4. Las identidades “oficiales” de género y sus comportamientos

Respecto a las identidades reflejadas hay que decir que en todas y cada una de las películas analizadas las tipologías más nítidamente delimitadas fueron dos tipos de personas, unas *femeninas* y otras *masculinas*. Esta simplificación excesiva articula en una escala unidimensional y bipolar en la

que la masculinidad (hombres) se sitúa en uno de los extremos y la feminidad (mujeres) en el polo opuesto, distinción que, como veremos, está en función de los roles propios para la reproducción.

Esta división lleva también aparejada una doble moral sexual marcada por una notable diferencia en el comportamiento entre los géneros.

La *identidad femenina* abre para las mujeres adultas dos caminos “decentes” posibles: el matrimonio o el monacato. Aunque cada uno de ellos supone modos de vida diferentes no cabe duda que en ambos la mujer está bajo el control de los varones.⁶

La feminidad está gravemente lastrada por la *virginidad*, virtud suprema que debe ser cultivada para llegar al matrimonio en condiciones favorables. A las mujeres se las entrena desde la niñez para adaptarse a este paradigma que, en la práctica será símbolo de subordinación absoluta al hombre, su dueño y señor para toda la vida.⁷

La virginidad, la pureza encierra una belleza moral insuperable y es un arma con la que seducir a los hombres y llevarlos por el “buen camino”. Así se deduce de filmes como *María de los Reyes* (Antonio Guzmán, 1947) en el que César, calavera y mujeriego, es seducido por la mujer a la que pretende su hermano o *Porqué vivir triste* (Eduardo García Maroto, 1942) en la que la llegada de una joven ahijada transforma la tristeza de la casa y a los hombres que la habitan.

La figura femenina idealizada, cruce de virgen y madre, ejemplo de belleza y virtud, salvaguarda de la raza, la moral y el orden tradicional y protectora-transmisora de la conciencia nacional está presente en el filme *Raza* (José Luis Saéz de Heredia, 1941), basada en el guión original de Jaime de Andrade, bajo el que se ocultaba la autoría de Francisco Franco.

⁶ En efecto, el claustro puede considerarse como una extensión del espacio femenino del hogar sobre el que también se hace valer el poder de los varones, monjes y clérigos de la familia monástica o eclesiástica.

⁷ Esto resulta lógico. Este valor supone seguridad para el hombre y la constancia de que la mujer que desposa no ha sido de nadie anteriormente. La virginidad asegura al hombre que la transmisión del patrimonio, uno de sus objetivos principales y símbolo de distinción y prestigio, se realiza en función de las raíces familiares y de la propia identidad sanguínea.

En la mayor parte de las películas analizadas, las mujeres se presentan como “apetitoso objetivo” de la concupiscencia masculina. Comportamiento como el citado lo vemos en *Adversidad* (Miguel Iglesias, 1944) en la que dos hombres (un cazador y un rico hacendado) acosan a Mónica, esposa de Matías, “santa mujer” encargada de cuidar la ermita del pueblo.

Si durante cualquier etapa de la vida de las mujeres honradas, sean solteras, casadas o viudas, la castidad se perfila como un don que hay que conservar, el hecho de no conservarla, de que la mujer no sepa o no pueda reprimir sus pasiones y evitar las caricias, besos y efusiones del sexo opuesto, trae consecuencias funestas para ella y su familia. En efecto, el resultado de sucumbir a los deseos deshonestos del varón ocasiona la pérdida de la *honra* porque las relaciones sexuales fuera del matrimonio deshonoran a la mujer y a la familia, atacándolas en su esencia ya que mujer y familia no son sólo un patrimonio masculino, son también el capital simbólico del honor. Por ello, cuando la mujer comete una falta comprometedora se genera un abanico de soluciones que van desde el castigo dentro del ámbito familiar y la complicidad en el silencio hasta la exclusión de la causante del escándalo (un desliz sexual, el nacimiento ilegítimo, etc.).

En el terreno de la tolerancia sexual, en el Cine también resulta muy marcada la desigualdad entre hombres y mujeres. La virilidad está amasada de proezas fálicas ejercida con toda libertad sobre las mujeres a las que el hombre seduce y abandona. En la postguerra es exponente de este comportamiento es *El milagro del Cristo de la Vega* (Adolfo Aznar, 1940) en la que se recurre a un “juicio de Dios”, llamando como testigo al Cristo de la Vega para que confirme la promesa de matrimonio que le hiciera Diego a Inés, su amante, antes de partir a la guerra.

El nacimiento de un hijo natural es un oprobio inexpiable porque deshonra a las muchachas y pone en evidencia la infidelidad de las mujeres casadas. El procedimiento para ocultarlo es hacer desaparecer el fruto, abandonándolo a su suerte o entregándolo a alguien para que lo crie. Ejemplos de estas situaciones las encontramos en *Alma de Dios* (Ignacio F. Iquino, 1941) en la que Eloísa, huérfana maltratada por una parienta, para ocultar su deshonor

entrega su hijo a unos hampones y *La hija del circo* (Julián Torremocha, 1945) en la que el nacimiento ilegítimo de una niña, fruto de unos amores prohibidos, se resuelve entregando la pequeña a una compañía de circo.

Las soluciones que se plantean en el Cine para la redención de las deshonradas pasan por la *vida religiosa o la penitencia*, el *matrimonio y la marginalidad*. Ejemplo de la primera lo tenemos en los personajes de Inés de Vargas (*El milagros del Cristo de la Vega*) y Gabriela (*El escándalo*). En el filme *La aldea maldita* en la que Juan, esposo de Acacia, la obliga a permanecer en casa sin los “privilegios” de madre y esposa para salvar la honra familiar ante su padre anciano. Al morir éste, Acacia debe dejar la casa familiar, libre de seguir en el prostíbulo o mostrar el arrepentimiento por su pecado. Opta por esto último, vagando como una penitente (descalza, vestida de harapos y pidiendo limosna), lo que, emulando la parábola del hijo pródigo, le permitirá reintegrarse a la Iglesia y al hogar, gracias al misericordioso perdón de Dios (representado en el cura párroco) y de su esposo, que sale con los criados a darle la bienvenida.

Cualquier hombre podía redimir a una mujer pecadora con el matrimonio, controlando su concupiscencia y asegurándole un espacio, moralmente y en exclusiva, para el uso permitido del sexo. La mujer redimida pasa de “hembra” a “santa esposa” de “autónoma” a “conservadora” y, en fin, queda “soldada” fuertemente al sistema, porque, como esposa, debe aceptar la tutela y derechos del marido lo que le impide las relaciones con otros hombres (adulterio), acción que era punible por la justicia⁸. Ejemplos de mujeres redimidas por el matrimonio encontramos en *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941) en que José, un hombre adornado con valores católicos-falangistas, se casa con una joven violada por los “rojos” durante la Guerra Civil y da su apellido al fruto de esta violación; en *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942) Carlos, valiente capitán español, se casa con Blanca, joven rusa deshonrada por un comisario, acción que le reportará beneficios cuando su novia esté prisionera en una checa durante la guerra civil;

⁸ El código Penal, reformado en 1944, reinstaura los artículos abolidos durante la República relativos a crímenes pasionales, adulterio y amancebamiento en cuyo cumplimiento las mujeres siempre llevan la peor parte.

Malvaloca (Luis Marquina, 1942) y *Lola Montes* (Antonio Román, 1944) redimidas con el amor puro y el matrimonio de sus azarosas vidas pasadas por Leonardo y por un militar español, respectivamente.

En la época subsiste y aún se reafirma el matrimonio de conveniencia en el que consienten muchas mujeres para salvar de la ruina a la familia o por simple obediencia hacia su progenitor. Tal es el caso de *Los millones de Polichinela* y *La maja del capote* (ambas dirigidas por Gonzalo Delgrás, 1941 y 1943) en las que las protagonistas deben optar por ese medio para obtener beneficios económicos y sociales, sin que exista un vínculo sentimental entre los contrayentes.

Sin embargo, cuando la mujer es la que tiene dinero, esta será víctima de oportunistas y de cazadores sin escrúpulos como es el caso de *Un marido barato* (Armando Vidal, 1941) en el que una viuda millonaria contrata a un falso marido para que aleje a los hombres atraídos por su fortuna.

Si el matrimonio y la maternidad son las salidas naturales de la mujer no es de extrañar que buscar marido como seguro de vida y tener hijos sean tareas a la que se ven impelidas las mujeres desde jóvenes, porque quedarse para “vestir santos” o no ser madre es una tragedia en estos años. Así se entiende en películas como *Ángela es así* (Ramón Quadreny, 1944) en la que una joven (Ángela) escapa del internado para seducir a su tío solterón y llevarlo al matrimonio; *Marido a precio fijo* (Gonzalo Delgrás, 1941) en la que Estrella contrata a un hombre para que finja ser su marido ante sus amistades y *Lluvia de hijos* (Fernando Delgado, 1947) en la que Regina finge la maternidad para no perder a su esposo.

La maternidad también es utilizada para engañar a una millonaria, asegurándole que ha tenido y abandonado tres hijos: *Los hijos de la noche* (Benito Perojo, 1939). Aunque el filme de Perojo se propone como un engaño, el hecho de contratar a tres vagabundos para que representen a esos hijos nos está remitiendo a la existencia de una reprobación familiar particularmente fuerte y al recurso de las mujeres solteras o adúlteras que

alumbran clandestinamente al abandono de los hijos, cosa que se comprueba en las películas ya citadas *La hija del circo* y *Alma de Dios*.

Y, a veces, la mujer queda atrapada por el deber de ser madre y mostrar un amor puro y natural hacia sus hijos por encima de cualquier otro deseo, que queda fuera por extraño y rechazable. En el filme *La vida encadenada* (Antonio Román, 1948) se muestra como la dedicación de Isabel a su hijo, fruto de un matrimonio desgraciado, la obliga a renunciar a cualquier posibilidad de rehacer su vida.

La marginalidad condena a la mujer a la *soltería* o la *prostitución*. La mujer soltera (solterona) suscita suspicacia, reprobación y burla y cuando aparece en algún filme, se la representa como un ser rancio, agria, maledicente e intrigante.

Después de la guerra, miles de mujeres, víctimas del hambre y la miseria o afectadas por el código moral del honor que destruía el de su padre o marido, se prostituyeron para sobrevivir o para alimentar a sus hijos.⁹ La manceba clandestina (“la querida”) fue una institución que, a pesar del austero catolicismo oficial, conoció un auge extraordinario durante esos años de la posguerra.

En las películas analizadas no aparece la prostitución como tal pero se sugiere y enmascara en los bares y cafetines cantantes de los barrios extremos de las ciudades portuarias. También se percibe su existencia en las coplas de las películas como la que canta la gitana Filigrana (Concha Piquer) en la película de este nombre¹⁰.

En relación a *la masculinidad*, el Cine español de la época resalta los rasgos positivos que definen a los hombres católicos y españoles y los negativos

⁹ El deseo del Régimen de proteger a la familia y a la moral pública no llevó a la inmediata abolición de la prostitución, como cabía de esperar. En estos años, las mujeres podían prostituirse (aunque sometidas a controles sanitarios y policiales) en los burdeles, las casas de tolerancia o de citas, porque hasta 1965 la prostitución estuvo permitida en España. Hasta 1965 no se ordena el cierre de burdeles y se declara ilegal la prostitución. Decreto del 27/03/1941 por el que se deroga el Decreto del 28/06/1935.

¹⁰ “Apoya en el quicio de la mancebía, miraba encenderse la noche de Mayo. Pasaban los hombres y yo sonreía, hasta que en mi puerta paraste el caballo. Serrana me das candela y yo te dije gaché. Ay ven y tómala en mis labios y yo fuego te daré...” Copla *Ojos verdes* (Rafael de León).

entre los que se encuentran el miedo a la dependencia del amor y del matrimonio y la ocultación de sus temores y angustias (debilidad). De los primeros citamos como exponente genuino a los protagonistas masculinos de las películas *Raza*, y *Porque te vi llorar*. Para definir la “hombría” de los demás hombres, el Cine pone el acento en una hiper genitalización, que considera las prácticas sexuales y la acumulación de experiencias con mujeres diversas como un modo de afirmar su virilidad. Ser mujeriego se considera casi un arte, como una forma de vida admitida. Así, el Cine presenta la forma que el mujeriego tiene para conquistar a las mujeres valiéndose de mentiras, sugerencias y permanente insistencia. Prototipo de mujeriego sin escrúpulos lo encontramos en Fabián (*El escándalo*) y César (*María de los Reyes*).

La infidelidad masculina es un hecho socialmente aceptado y justificado en el hecho de que el cónyuge infiel busca fuera del hogar aspectos (sexuales, emocionales, etc.) que su pareja no le brinda ya que, biológicamente, tiene mayores necesidades. La esposa queda relegada a la función de ama de casa y madre y su comportamiento disociado del placer sexual. La consecuencia es que termina aceptando con resignación que la sexualidad es un lujo prescindible o, para defenderse de lo que considera como una devaluación, adopta un comportamiento pasivo frente a las demandas sexuales de su cónyuge. El que la esposa no reaccione ante la infidelidad de forma acorde con el proceder establecido por la sociedad (exija fidelidad a su marido, le vigile o se muestre presa de celos obsesivos) afecta de otro modo su equilibrio anímico, pudiendo llevarla a la locura, situación que se aprecia en *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), basada en la leyenda Juana I de Castilla y Felipe I “el Hermoso”.

Contrariamente, si la mujer es la infiel, son las mismas mujeres quienes atacan su conducta con la segregación y la denuncia al “cónyuge engañado”. Además de que las mujeres infieles, bajo el peso de la moral vigente, a veces se imponen sanciones (autocastigo) porque son conscientes de que su comportamiento es contrario a la imagen pública de “ser decentes”. El filme

más significativo que hemos visto respecto a infidelidad femenina es el de *Mariona Rebull* (J. L. Sáenz de Heredia, 1947).

Y, en fin, situaciones en las que el cónyuge, en la tarea de descubrir si su esposa tiene una relación extramatrimonial, se vuelve suspicaz y realiza cualquier acto que le asegure su sospecha se utiliza en películas de humor *39 cartas de amor* (Ricardo Torres, 1949) en la que el esposo, pretendiendo probar la fidelidad de su esposa, le envía cartas de amor firmadas por el conde Rocambole, del que ella se enamora.

El deseo masculino frustrado da lugar a situaciones de violencia que van desde la murmuración y la maledicencia hasta el crimen. Hablar de cualquier mujer de forma desfavorable la incapacita y destruye su reputación ya que, por lo general, no puede testificar sobre la falsedad de lo que se dice. Ejemplos de estas situaciones se describen en las películas *La Dolores* y *Orosia* (ambas de Florian Rey, 1939 y 1943, respectivamente). En la primera de ellas, Melchor, despechado ante la negativa de Dolores, inventa una jota que difama la honra de la mujer, presentándola como “amiga de hacer favores”; en el caso de *Orosia* la calumnia de un hombre contra ella produce la venganza de la mujer y *Filigrana* (Luis Marquina, 1949), en la que una cantaora gitana del mismo nombre trama su venganza contra el conde Monteplana que la había desdeñado; *Trece onzas de oro* (Gonzalo Delgrás, 1947) en la que la maledicencia atribuye el hijo de su esposo a un antiguo y secreto novio.

Por otra parte, el Cine refleja la búsqueda de la "estabilidad" y del afecto verdadero que todo hombre, supuestamente, desea: *Por un amor* (Ricardo Gutiérrez Camisón, 1942); *Las aguas bajan negras* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948); *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948) o el amor imposible por causas ideológicas entre Luisa y Miguel, ella militante de Falange y él comunista de rostro humano en la película *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), retirada de cartel al poco tiempo de su estreno.

En algunos filmes se critica la mentalidad “celibataria” del protagonista, representándose el rechazo al hombre sólo, emancipado y libre (soltero), porque su estado está en el límite de caer en desarreglo de costumbres, en

vicios y degradación lo que encontraría su contención en el matrimonio católico. Nos referimos concretamente al tío solterón de Ángela (*Ángela es así*, ya citada) y a Federico, amigo solterón de Eugenio que tras cuidar al hijo de éste comprende el sin sentido de su vida (*Lecciones de buen amor*, Rafael Gil, 1942).

En el corpus de películas analizadas hay que destacar una cuestión en la que sería interesante profundizar: la *misoginia*. Se refleja ésta en la idea de que el hombre debe liberarse de cualquier tipo de dependencia del género femenino (matrimonio, familia, etc.) por considerarlo aberrante y rechazable. En tres películas del periodo se presenta este interesante tema: en *Tuvo la culpa Adán* (Juan de Orduña, 1943) la misoginia se produce en la familia Olmedo que ha jurado odiar eternamente a las mujeres porque una de ellas dejó plantado en el altar a uno de sus miembros; *Paraíso sin Eva* (Sabino A. Micón, 1944) en la que Alberto ingresa en un club que enseña a odiar a las mujeres porque el comportamiento de Etelvina hacia él le oprime y *Yo no me caso* (Juan de Orduña, 1944), en la que el misógino es un escritor que finalmente será seducido por una joven que irrumpen en su domicilio.

Igualmente, habría que indagar si la *misoginia* no está también detrás de todas las películas en las que se representa a los hombres como víctimas de una mujer y villana y maligna (*femme fatale*) que usa el poder de su sexualidad para atrapar a los desventurados hombres y llevarlos a la perdición. Películas como *La malquerida* (José López Rubio, 1940) en la que el amor de Esteban por Acacia, su hijastra, le lleva al crimen; *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943), en la que el despecho y la maldad de una mujer casada destroza la vida de Fabián, su amante, haciendo que su joven novia lo abandone; *Macarena* (A. Guzmán y L. Ligeró, 1944) por cuyo amor se enfrentan el administrador de la casa donde vive y el joven Manolo; *Lola Montes* (Antonio Román, 1944), bailarina exótica, cortesana y amante de Listz y de Luis I de Baviera cuyos amoríos llegan, incluso, a provocar una rebelión estudiantil (aunque, acorde con los planteamientos del régimen, ayudada por una organización secreta) y *Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947), cantaora andaluza que enamora a todos los hombres

que la conocen: a su guitarrista Heredia, resignado a quererla en silencio, al adinerado Don Diego y a José Luis, hijo de éste, que por el amor de Lola dejará a Rosario, su novia desde la infancia; *El pobre rico* (Ignacio F. Iquino, 1942) en la que bella e interesada mujer intentará seducir y separar de su familia al portero de un cabaret que ha obtenido un premio de siete millones de pesetas. Las mujeres son también la causa de que Mauro y El Grajo (*A mí la Legión*) ingresen en el cuerpo y de que Mauro acabe en prisión.

También hemos encontrado situaciones en las que las mujeres fatales cruzan la línea entre la bondad y la maldad, apareciendo en alguna historia incluso como heroínas, como es el caso de *La pródiga* (Rafael Gil, 1946) filme que describe a tres jóvenes aspirantes a diputados a Cortes cuando realizan su campaña electoral, la que se interrumpe cuando visitan el pueblo de Abencerraje, dominado la poderosa de doña Julia Castro-Alares. Entre la mujer y uno de ellos (Guillermo) surge una inesperada pasión que le lleva a abandonar su prometedor carrera. Otra película que presenta las dos caras de la misma moneda es *Un caballero famoso* (José Buchs, 1943) en la que Rafael Pérez de Guzmán, noble de estirpe andaluza, comprometido para casarse con Elvira, va retrasando el matrimonio porque le gusta más pasar el tiempo en juergas y tabernas. En esa espera, Eugenia, joven coqueta e inestable, seduce a Rafael que, enloquecido por su amor se hace torero, pelea en duelo contra Álvaro, su futuro cuñado, que le pide la reparación del honor de su hermana y terminará a la cárcel acusado de carlista. Abandonado por Eugenia, Rafael se casará con Elvira, su novia, la única capaz de llevarle hacia una felicidad estable.

5. El sexo silenciado de los homosexuales

La homosexualidad no tiene cabida de forma expresa en los filmes estudiados lo que, a nuestro entender, tiene su explicación en la moral católica que incluía una ética sexual represiva hacia cualquier desviación sobre los modelos masculino y femenino imperantes. Indagando sobre este tema, pensamos que la homosexualidad muy bien podría estar solapada bajo la representación de mujeres con comportamientos varoniles, como es el caso

de Leda en *A mí la Legión* y sugerida en personajes secundarios, dentro de filmes folklóricos, en los que se representan hombres transformistas aflamencados y bromistas que sirven, por lo general, de acompañamiento a “lo femenino” que provocan la risa del espectador. De ser así, el Cine se adoptaría la caricatura que la sociedad tenía de los homosexuales, reforzando el estereotipo¹¹.

En la época y corpus estudiados, dos películas bélicas *iHarka!* (Carlos Arévalo, 1941) y *A mí la Legión* (Juan de Orduña, 1942), han dado mucho que hablar ya desde su estreno respecto a la homosexualidad o no de sus protagonistas. La polémica puede sintetizarse en dos posturas enfrentadas: una que las consideran como un canto elogioso al ejército español en Marruecos; otra que señala el sentido neurótico y sexualmente turbio de la amistad de los protagonistas.¹²

En la primera postura, la amistad que nace entre el capitán Valcázar y el teniente Herrera (*Harka*) y entre Mauro y El Grajo (*A mí la legión*) es el fruto de la entrega que todo militar debe al mando y a las consignas que de él emanan.

En ambas películas el espacio es que se desarrolla la acción es Marruecos, concretamente en el marco de las fuerzas indígenas irregulares con mandos españoles (*Harka*) y la Legión Española. Desde esta perspectiva se trata, por tanto, de unidades aguerridas que demostraron su eficacia, valor y fidelidad en los duros combates que siempre les tocaba afrontar. La amistad entre estos hombres se ilustra en el marco de la moral y el espíritu militar, cuyos rasgos: el sentido del honor, de la amistad y la camaradería por encima de

¹¹ En el Cine, como en la realidad, la referencia a la homosexualidad sólo se aplica a la masculina, quedando la femenina ignorada y, en la práctica, exenta de penalización legal. Como sabemos, inicialmente, la homosexualidad fue perseguida por la llamada Ley de Vagos y Maleantes de la II República y sólo después, en 1954, apareció la referencia a la homosexualidad en las leyes, aunque se siguió incluyendo a los homosexuales entre los rufianes y proxenetas, mendigos profesionales, exploradores de menores de edad, enfermos mentales o lisiados. Considerada como una enfermedad, se prescribía el internado en un establecimiento de trabajo o colonia agrícola, sometidos a medidas de seguridad y separados de los demás. *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación social*, 1954.

¹² Estas dos posturas están explícitas en la obra de Fanés y Dobó sobre la productora Cifesa en la que se dice que: “el sentido neurótico de los protagonistas, el capitán Valcázar y el teniente Herrera[...] no se nos presenta como tal en el filme, sino que se nos muestra como la primera y más pura de las virtudes militares”, ver (Fanés, 1982:49-50).

todo, el heroísmo, etc., no faltan en ninguna de ellas. En *A mí la legión* Mauro, natural de « Eslonía » (país imaginario de Europa oriental) muestra su heroísmo al arriesgar la vida para rescatar a "El Grajo", un legionario herido durante un enfrentamiento contra las tribus rebeldes rifeñas; en *Harka* el filme nos muestra al capitán como un jefe con cualidades especiales, integrado con la población local (viste chilabas, babuchas y gorro, y monta un caballo blanco) y que cultiva las virtudes castrenses entre las que está la *disciplina*, (que en el ejército y en los sistemas autoritarios tiene visos de religión), el *sacrificio*, el *sentido heroico*, el *amor al riesgo*, el *valor* y el *desprecio a la vida*¹³.

Los que consideran la homosexualidad de los protagonistas fundan su opinión en cuatro momentos concretos del filme *Harka*: En el primero, describen las intensas y recíprocas miradas entre el Capitán Valcázar (Alfredo Mayo) el joven Herrera (Luis Peña) y en el soñador brillo de los ojos de éste, cuando Valcázar le pregunta la razón que le ha llevado a esos territorios rifeños. El segundo se produce, ya avanzada la película, cuando Herrera comunica a Valcázar que vuelve a Madrid para casarse con su novia, mientras éste se bebe una botella de whisky ¿ahogado por el dolor?. La relación se reforzaría en Madrid durante los bailes, cenas y reuniones sociales que oprimen a Herrera y sirven para mostrar la añoranza y pena que éste siente por la ausencia y lejanía del capitán y por los paisajes norteafricanos (cielos limpios, amplitud y sublimidad de los precipicios, etc.). El cuarto momento se inicia a la vuelta de uno de esos bailes cuando, al abrir un armario, cae al suelo el uniforme militar, poniendo a Herrera en la disyuntiva de elegir entre la vida militar y su novia. Valcázar muere como un héroe en una acción militar y Herrera toma el mando con la imagen del capitán, galopando por las serranías, en el recuerdo.

En *A mí la Legión*, la marcha sin explicaciones de Mauro, que vuelve a Estonia después de recibir una carta familiar, deja a El Grajo sin afecto y

¹³ Sospechamos que el filme muy bien puede ser un homenaje a personajes reales como Enrique Varela Iglesias que tras la muerte de su jefe José Valdés, tomó el mando del Harka de Abdelmalek consiguiendo reorganizarla en una agrupación de novecientos hombres. En la fecha de la película, Varela, que había participado en la Guerra Civil del lado de las tropas sublevadas, había adquirido por sus servicios, merecida fama. (Núñez, 2004).

desamparado lo que hace que viaje a Estonia para encontrar a Mauro, aunque sin éxito. La respuesta de El Grajo ante la frustración es un comportamiento pasivo-agresivo que se traduce en una existencia miserable y en el contacto con un grupo anarquista que proyecta la muerte príncipe reinante en el país. El Grajo descubre que el monarca, Oswaldo de Eslonía, y Mauro son la misma persona y le avisa del atentado. El encuentro es un encuentro desde el alma, que abre el corazón de los dos amigos en confidencias que informan de los motivos que llevaron a ambos amigos a la Legión. La situación idílica se rompe cuando El Grajo regresa a España y a la Legión respondiendo a la llamada no expresada de “Españoles, la Patria os llama en su defensa”.¹⁴ El príncipe Oswaldo (Mauro) se une, más tarde con él. En el final de *Harka*, Herrera, toma como modelo de autoridad al capitán, identificándose con él y adoptando como propias sus características, creencias y propósitos, con lo que se avalan las bondades de la vida castrense y el valor de la relación entre ambos (sea amistad o relación homosexual, según planteamientos).

El Grajo, y Mauro que saben donde está su deber (o su amor, según opiniones) terminan marchando unidos por una colina portando la bandera española¹⁵.

6. Conclusiones

Como síntesis de todo lo antes expuesto, podemos decir que, respecto a la sexualidad, en el Cine español de la posguerra, como en la realidad, hombres y mujeres viven sujetos a los valores, deseos y temores caracterizados por la

¹⁴ “Españoles, a cuantos sentís el santo amor a España, a los que en las filas del Ejército y la Armada habéis hecho profesión de fe en el servicio de la Patria, a cuántos jurasteis defenderla de los enemigos hasta perder la vida, la Nación os llama en su defensa ..” (Franco, 1936).

¹⁵ Sin descartar las posturas que interpretan comportamientos de homosexualidad, por nuestra parte, me inclino a considerar que las relaciones que se muestran entre los legionarios reflejan más el credo de la Legión que incluye el compañerismo, la amistad, la unión y socorro, la resistencia y valor ante el sufrimiento y la muerte, el espíritu de combate, el honor y la disciplina, etc.

moral nacional-católica, la que define el modo desigual en que se estructura la relación entre ambos.

Los hombres viven la sexualidad como una manifestación de virilidad, enmarcada por los mandatos sociales de: *fuerza, seguridad, decisión, control, honor, valor*, etc. Las mujeres viven “escondiendo” su vida sexual cuando ésta no va asociada al amor y a la pareja estable y sufren el temor de verse desvalorizadas si se abandonan al deseo y quieren vivir su sexualidad libremente.

Esto define un comportamiento sexista representado en el conjunto de actitudes estereotipadas que consideran a las mujeres limitadas a ciertos roles y con características complementarias a las masculinas y al hombre encargado de cuidar y proteger a la mujer como un padre. A esta visión, que podríamos determinar como positiva, se une la visión de que las mujeres tienen un poder sexual que las hace peligrosas y manipuladoras para los hombres. Visión cercana al concepto de misoginia que se concreta en el odio, rechazo, aversión y desprecio de los hombres hacia todo lo relacionado con lo femenino¹⁶.

Hemos visto también que, en el Cine como en la realidad, la referencia a la homosexualidad no es apreciable por lo que resulta difícil calibrar su importancia. Ello no le resta valor al tema, sino todo lo contrario, pero queda pendiente de un trabajo más laborioso y profundo.

Sin duda, el mecanismo socializador que el Régimen llevó a cabo a través del Cine tiene muy en cuenta el aprendizaje simbólico. Es decir, la transmisión de valores y comportamientos portadores de ideas y significados ideológicos.

La importancia del Cine como medio de socialización y de propaganda se comprueba una vez más y se confirma que, en su capacidad para producir

¹⁶ Algunos estudios en la actualidad, han considerado estas actitudes y creencias como un factor explicativo importante en los casos de violencia de género (violencia doméstica, agresiones y acoso sexual.) en los que las actitudes y creencias misóginas son un elemento común y diferenciador de los maltratadores. Según esta interpretación, el maltratador es un hombre tradicional que cree en los roles sexuales estereotipados, es decir, en la supremacía del hombre y en la inferioridad de la mujer y, consecuentemente desean mantenerla, usando para ello la violencia física, la agresión sexual, etc. Como parte de ese control aparecerían los celos, el aislamiento social de su pareja, el mantenerla en una situación de dependencia.

ciertas emociones y actitudes relativamente duraderas, le permitió influir en los espectadores. Entendemos que, merced a esta capacidad, el espectador tomaría de la pantalla unos elementos culturales y sociales específicos que aparecen como prescriptivos y los materializaría en conducta y comportamiento de mentalidad y no sólo porque las propuestas que se representan en la pantalla contengan la posibilidad de proporcionar gratificaciones, sino también porque van unidas con el hecho de que determinados comportamientos conllevan también consecuencias de privación o castigo. En este punto, el espectador podría natural y voluntariamente reprimir (inhibir) las conductas consideradas como desviadas.

De este modo, lo largo del tiempo y por la repetición incesante de los valores y comportamientos oficiales, el Régimen definiría, a través del Cine y los demás órganos de propaganda y socialización, una realidad conforme a la ideología oficial, llegando a configurando comportamientos discriminatorios que diferencian las conductas habituales (oficiales) de las que no lo son. En otras palabras, este proceso habría conseguido establecer una relación recíproca de roles entre el agente socializador (Estado) y el socializado (ciudadanos) haciendo que éstos compartieran las mismas pautas de valor¹⁷.

Finalmente, hay que advertir que con todo lo expuesto no agotamos el tema. La investigación se ha encaminado, básicamente, a obtener un primer conocimiento en el campo acotado para el estudio y, por tanto, tiene un carácter provisional, no definitivo si bien las cuestiones planteadas inicialmente se han verificado. De los resultados obtenidos de la observación se deducen nuevas cuestiones que es necesario abordar y que pueden reformar, completar o confirmar estos resultados primeros.

¹⁷ Entendemos que tal interrelación puede ser específica o difusa, pero no neutral por lo que, al igual que otros medios de socialización, el Cine es uno de los medios más importantes que tuvo el régimen para la transmisión y adquisición de comportamientos sociales.

Referencias Bibliográficas

- ALVAREZ BOLADO, A. (1975): *La experiencia del Nacional-catolicismo (1939-1975)*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid.
- ALONSO TEJADA, L. (1977): *La represión sexual en la España de Franco*. Caral Editor, S:A., Barcelona.
- DOMINGUEZ, Vicente (2005): *Tabú: la sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*. Universidad de Oviedo.
- FANÉS. F. y DOBÓ, E. (1982): *Cifesa la antorcha de los éxitos*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.
- FERNANDEZ MAYORALAS, J. (1998): "Ideologías y evolución socioeconómica del cine del franquismo". En *Tiempo y Tierra*, nº6, Madrid, primavera-verano 1, pp. 153-190.
- FRANCO, F. (1936): *Arenga de Francisco Franco a los españoles, anunciando el Alzamiento*, Santa Cruz de Tenerife, 18.07.1936
- NUÑEZ CALVO, J. (2004): *Diarios de operaciones del General Varela. 1936-1939*. Madrid, Editorial Almena.