

Cine para mujeres durante el franquismo. La retórica melodramática

Lizel Tornay⁽¹⁾

Resumen: Entre 1939 y 1975 España estuvo gobernada por el régimen dictatorial encabezado por el Gral. Francisco Franco. El escudo incluido en la bandera se modificó entre 1945 y 1975 incluyendo el lema “Una, Grande y Libre”. No es una coincidencia fortuita, el régimen promovió la asociación de la imagen de la madre con la de la patria.

¿Cuál fue el lugar otorgado a las mujeres, entonces, durante el régimen franquista? ¿Qué representaciones de género se intentaron imponer en esa búsqueda de recuperación del Imperio ‘injustamente perdido’? ¿Cuáles fueron las búsquedas de las mujeres en aquel contexto dictatorial?

¿De qué modo el género melodramático viabilizó la difusión del discurso diseñado en ese período para las mujeres?

Este artículo analizará el modelo de mujer promocionado por el franquismo y la viabilización que el género melodramático posibilitó en esos particulares años. Con este interés considerará el film *De mujer a mujer* (Luis Lucía, 1950) inspirada en la obra teatral *Alma triunfante* (1902) de Jacinto Benavente.

Palabras clave: Cine de mujeres – Franquismo – Melodrama – ángel del hogar

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 92]

(1) Ver CV en pág. 93

Introducción

A partir del golpe llevado adelante por militares insurrectos contra la República española (1931-1939) se instauró en ese país un gobierno dictatorial encabezado por el General Francisco Franco durante casi 40 años.

¿Cuál fue el lugar otorgado a las mujeres durante ese régimen?

Desde los años setentas del siglo XX la teoría filmica feminista ha evidenciado cómo los textos filmicos producen sujetos sexuados coherentes con la ideología hegemónica. En los

años de posguerra se presentan estereotipos femeninos que se encuentran atrapados en la dicotomía ángel del hogar / femme fatale.

Este artículo analizará el modelo de mujer que buscó imponer el régimen franquista y las posibilidades que el género melodramático, en particular el melodrama doméstico, intentó difundir. Paralelamente focalizará las agencias de las mujeres españolas, algunas de quienes habían vivido la ampliación de sus derechos durante la República. En esas dinámicas generadas entre las políticas del régimen y las agencias de muchas mujeres se buscará considerar el funcionamiento del dispositivo cinematográfico.

Contexto de producción del film *De mujer a mujer* (Luis Lucía, 1950)

Durante la Segunda Guerra Mundial -como en parte también había sucedido durante la Primera Guerra Mundial, aunque en menor medida y en otro contexto histórico social- las sociedades de los países beligerantes se habían visto trastocadas a partir de la participación masculina en los frentes de guerra y la consecuente necesidad de que las mujeres ocuparan lugares antes vedados para ellas. Finalizada la guerra, no se retornó a la situación anterior, la experiencia había incidido fuertemente en las vidas de esas mujeres. Por estos motivos, en la industria hollywoodense el auge del melodrama en estos años de posguerra fue analizado por Mary Doane (1987) como una búsqueda de sujeción a la domesticidad para las mujeres que en esos años experimentaban posibilidades de emancipación.

En España durante la República (1931-1939) se habían implementado profundas reformas sociales, políticas, culturales que se evidenciaron en nuevos derechos civiles y políticos. En relación a la vida de las mujeres la ampliación de sus derechos se incorporó en la Constitución de 1931. Allí se estableció la igualdad legal entre hombres y mujeres, la no discriminación laboral, la aceptación del matrimonio civil, la posibilidad de administrar sus bienes sin permiso del marido, se instauraron también las leyes del divorcio y del sufragio femenino. Todo ello habilitó una mayor participación femenina en la dinámica social y política del país y la creación de numerosas asociaciones feministas y de mujeres (Gámez Fuentes, 2004). El régimen franquista desde el triunfo de sus fuerzas, en 1939, buscó erradicar esos nuevos derechos y esas prácticas sociales y políticas femeninas través de la reimplantación del Código Civil de 1889. Con el retorno de esta legislación las mujeres volvieron a ser consideradas en calidad de “menores o incapaces” perdiendo los nuevos derechos que la legislación republicana les había otorgado. Este nuevo Estado buscaba recuperar los que consideraba valores tradicionales del país asociados con el poder de la Iglesia. Buscaba hacerse cargo de la ‘recuperación de la grandeza del Imperio que no debería haberse perdido’. En este sentido y dado la merma de población producto de la Guerra Civil (1936-39) primero, y luego como consecuencia de la movilización de hombres que requería la Segunda Guerra se implementó una política pronatalista. Se buscaba la regeneración de la patria en cuyo marco las mujeres debían ser reeducadas como reproductoras y como madres. Este propósito se vio facilitado por el sustrato religioso de tradición católica fuertemente arraigado en la población española.

En el cambio introducido en el escudo dentro de la bandera española incluyendo el lema “Una, Grande y Libre” se evidencia el especial esfuerzo del régimen en promover la asociación de la imagen de la madre con la de la patria.

La noción de madre como jerarquía superior y ejemplar estaba totalmente vigente en una época donde de hecho la guerra había diezmado cruelmente el número de maridos y eran muchos los hogares donde la mujer había tenido que hacer acopio de entereza y valentía (Martín Gaité, C. 1994, p. 107).

La sacralización de la madre y de su espíritu de sacrificio aunados a la figura de la Virgen María¹ supone para las mujeres un rol de mártir al que deben adecuarse. (Gámez Fuentes, 2004)

Para incorporar este cambio que se intenta entre las libertades otorgadas a las mujeres durante la República y las aspiraciones del franquismo, el Estado contó con la labor desarrollada por la Sección Femenina de la Falange (Pastor i Homs, 1984). A partir de 1939, con el dominio del bando nacional la Sección Femenina se expandió por toda España y se convirtió en el baluarte ideológico en el que debían formarse las futuras generaciones. Paralelamente el Régimen puso un empeño particular para que la educación femenina fuera diferente en calidad y cantidad a la del hombre, no solo por la función diferenciada que buscaban para cada uno de ellos, sino porque “en cuanto a su inteligencia, la mujer es intuitiva, en oposición al hombre, que es preferentemente discursivo” según constaba en los manuales de la Sección Femenina. (Pastor i Homs, 1984, p. 31)

Según Frevert (2011) y Bodice (2014) las construcciones de género están atravesadas por conformaciones o regímenes emocionales que modelan significativamente las prácticas sociales. Estas conformaciones emocionales se apoyan en argumentaciones circulantes en un cierto contexto histórico cultural, en este caso los argumentos los brindaban las ciencias biológicas del período, la segunda mitad del siglo XIX, cuando fue redactado el Código Civil reinstaurado en España.

A causa de sus nervios frágiles y delicados, ellas no son capaces de soportar emociones fuertes y profundas. [...] A los hombres, en cambio, la razón los ayuda a moderar sus pasiones. [...] A las mujeres les ha sido dado el afecto. [entendido como de corto plazo y sin razón] (Frevert, 2011).

Tal como lo planteaban los manuales de la Sección Femenina que describe a las mujeres como intuitivas y a los hombres como discursivos, o sea como sujetos poseedores de un recurso racional, el discurso.

Sin embargo, si desplazamos nuestro análisis de la retórica del Régimen, en función de estudiar la historia de las mujeres como agentes y no solo como víctimas, podemos ver las dinámicas sociales, en particular las agencias de las mujeres. De este modo, nos encontramos con muy diversos tipos de resistencias al discurso del régimen. Algunas jóvenes se sintieron atraídas por las prácticas de los deportes que ofrecía la misma Sección Femenina, en función de la libertad que estas actividades ofrecían frente al puritanismo católico

hacia el cuerpo femenino. Ese mundo de posibilidades solo estaba al alcance de aquellas jóvenes escolarizadas que normalmente provenían de familias de clase media o de niñas de clase trabajadora que habían accedido a colegios de monjas gracias a la caridad de éstas. De todos modos, desde muy diversas actitudes las agencias femeninas obstaculizaron las intenciones del Régimen. Así como las más jóvenes, ligadas a las búsquedas de libertad corporal aprovechaban las fisuras de las enseñanzas de las falangistas para desplazarse del puritanismo católico hacia el cuerpo; las más adultas practicaron resistencias más conscientes, de carácter político que a más de una le valió la cárcel, el exilio e incluso la muerte. Las huellas de la experiencia republicana no se borraron fácilmente. Algunas mujeres, más privilegiadas económica e ideológicamente, escritoras, abogadas, artistas, maestras buscaron rebelarse frente a la versión oficial de feminidad impuesta por el franquismo. En los años cincuenta –cuando se realizó la película *De mujer a mujer*–, frente a las dificultades económicas muchas de ellas se estaban incorporando al mercado laboral. Esta salida de muchas mujeres hacia el trabajo extradoméstico interpelaba los modelos dicotómicos: ni *ángel del hogar* /ni *femme fatale* sino mujeres que trabajaban dignamente fuera de su hogar.

El melodrama

Como se plantea en la introducción la teoría fílmica feminista ha buscado evidenciar cómo los textos fílmicos construyen modelos de género que favorecen la circulación de los discursos imperantes o, en algunos casos de otros discursos que interpelan a los hegemónicos. En este sentido el feminismo ha buscado evidenciar el carácter construido del discurso, su estatuto histórico social (no universal) y por lo tanto su posibilidad de cambio. Desde este punto de vista la narrativa impulsada por el régimen franquista recuperó la figura del *ángel del hogar* a través del melodrama doméstico para difundir una imagen femenina coherente con el panorama tradicional de la ideología nacional-católica abogando por una domesticidad y cotidianidad donde la entrega y el sacrificio femenino se planteaban restituir el ideal patria/familia. En este sentido se ha estudiado el recurso del género melodramático en la medida en que construye la representación de una feminidad pasiva y reducida diegéticamente a la modalidad sacrificial. Al respecto Doane (1987) señala que se trata del único género clásico que, dirigido explícitamente a las espectadoras, las hace partícipe de una erótica masoquista, en tanto busca la identificación femenina con posturas sacrificiales y abnegadas.

Laura Mulvey (1989) ha subrayado el modo en que el melodrama muestra la violencia patriarcal explorando la emoción contenida, la insatisfacción y la amargura que este modelo provoca a las mujeres.

La estructura melodramática [...] plantea [a las mujeres] la dificultad de enfrentarse a su propio discurso explicitando las tensiones y ordenándolas finalmente en un *happy end* satisfactorio y compensatorio que encubra el desorden y devuelva todo a la normalidad. (Guillamón Carrasco, 201, p. 26)

***De mujer a mujer* (Luis Lucía, 1950)**

Esta película está inspirada en la obra teatral *Alma triunfante* (1902) de Jacinto Benavente. En principio es relevante la fecha de producción de la obra inspiradora del *film* en función del propósito del régimen franquista de recuperar los valores y formas de vida imperantes en el siglo XIX, a los que consideraban ‘injustamente perdidos’. Así lo evidenció la reimplantación del Código Civil de 1889.

El *film* narra la historia de Isabel y Juan, un joven matrimonio burgués afincado en la ciudad de Madrid de fines del siglo XIX. Su hija, Maribel de 6 años, representa el centro de la felicidad matrimonial. Un grave accidente, la muerte de la niña en el jardín de la casa familiar obstruye la vida feliz del matrimonio. Isabel cae en un profundo estado de enajenación mental que la lleva a negar la muerte de su hija personificándola en una muñeca de la niña. Paralelamente Isabel sufría esterilidad como consecuencia de trastornos de posparto. Desde ese momento Isabel rechaza a su marido y es internada en un sanatorio mental donde entabla una relación de amistad con Emilia, una enfermera que será su cuidadora y protectora. Juan, ante el rechazo de su esposa que se niega a verlo, entabla una relación sentimental con la enfermera que será una mediadora. Los médicos consideran irreversible el cuadro mental de Isabel. Emilia y Juan se convierten en una pareja estable y tienen una hija. Paralelamente Isabel se recupera imprevistamente como consecuencia de la búsqueda experimental de un joven psiquiatra que pone todo su empeño en la curación de Isabel. Una vez recuperada, regresa a su casa con su marido. La relación amorosa de éste con Emilia se rompe uniéndoles solamente la hija en común. Finalmente, Juan le cuenta la historia con Emilia a su esposa que decide visitar a Emilia. Las dos mujeres por separado deciden sacrificarse por la felicidad de Juan: Isabel finge enfermar de nuevo para ser internada aunque no lo consigue; Emilia, por su parte, se suicida no sin antes ofrecerle su hija al matrimonio a fin de que completen de esta manera el ideal de una familia feliz. La/s primera/s escena/s de un *film* nos adelantan el tema central de la narración. En este caso se ven distintas escenas idílicas de felicidad conyugal, desposeídas de toda connotación sexual, tal como corresponde a la construcción del ángel del hogar. Se destaca la defensa del amor matrimonial cotidiano, doméstico y rutinario. Se ajusta así a la ideología conservadora del melodrama doméstico, en base a una sexualidad utilitaria para la mujer burguesa, representada por Isabel, la esposa ideal dedicada al cuidado de su marido y su hija. El imaginario burgués que aparece descripto requiere de la lógica dicotómica de separación entre la esfera pública y la esfera privada. De acuerdo con esa lógica de los géneros se defiende el orden jerarquizado que, bajo el aspecto de racionalidad social y biológica mantenía a la mujer encerrada en el ámbito que ‘social y naturalmente’ le correspondía, el hogar. La estructura del *film* disocia estratégicamente ambos espacios, naturalizando y convirtiendo el espacio privado en el espacio ‘natural’ de la felicidad y afectividad familiar, no contaminado por las inclemencias exteriores.

Esta ubicación de la mujer en el espacio privado tan distanciado del espacio público resulta anacrónico con la situación socio histórica de las mujeres en la posguerra, tal como se planteó más arriba. Sin embargo el relato busca la coherencia con el fuerte modelo familiar decimonónico del proyecto nacional-católico. Para el franquismo la esfera privada

es el espacio natural de la felicidad y la afectividad familiar. El miedo a ser contaminado por el mundo exterior y los peligros que habitan en él refuerzan esta idea de la separación entre la esfera privada y la esfera pública. En este punto no podemos olvidar el cambio radical que buscaba el régimen respecto de la vida de las mujeres de acuerdo con los derechos que le había otorgado la Constitución republicana de 1931 y las huellas que la experiencia vivida durante los años de su vigencia habían dejado en la sociedad española. Con relación al final del *film*, con el suicidio de Emilia, la enfermera, y la entrega de la niña hija de ella y de Luis al matrimonio legalmente constituido de él con Isabel, la lógica sacrificial (de la mujer al hombre) que busca construir el franquismo queda, al menos, controvertida.

Sufre un desplazamiento significativo en este final (de la mujer a la mujer) relegando la función masculina [...] a mero instrumental de fecundación de ambas mujeres. Luis desaparece de este final, no puede ser partícipe del pacto femenino entre Emilia e Isabel (Guillamón Carrasco, 2015, p. 39).

Podríamos preguntarnos o hipotetizar si este tratamiento controversial podría ser un indicio de las inestabilidades e interpelaciones a la retórica del régimen dado la actitud de algunas mujeres que, en los años de realización de la película (1950), salían al mercado laboral impulsadas por necesidades económicas. En ese período la cuestión del trabajo de las mujeres se había convertido, por estos motivos, en tema de discusión en torno a los problemas de armonizar su independencia con las fuertes indicaciones respecto de sus funciones familiares (Gámez Fuentes, 2004).

Este final castiga a la madre abnegada, a la mujer que antepone el amor por su hija y la lealtad hacia su pareja y su mejor amiga por encima de su propia vida. La frustración que este final deja en la espectadora viene dada por el tratamiento del personaje de Emilia, que complica el estereotipo de la amante y persigue la identificación espectral (Guillamón Carrasco, 2015, p. 39).

A pesar de la retórica melodramática, como señala Annabel Martin (2005) la narración fílmica interpela el simplismo del proyecto franquista al presentar sentimientos y afectos menos oficialistas en los personajes. Emilia, la enfermera y amante de Luis, difiere mucho de la figura tradicional de la amante, o de una *femme fatale* dispuesta a romper un matrimonio que era feliz. En esta línea de análisis la historia busca la identificación del espectador con Emilia.

Si durante todo el film hemos visto la tensión entre la lógica melodramática y los requerimientos ideológicos y morales del proyecto franquista, en este final [el suicidio de la amante de Luis y amiga de Isabel] abunda tan sutilmente en esta contradicción que pasó desapercibido a la censura del Régimen, consiguiendo representar las grietas y los entresijos de un discurso que se pretendía tan estable como irreductible. (Guillamón Carrasco, 2010; 42)

Reflexiones finales

Desde los años setenta como se planteó al principio de este trabajo, en el seno de los estudios filmicos el cine ha sido analizado como una tecnología de representación, una práctica social y cultural en la que se construyen imágenes o visiones del mundo atravesadas por las condiciones socio históricas del momento de su realización y exhibición. Esto implica producción de significados que dialogarán con el sujeto espectral en términos de una dialéctica discursiva. Como espectadores entablamos una conversación con el *film*, no asumimos el discurso desde un vacío, lo incorporamos cuando reconocemos nuestra identidad en él.

Este trabajo ha tomado un film del melodrama, en particular del melodrama doméstico de los años cincuenta como un dispositivo posible en función de la sujeción de las espectadoras femeninas. Si nuevamente producimos un desplazamiento de la mirada, en este caso desde la autoría del film hacia el funcionamiento del dispositivo como práctica socio histórica vemos indicios de las dificultades de este género para cumplir sus propósitos. En esos años el régimen franquista (1939-1975) buscaba reimplantar una representación de las mujeres como ángeles del hogar para reconstruir la España del siglo XIX antes de la 'modernización europeizante' como caracterizaban al período. El género melodramático nacido en siglos anteriores a través de la ópera primero, luego del teatro y a principios del siglo XX en el cine, buscaba en sus bases la sujeción femenina. Sin embargo en la España de la segunda postguerra y después de la experiencia republicana que vivieron muchas mujeres españolas no logró entablar el diálogo espectral buscado. Finalmente desde la historia de las mujeres:

Es menester trabajar con finura: desigualdad, sin duda; pero también un espacio móvil y tenso en el que las mujeres, ni fatalmente víctimas, ni excepcionalmente heroínas, trabajan por mil medios distintos para ser sujetos de la historia. (N. Zemon Davis y A. Farge, 2000, p. 22)

En la España gobernada por el régimen franquista si desplazamos la mirada a las diversas formas de resistencia de las mujeres es posible ver indicios de sus búsquedas, de sus agencias por ampliar los límites impuestos.

Paralelamente, junto al relato del realizador de la película referida podemos ver también la dinámica socio histórica que sustenta el dispositivo complejizando y enriqueciendo el análisis cinematográfico.

Nota

1. Desde 1940 el día de la madre se trasladó al 8 de diciembre, fecha de la conmemoración de la Virgen María en el calendario católico.

Referencias bibliográficas

- Boddice, Robert (2014) *Pain and Emotion in Modern History*. Londres, Palgrave Macmillan.
- Doane, Mary Ann (1987) *The desire to desire. The woman's film of The 1940s*. Bloomington. Indiana University Press
- Frevert, Ute (2011) *Emotion in History. Lost and found*. The Natalie Zemon Davis Annual Lecture Series at Central European Budapest-New York, University Press.
- Gámez Fuentes, María José (2004) *Cinematografía. La madre en el cine y la literatura de la democracia*. Castelló de la Plana, España, Publicaciones de la Universitat Jaume I.
- Guillamón Carrasco, Silvia (2015) *Desafíos de la Mirada. Feminismo y cine de mujeres en España*. Valencia, España, Universitat de Valencia.
- Martín, Annabel (2005) *La gramática de la felicidad. Relecturas franquistas y posmodernas del melodrama*. Madrid, Editorial Ediciones Libertarias Prodhufl.
- Martín Gaité, Carmen (1994) *Nubosidad variable*. Barcelona, Anagrama.
- Mulvey, Laura (1989) *Visual and Other Pleasures*. Indiana and Indianapolis, Indiana University Press
- Pastor i Homs (1984) *La educación femenina en la Posguerra (1939-1945) El caso de Mallorca*. Mallorca, Subdirección General de la Mujer.
- Zemon Davis, Natalie y Farge, Arlette (2000) "Introducción" en *Historia de las Mujeres – Tomo 3*. Madrid, Grupo Santillana de Editores.

Abstract: Between 1939 and 1975, Spain was ruled by the dictatorial regime led by General Francisco Franco. The emblem included on the flag was modified between 1945 and 1975 to include the slogan 'One, Great and Free'. This was no mere coincidence; the regime promoted the association of the image of the mother with that of the motherland. What, then, was the place accorded to women during the Franco regime? What gender representations were sought to be imposed in this quest to recover the 'unjustly lost' Empire? What were women's aspirations within that dictatorial context?

How did the melodramatic genre facilitate the dissemination of the discourse designed for women during that period?

This article will analyse the model of womanhood promoted by Francoism and the role that the melodramatic genre played in facilitating this during those particular years. With this in mind, it will examine the film *De mujer a mujer* (Luis Lucía, 1950), inspired by Jacinto Benavente's play *Alma triunfante* (1902).

Keywords: Women's cinema – Francoism – Melodrama – Angel of the home

Resumo: Entre 1939 e 1975, a Espanha foi governada pelo regime ditatorial liderado pelo General Francisco Franco. O escudo incluído na bandeira foi alterado entre 1945 e 1975, passando a incluir o lema «Una, Grande y Libre» (Uma, Grande e Livre). Não se trata de uma coincidência fortuita: o regime promoveu a associação da imagem da mãe à da pátria.

Qual foi, então, o lugar atribuído às mulheres durante o regime franquista? Que representações de género se tentou impor nessa busca pela recuperação do Império «injustamente perdido»? Quais foram as aspirações das mulheres nesse contexto ditatorial? De que forma o género melodramático viabilizou a difusão do discurso concebido nesse período para as mulheres?

Este artigo analisará o modelo de mulher promovido pelo franquismo e a viabilização que o género melodramático possibilitou naqueles anos específicos. Com este interesse, abordará o filme *De mulher a mulher* (Luis Lucía, 1950), inspirado na peça *Alma triunfante* (1902) de Jacinto Benavente.

Palavras-chave: Cinema de mulheres – Francoismo – Melodrama – Anjo do lar

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Lizel Tornay. Historiadora. Investigadora en el Instituto de Investigaciones y Estudios de Género. Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires. Su última publicación: Lizel Tornay, Victoria Alvarez, Fabricio Laino Sanchís, Mariana Paganini (comps.) *Arte y Memoria II. Nuevos abordajes en la elaboración de experiencias difíciles* (2024) Buenos Aires, Filo/UBA Ediciones.