

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

ESCOLA POLITÈCNICA SUPERIOR DE GANDIA

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA POLITÈCNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“La figura de la mujer en el cine franquista: el caso de Juana la loca”

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:

Candela Herrero Ramírez

Tutor/a:

Javier Moral Martín

GANDIA, 2018

RESUMEN

El presente Trabajo de Fin de Grado analiza cómo se presenta a la mujer en el cine de la época franquista, teniendo en cuenta el contexto social que la rodea. Para ello, primeramente, se estudiará el papel de la mujer en diversos aspectos de la época y seguidamente se investigará su situación y evolución en el ámbito artístico. Además, se llevará a cabo un análisis de un personaje femenino clave en el cine español: Juana la loca. Para ello, se toman como ejemplo dos películas que tratan esta figura histórica realizadas en épocas distintas: *Locura de amor* (1948) y *Juana la loca* (2001), con la finalidad de observar el cambio a la hora de representar la imagen femenina.

Palabras clave:

Cine, mujer, franquismo, feminismo, evolución.

ABSTRACT

The given study is aimed at analyzing how women are presented in the cinema of the Franco era, taking into account the social context that surround it. Firstly, the role of woman is studied among different areas; secondly her situation and evolution will be studied in terms of the artistic field of cinema. In addition, to deep more it will be carried out an analysis of a key female character in Spanish cinema: Juana la loca. To do this, we will take as an example two films that deal with this historical figure but that were made in different periods: *Locura de amor* (1948) and *Juana la loca* (2001), in order to compare the posible transformation when it comes to representing the female image.

Key words:

Cinema, women, franquism, feminism, evolution.

ÍNDICE

1.	Introducción	5
2.	Panorámica general de la situación de la mujer durante el franquismo. 7	
2.1.	Vida social.....	7
2.2.	Legislación y mujer.....	8
2.3.	Religión.....	9
2.4.	Clase social y educación	10
2.5.	Vida laboral.....	11
2.6.	Prostitución	12
3.	La figura de la mujer en el cine franquista.....	14
3.1.	Estereotipos femeninos.....	14
3.2.	La actriz como cuerpo-patria	15
3.3.	Motivos visuales femeninos en el cine franquista.....	17
4.	Cifesa y el ciclo de las matriarcales heroínas	19
4.1.	Cifesa, la antorcha de los éxitos	19
4.2.	Breve análisis de algunas de las películas del ciclo.....	20
5.	Caso práctico: análisis de películas.....	24
5.1.	Rasgos biográficos de Juana la loca	24
5.2.	Análisis temático <i>Locura de amor</i> (1948)	25
5.3.	Análisis temático <i>Juana la loca</i> (2001)	27
5.4.	Análisis estético de ambas películas	31
·	Inicio	31
·	Presentación de Juana	32
·	Presencia del fuego	33
·	Esplendor.....	34
·	Carácter de Juana	35
·	El beso	36
·	Presentación Aldara.....	37
·	Sexualidad.....	38
6.	Conclusiones.....	41
7.	Bibliografía y filmografía.....	43
	Bibliografía	43
	Filmografía	45

Ilustración 1 Comparativa muerte Isabel	28
Ilustración 2 Inicio	31
Ilustración 3 Inicio	31
Ilustración 4 Juana Adulta	32
Ilustración 5 Juana Adulta v2	32
Ilustración 6 Plano detalle fuego	33
Ilustración 7 Plano general fuego	33
Ilustración 8 Espacios Locura de amor	34
Ilustración 9 Espacios Juana la loca	34
Ilustración 10 Plano medio Juana	35
Ilustración 11 Primer plano Juana	35
Ilustración 12 Beso Locura de amor	36
Ilustración 13 Beso Juana la loca	36
Ilustración 14 Presentación Aldara	37
Ilustración 15 Presentación Aisha	37
Ilustración 16 Aldara y Felipe	38
Ilustración 17 Desnudo Aisha	38
Ilustración 18 Escena sexo Juana la loca	39
Ilustración 19 Pechos Juana	39
Ilustración 20 Juana y Felipe	39

1. Introducción

La cultura es un conjunto de discursos, valores, normas, códigos, rituales, formas de vida y manifestaciones, que están influenciados en la sociedad contemporánea, entre otros elementos, por los contenidos y esquemas de representación que transmiten los medios masivos de comunicación (Cliford, 1987).

Esta definición de cultura, permite atisbar cómo los medios de comunicación han sido unos de los principales encargados de ir perpetuando a través de años los comportamientos y las tendencias de la sociedad contemporánea, definiendo y asignando roles a las personas que la constituyen. A través de su relevancia y presencia en el terreno social, dichos medios han ayudado a perpetuar los distintos modos de ser que constituyen una colectividad: hombre, mujer, niño, anciano, etc..

En ese sentido, volviendo a la definición de cultura, cabe destacar que los medios de comunicación de los que hablamos, como otras realidades, están compuestos por aspectos tales como las construcciones sociales de género que dan lugar no sólo a unas maneras determinadas de relacionarse los hombres y las mujeres, sino también al nacimiento de modelos y estereotipos en la sociedad en la que vivimos. Es decir, la transmisión de estos ideales se ve automáticamente llevada a la acción por parte del establecimiento de estereotipos y anclajes que vamos arrastrando y que se definen claramente como femeninos o masculinos. O, en otras palabras, la distinción social según el sexo es automática.

“La cultura de masas define estos valores y los asocia, entre otros aspectos, con el amor, la felicidad, el bienestar, la privacidad y la individualidad, que son irremediamente aplicados a las mujeres en la iconografía cinematográfica mediante dos términos claramente opuestos: *la virgen* y *la vamp* –símbolos de la ortodoxia y la heterodoxia respectivamente”- (Vera,1998). Así pues, estos símbolos son los que construyen nuestra sociedad, símbolos que el patriarcado ha ido asociando a las mujeres. Éstos se hacen presentes mediante mensajes equivocados e imágenes confusas y se han ido transmitiendo y plasmando a través de su presencia en el cine, la publicidad y la televisión.

Desde que el cine fue inventado a finales del siglo XIX, hemos ido tomando conciencia de la importancia de las imágenes y de la enorme influencia que pueden tener sobre nosotros. Así pues, se trata de un hecho que crece paulatinamente: cuanto más evoluciona la cinematografía, más poder tiene el peso de la imagen en la configuración de los roles sociales. Lo que nos lleva a concluir que es igual de fundamental tener en cuenta tanto aquello que se muestra, como aquello que no. Tanto lo mostrado como lo ausente, permiten comprender cuáles son los principales estereotipos vigentes en una sociedad.

En relación con la imagen femenina, las transformaciones más destacables tardaron bastante en llevarse a cabo, siendo el último periodo de cuarto de siglo el más significativo al respecto. En él, las mujeres han ido incrementado su relevancia social y política en contraposición a las décadas anteriores. Además, en este último periodo han

profundizado en el estudio de sí mismas, analizando sus antecedentes históricos y la evolución que ha ido aconteciendo. Ha dejado de resultar banal el estudio de la figura de la mujer y su demostración al resto del mundo. Podemos tomar como ejemplo el reciente movimiento conocido como *Mumblecore*, corriente cinematográfica que nace dentro del cine independiente estadounidense y que se caracteriza por ser de bajo presupuesto y la búsqueda la naturalidad más absoluta tanto en aspectos técnicos como artísticos, que se hace evidente mediante la improvisación por parte de los actores y actrices, la predilección por los planos largos y el poco cuidado del sonido. Además, a través de un guion sumamente realista suelen contarse historias en las que los protagonistas son jóvenes de 20 a 30 años en busca del sentido de la vida. Lo más destacable de este movimiento es que los referentes son mujeres que dirigen y escriben sus películas, entre las cuales podemos destacar a Lena Dunham o Greta Gerwig.

Fue a partir principalmente de los postulados feministas que desempeñaron una función política esencial durante los años 60 y 70, cuando se empezó a reevaluar la función de las mujeres en el marco social. El feminismo, junto a la reivindicación de la libertad sexual y el empoderamiento de las minorías étnicas, fueron los principales motores de modernización, reconocimiento de la diversidad y apertura social. En ese sentido, el importante ensayo sobre mujer y cine: *Visual pleasure and narrative cinema*, realizado por Laura Mulvey en 1975, puede ser considerado el punto de partida de los trabajos teóricos sobre feminismo y cine, debido, en buena parte, a la toma de conciencia del movimiento feminista a partir de los años sesenta del siglo XX. En el caso de España, fue inexistente hasta los años 80, ya que el franquismo provocó un retraso cultural y social en diversos sentidos, incluido el feminismo. Una evidente prueba de ello es la poca presencia de la mujer directora en el contexto español hasta la década de los 90.

De esta forma, con el objetivo principal de analizar el papel de los medios de comunicación y su importancia e impacto sobre la sociedad en una etapa concreta, el presente Trabajo de Fin de Grado se dedicará a estudiar cómo era su rol en la sociedad franquista, así como cuál fue el impacto que el machismo y, en consecuencia, la debilidad de la mujer, iba a tener, irremediablemente, en el cine durante esta etapa política. Así pues, como metodología para el estudio, se analizará la figura de la mujer, primeramente, en la sociedad en la que convive, para después analizar su figura en el mundo audiovisual de esta etapa. A través de estos análisis, se profundizará en cómo vivía la mujer desde varias vertientes (legislación, religión, vida laboral etc.) así como su papel en el cine, descubriendo esos roles y estereotipos que afectaban a este colectivo. Además, a fin de enriquecer el análisis desde el punto de vista de la investigación, se estudiará, como objetivo secundario, a la productora valenciana Cifesa, encargada de acarrear con una gran cantidad de producciones cinematográficas del momento, tales como el conocido ciclo de las matriarcales heroínas sobre el que se trabajará más en detalle a lo largo de este documento. El análisis comparativo tanto temático como estético de *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) y *Juana la loca* (Vicente Aranda, 2001) con que termina el trabajo, permitirá comprobar hasta qué punto han cambiado los estereotipos femeninos y la manera de construir dicha femineidad a partir de un personaje histórico de notable relevancia en el contexto español.

2. Panorámica general de la situación de la mujer durante el franquismo

Con la inminente llegada del franquismo, la mujer ve anulado cualquier atisbo de poder llegar a la igualdad que se había gestado a principios del siglo XX y materializado en los años 30 gracias a La 2ª República (1931-1939). En ella se dieron avances tales como el derecho de la mujer a ejercer el voto¹, se aprobó el divorcio en 1932 y la igualdad a la hora de acceder a puestos de trabajo. Sin embargo, la Guerra Civil y el nuevo Estado impuesto tras la victoria de las fuerzas sublevadas el 1 de abril de 1939 darían al traste con todo lo conseguido. Habría que esperar al cierre de ese largo paréntesis de 40 años para que las mujeres recuperaran el punto de partida que significó la conquista del voto en 1931 y se abrieran nuevas expectativas para el feminismo durante la transición. Unas expectativas que en un primer momento parecieron un halo de esperanza para las mujeres, un soplo de aire fresco en medio de tanta desigualdad.

No obstante, aquellos asuntos que preocupaban a las mujeres del franquismo, hoy todavía atañen a las mujeres del milenio.

2.1. Vida social

El fin de la Guerra Civil y la llegada de Franco supusieron un cambio total en los diferentes estratos de la vida económica y social española. Dicho cambio trajo consigo el conservadurismo político y una moral centrada en el catolicismo; todo ello desencadenó en la obligación de la mujer de regresar al hogar.

En este panorama, la mujer es apartada del espacio público y se comienza a entender desde un sentido doméstico y maternal, que de alguna manera tiene que ver con esa creencia de que las mujeres están programadas biológicamente para tener hijos y cuidar de ellos siempre dentro del hogar. Una falsa creencia que conscientemente priva a la mujer de cualquier tipo de libertad ya sea laboral, social, política o religiosa, y que impide su participación activa en la construcción de la sociedad.

Sin embargo y más allá del machismo, la preocupación básica de hombres y mujeres era la de sobrevivir en una España enfrascada en la miseria. A pesar de que el hombre se encargara de aportar el sustento económico y la mujer de lo doméstico, esta situación de pobreza propició que en el periodo posterior a la guerra civil y de aislamiento internacional el estraperlo² cobrara una notable importancia, siendo generalmente las mujeres las encargadas de llevarlo a cabo; acudían al mercado negro

¹ El artículo 36 de la Constitución confería los mismos derechos electorales al hombre y a la mujer mayores de veintitrés años

² La palabra estraperlo deriva del nombre de un sistema de juego de ruleta que dos empresarios holandeses trataron de introducir en España en los años 1934-35, dando lugar a uno o dos escándalos menores de corrupción. Pronto se convirtió en un término simbólico para denominar manejos corruptos, e inmediatamente después de la Guerra Civil de 1936-39 fue de uso común como sinónimo del cada vez más extendido mercado negro

para obtener artículos básicos de alimentación y en algunas ocasiones llegaban a intercambiar también artículos de consumo. Con la llegada de los años 60 y la “modernización” de la España franquista, el estraperlo perdió mucho peso como elemento económico y de supervivencia (Payne, 1997)

2.2. Legislación y mujer

La situación de desventaja y dominación social de la mujer tiene una larga trayectoria que, en el caso español, quedaba claramente institucionalizado en el plano jurídico con la publicación del Real Decreto del 24 de julio de 1889³ por el que se publica el Código Civil, donde se introdujeron diversas reformas que evidenciaban los cánones sociales que debían seguir las mujeres. Entre otros los relacionados con el matrimonio indisoluble y la desigualdad entre los cónyuges, de manera que quedaban completamente supeditadas a las decisiones del hombre, siendo impensable que pudieran administrar su dinero, salir a la calle sin pedir permiso o presentarse a un juicio. De esta manera se hace evidente que el modelo ideal de feminidad perseguía una mujer cristiana y orientada al ámbito doméstico privado, además de la sumisión femenina y la autoridad masculina.

Más allá de las obligaciones sociales de la mujer, existe un hecho que cabe destacar para entender la situación de ésta en el franquismo. La Guerra Civil dio lugar a una legislación penal especial, autoritaria y acorde a las nuevas condiciones, y la reforma del Código de 1932 se retrasó hasta 1944, promulgándose un nuevo código acorde con el Derecho Penal autoritario en auge en Europa, en el cual se penaliza el adulterio femenino, el aborto y los anticonceptivos. No obstante, este código también se atrevía a regular las llamadas cuestiones sexuales, desembocando esto en la tipificación de los delitos relacionados con el acceso de los hombres al cuerpo femenino.

Es decir, si una mujer era agredida sexualmente por un hombre contra su voluntad, ¿qué ocurría después? ¿cómo actuaba la justicia ante esto? La legislación del periodo procedió a situar las agresiones sexuales en el apartado de los delitos contra la honestidad femenina y el honor masculino, pero no se concibieron como un delito contra la libertad sexual femenina. De esta manera, y para restarle mediante la ley todavía más importancia a las agresiones sexuales, el agresor podía obtener el perdón de la familia mediante una compensación económica o casándose con la mujer agredida. De manera que, si eras mujer y violada, corrías el riesgo no sólo de vivir con ello para siempre, sino de en el peor de los casos tener que casarte con tu agresor o aceptar que su único castigo será el tener que compensar a tu familia con dinero.

Este Código también se atrevía a legislar a cerca de las infidelidades, donde evidentemente el castigo cambiaba según si la cometía un hombre o una mujer. Por ello, en caso de infidelidad por parte de la mujer, ésta no sólo corría el riesgo de poder ser encarcelada sino también de perder la custodia total de los hijos y aceptar el evidente escarnio público que acarrearía haber “deshonrado” a tu marido y a tu familia. No obstante, en el caso de los hombres volvía a entrar en juego el dinero, y salían airosos

³ <http://www.boe.es/buscar/pdf/1889/BOE-A-1889-4763-consolidado.pdf> [con acceso el 23-3-18]

de la situación recibiendo un simple aviso por parte de la justicia o compensando su error abonando una determinada cantidad de dinero.

2.3. Religión

Uno de los pilares básicos del régimen franquista fue la Iglesia Católica, que se convirtió en un instrumento más de su propaganda y llegó a justificar moralmente el golpe de estado contra el gobierno legítimo de la República. Ya en el año 1937, la cúpula de la Iglesia española, en una carta pastoral, había dado su apoyo incondicional al bando franquista, puesto que defendía que la guerra civil era un enfrentamiento del Bien contra el Mal, una Cruzada contra el comunismo. En este sentido, sólo hay que recordar la inscripción en las monedas ⁴de la época: “*Francisco Franco, Caudillo de España por la gracia de Dios*”.

El hecho de que la jerarquía eclesiástica fomentara este apoyo a la dictadura tiene un fundamento que se remonta al dominio ideológico y moral que tuvieron sobre la sociedad española durante siglos, y éste era idéntico al que proponía Franco y sus aliados. Fue este dominio el que dio lugar a una confrontación por parte de algunos sectores radicales durante el conflicto bélico. “Hay que reseñar, no obstante, la terrible represión que sufrieron durante la Guerra Civil a manos de la extrema izquierda. Podríamos tomar como ejemplo los sucesos acontecidos en Cataluña, donde fueron asesinados más de dos mil sacerdotes y religiosos. Numerosas iglesias, edificios y dependencias religiosas fueron saqueadas y destruidas durante el conflicto bélico en la Cataluña republicana, y las misas y todas las celebraciones litúrgicas fueron prohibidas” (Mir, 2000)

Así pues, los años 40 y 50 son de un notable fervor religioso. La dictadura consideraba que un español como es debido tenía que ser católico y la estricta moralidad religiosa se imponía en toda la sociedad. Constantemente se realizaban misas, procesiones, grandes celebraciones de festividades religiosas, campañas contra la blasfemia, etc.

“Lógicamente, dada esta importancia la figura de algunos santos y santas fueron tomados como reflejo de política y religión, así Ignacio de Loyola, Teresa de Jesús o Isabel la Católica fueron tomados como referentes” (Pereira, 2016). Estos modelos eran adoptados tanto por las mujeres de Acción Católica como por las de la Sección Femenina ⁵. De esta forma, las madres y amas de casa se convirtieron en el emblema y el ideal de mujer, educando a sus hijos en una educación patriótica y religiosa. Además, dada la necesidad de Franco de alcanzar los 40 millones de habitantes se fundamentó una política natalista, que tuvo entre sus principales consecuencias aspectos nombrados anteriormente, tales como la prohibición de anticonceptivos y por consecuente la defensa de la maternidad biológica. Todos estos aspectos dejaban a la mujer como un mero trámite para procrear y aumentar la población española. En este

⁴ Tal y como observamos en http://numismatica.sellosmundo.com/Europa/Espa%F1a/moneda_298215.htm

⁵ La Sección Femenina de Falange Española se caracterizó por la propagación del ideal femenino de sumisión respecto al hombre. En clara oposición al progresivo auge de las ideas y pensamiento feminista en España durante la II República

sentido, el cuerpo de la mujer se convierte en un objeto de numerosas normas que tienen que ver con el control social que persiguen lo que en aquel momento se conocía como “procreación sana”.

2.4. Clase social y educación

La autarquía económica, la clase social y el género establecían visibles diferencias entre las familias de diferentes clases sociales. Así pues, vamos a explicar cómo se desarrollaba la vida y las metas siendo mujer y dependiendo del tipo de familia en el que nacieras. En las familias burguesas, las niñas asistían a colegios religiosos y se les educaba en la idea de encontrar un buen novio, un “buen salvador” con el que desarrollar a la perfección sus funciones de esposa y madre. Por otro lado, en las familias de clase media algunas jóvenes tenían la oportunidad de unirse al mercado laboral mientras permaneciesen solteras, pero una vez casadas estaban obligadas a abandonar su trabajo. Finalmente, en las familias de clases populares la educación femenina quedaba reducida a los conocimientos elementales impartidos en escuelas públicas y catequesis, para pasar después a situarse en talleres o fábricas donde podían permanecer incluso después de ser madres.

En ese sentido, la dictadura otorgó al patriarcado altas dosis de radicalismo y desigualdad de género en los ámbitos laborales y educativos. La aplicación del Código Civil tan sólo supuso dar un paso atrás en la evolución y en la lucha por la igualdad. Todo ello, también afectó a la educación; en los años 40 los roles femeninos se proyectaban en una educación sexualmente discriminatoria.

Cabe destacar también que una de las carreras universitarias que más sirvió al Franquismo para expandir sus ideales fue Magisterio. Para aquellas alumnas que estudiaran Magisterio el control era absoluto, de manera que estaban obligadas a transmitir los valores patrióticos y cristianos además del manejo del hogar, destacando siempre la idea del servicio al cónyuge siendo casi una sirvienta y llevando a cabo prácticas tales como: traer y llevar las zapatillas del marido de un lado a otro de la casa, ofrecerle el mejor plato de comida, hablarle más bajo si llegaba cansado, o simplemente permanecer en silencio ante él; todo ello se encontraba recogido en el, Decálogo Ilustrado dirigido a las amas de casa por la Sección Femenina ⁶en 1953, que era impartido en Magisterio como una de las bases principales de conocimiento (Flecha, 1996)

A pesar de que la enseñanza pudiera ser un buen método de adoctrinamiento para el franquismo, se intentó evitar a toda costa la presencia de la mujer como estudiante en las universidades y para ello se llevaron a cabo diferentes medios. Uno de los principales métodos fue representarlas socialmente en láminas, dibujos y viñetas en una actitud desfavorable, como si estuvieran perdidas y sin rumbo alguno, todo ello acompañado de una esclarecedora coletilla escrita debajo que las tachaba de “irrecuperables” (Sopeña, 1996). A través de estos mensajes se quería desprestigiar y desilusionar a las jóvenes que, en vez de crear una familia y seguir las normas del ideal

⁶ La Sección Femenina fue la rama femenina del partido Falange Española, fue constituida en Madrid en 1934.

doméstico, decidían inclinarse por otras opciones alejadas del rol de esposa y madre. Se creía que el estudio podía llevar a las mujeres a un estado alejado de lo que se esperaba de ellas.

2.5. Vida laboral

El Fuero del trabajo de 1938 fue una de las siete leyes fundamentales del franquismo⁷, que se trataba de un conjunto de leyes españolas que organizaban los poderes del Estado durante la dictadura franquista. Éste fue aprobado antes de que terminara la Guerra Civil, contando con una marcada ideología falangista. Con él, quedó estipulado el apartar a las mujeres casadas del mercado laboral, de manera que se propiciaba todavía más la discriminación femenina. Cabe añadir que aquellas mujeres que trabajaban, estaban vetadas en determinados puestos de trabajo que eran considerados “de hombres” y era habitual que cobraran unos salarios más bajos a pesar de ejercer en algunas ocasiones la misma actividad económica.

Si analizamos con detenimiento la situación profesional de las mujeres españolas teniendo en cuenta las premisas publicadas en el ya comentado Fuero del Trabajo, podemos apreciar que sus trabajos se ceñían a trabajar en actividades que se consideraban feminizadas, es decir, trabajos básicamente de mujeres y que evidentemente las “adiestraban” para ser unas buenas amas de casa y por consiguiente unas buenas esposas. Algunos de los trabajos más destacados eran costureras, comadronas, obreras de fábrica, la enseñanza sólo de primaria (ya que en los niveles educativos superiores eran los hombres los maestros), agricultoras, etc.

Llegados a este punto, cabe realizar otro salto en el tiempo y pensar en la actualidad; en cómo funciona el mundo laboral para las mujeres de hoy en día. Está claro y es evidente que ha habido una pequeña evolución, ya que podemos ocupar puestos de trabajo que en la época que estamos analizando era impensable. Pero el hecho de que se haya producido un cambio no supone la solución a los problemas de ninguna manera. Tomemos como ejemplo el asunto de la maternidad; hoy en día, el tema de la maternidad es un aspecto que condiciona mucho a las mujeres a la hora de encontrar trabajo, es frecuente que en determinados oficios se nos pregunte si tenemos pensado ser madres, y nosotras debemos ser conscientes de que, si contestamos sí, estamos poniendo en riesgo entrar a trabajar en ese lugar. La maternidad sigue siendo un “problema” desde el punto de vista empresarial. O pensemos en la cantidad de mujeres comparadas con hombres que ocupan puestos directivos en empresas⁸, la cantidad de mujeres directoras de cine, etc. Como dijo Marilyn Loden⁹ “pronuncié por primera vez la frase “techo de cristal” en 1978, durante una mesa redonda sobre las aspiraciones de las mujeres. Al escuchar la discusión me di cuenta de que las mujeres que participaban se concentraban en las deficiencias de las mujeres en términos de

⁷ Ley realizada a imitación de la Carta del Lavoro promulgada en Italia por Edmondo Rossoni y el Gran Consejo Fascista italiano en abril de 1927

⁸ El número de mujeres en puestos directivos se estanca en el 27% y España se sitúa en el puesto 23 de 35 países en materia de diversidad empresarial

⁹ Se la considera la inventora del término “techo de cristal”

socialización, su comportamiento autocrítico y la pobre imagen que supuestamente muchas mujeres tenían de sí mismas”.

Así pues, gracias a ella se conoce a a esta situación como “techo de cristal”¹⁰, que se trata de la limitación de las mujeres a la hora de ascender laboralmente dentro de una empresa lo cual reduce sus posibilidades en cualquiera de las carreras que desempeñen. Se rige mediante unos principios no escritos, no existe una ley que lo defienda o le otorgue un nombre oficial. Hablamos de un aspecto de la sociedad que ya no sólo afecta al hecho de que las mujeres no puedan ascender laboralmente, sino también a que se enjuicie su estancia en un determinado trabajo por su sexo. (Cuadrado, 2006)

En definitiva, hoy en día, el tema de la maternidad es un aspecto que condiciona mucho a las mujeres a la hora de encontrar trabajo, es frecuente que en determinados oficios se nos pregunte si tenemos pensado ser madres y nosotras debemos ser conscientes de que, si contestamos sí, estamos poniendo en riesgo el futuro laboral. La maternidad continúa siendo un problema desde el punto de vista empresarial. Y tiene un origen, que se remonta al franquismo, donde ya no sólo la maternidad sino también la edad o el estado civil eran tres aspectos que condicionaban fuertemente la entrada y la salida de las mujeres en el mundo laboral.

No obstante, existían actividades no oficiales que eran desempeñadas por mujeres para poder mantener sus hogares. Algunas de ellas eran las siguientes: las llamadas “amas de cría”, que se trataba de mujeres que paren a la vez que otras mujeres imposibilitadas para la crianza y cuyo trabajo consistía en amamantar tanto a los hijos propios como a los ajenos, también existía el oficio de echadora de cartas, peluqueras que acudían a los domicilios por no tener medios suficientes para poder abrir sus negocios, vendedoras ambulantes y como hemos comentado anteriormente, estraperlistas principalmente de pan y aceite.

2.6. Prostitución

Por supuesto, entre estas actividades no oficiales no debemos olvidar la prostitución, *el oficio más antiguo de la historia*, que experimentó un incremento considerable dadas las devastadoras consecuencias de la Guerra Civil (Pereira, 2016). De hecho, tras la imposición de la doble moral social y sexual debida al modo de vida de la autarquía, las prostitutas padecieron una situación angustiosa. Pero son los informes sobre ellas, redactados a instancias del Ministerio de Justicia y el Patronato de Protección a la Mujer, creado en 1941, los que nos revelan datos trascendentes sobre numerosas cuestiones que ponen en duda la dignidad del nuevo gobierno del país, el cual proclamó que los vicios masculinos tenían mucho que ver con el modo de vida que se inculcó en La República; se consideró a esta etapa política como algo perverso y que llevó por el mal camino a los hombres. Sin embargo, “hasta 1956 la prostitución estuvo

¹⁰ Enlace a tabla comparativa sobre la evolución de salarios entre hombres y mujeres para mismos niveles de educación https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Average_earnings_of_workers_by_education_and_sex_-_2006.png [con acceso el 6-4-18]

legalizada en lugares cerrados, los llamados “*meublés*”¹¹, lupanares, casas de citas, entre mil y un términos y eufemismos, pagando impuestos, pasando inspecciones... La miseria generada por la guerra y, sobre todo, la miseria prolongada por la autarquía, trajo consigo un incremento desmesurado de la prostitución clandestina que se saltaba la reglamentación establecida” (Roura, 2005). La autorización de la prostitución se dio hasta 1956 a fin de establecer un cordón sanitario sobre la población para evitar ciertas enfermedades venéreas o la tuberculosis. Estas medidas de política sexual se basaban en las denuncias recibidas en las Juntas Provinciales del Patronato de Protección a la Mujer sobre los males que ponían en peligro las virtudes de la sociedad cristiana, así comenzó a concebirse la prostitución como un hecho que ponía en duda la moralidad impuesta en el franquismo, el sexo era una especie de vicio que generaba unas víctimas de las que había que librar a la sociedad. “Para ello se recurrió a la función de rescate por parte de la Iglesia, y se llevaron a cabo diversas acciones, tales como la prohibición de manifestaciones de impudor en los espacios públicos y la amonestación, detención y sanción gubernativa de quienes incumplieran las normas de higiene moral: la reglamentación y vigilancia de los bailes; la censura de cine, teatro y otros espectáculos; la detención de las prostitutas que ejercieran su oficio sin el preceptivo permiso, también la persecución de la pornografía en todas sus modalidades y del “libertinaje ocasional” en fiestas; la reglamentación de los trajes de baño y de playa; la instrucción moral de los médicos y funcionarios y la prohibición de la convivencia de hombres y mujeres en despachos aislados y cerrados” (Pereira, 2016).

¹¹ Establecimiento parecido a un hotel, pero orientado a facilitar los encuentros sexuales de corta duración. La palabra proviene del francés “meublé”

3. La figura de la mujer en el cine franquista

3.1. Estereotipos femeninos

La historiadora M^a Carmen García-Nieto París (García-Nieto, 1991) propone una clasificación de las mujeres durante el franquismo, adoptando como punto de referencia sus actitudes y respuestas a las políticas del Estado. Distingue tres apartados principales: el primero incluiría a aquellas que estaban completamente integradas en el sistema, que se desenvuelven bajo la tutela oficial del marido y aceptan el modelo normativo de esposa-madre; el segundo hace referencia a las que aceptan el modelo político-ideológico impuesto, pero disponen de más independencia y presencia en la sociedad, por ejercer ciertos cargos de personalidad y permanecer solteras (chicas “topolino”, dirigentes de Acción Católica y mandos de Sección Femenina); para finalizar se refiere al grupo formado por “las otras”, constituido por las derrotadas que pagaron por sus ideas y por la de “sus hombres”, por las mujeres de la clase obrera y de la clase popular cuya vida estuvo marcada por el hambre, la miseria, la represión, la resistencia y el miedo.

En ese sentido, como se ha apuntado con anterioridad, antes de que la mujer cobrara una mayor importancia en el mundo del cine en el contexto nacional durante la década de los años 90, su papel a lo largo de la historia del cine español ha sido muy residual. No en vano, la mayor parte de los roles y tareas que se desempeñan en el ámbito profesional cinematográfico se encontraban prácticamente vetadas a las mujeres; de manera especial durante la dictadura. No obstante, cabe señalar la presencia de algunas mujeres que, con mucho tesón y empeño, encontraron su hueco en esta etapa histórica. Destacan principalmente Rosario Pí, que fundó la productora Star Films donde ejerció como guionista y directora en la producción de cortometrajes; Helena Cortesina, considerada la primera mujer directora de cine en España que también desempeñó funciones de actriz y bailarina. Y para finalizar, cabe hacer hincapié en la figura de Margarita Aleixandre, que con tan sólo 18 años ya tuvo experiencia delante de la cámara, pero pronto se dio cuenta de que también tenía inquietud por otras tareas del mundo audiovisual, así pues, junto con su marido Rafael Torrecilla funda la productora Nervión Films, en la que ejerce tanto de productora como de directora. Con Nervión Films realizan *La gata* (1956)¹², con Aurora Bautista y Jorge Mistral, primera cinta rodada en Cinemascope y color en España. (Rodríguez, 2016).

Además, en aquella época el cine dedicó gran parte de su producción a la adaptación de obras literarias. Adaptaciones en las que el irrelevante número de mujeres guionistas era evidente (Parrondo, 1995).

Pero no hay que culpar únicamente al franquismo, sino también tener en cuenta lo que nos precede y que proviene de Estados Unidos mediante la industria de Hollywood y más concretamente el cine clásico, que en mayor o menor medida sirvió como espejo para mucha de la industria cinematográfica de otros países. Las mujeres apenas

¹² <https://www.filmaffinity.com/es/film144206.html> [con acceso el 22-4-18]

contaban en la dirección de proyectos cinematográficos y su situación como actrices era bastante precaria, pero en este aspecto nos centraremos más adelante. Existen autores, tales como Casetti que teorizan a cerca de la ideología patriarcal “no se manifiesta en la pobreza de la presencia femenina, sino en situar a la mujer en un universo sin tiempo, poblado de entidades absolutas y abstractas. La mujer, a diferencia del hombre, aparece fuera de la historia, y, de este modo, es a la vez marginada y glorificada” (Casetti, 1994).

Además, es interesante detenernos en el hecho de cómo se estructuraba la narrativa audiovisual: las historias protagonizadas por actrices eran escasas y los papeles que podían desempeñar en las películas siempre estaban contruidos bajo el punto de vista masculino. Es decir, los personajes femeninos que llegaban a través de la gran pantalla necesitaban del hombre para cobrar un sentido. El feedback que recibía el espectador a través de estas historias de ficción, pero con una marcada desigualdad, al fin y al cabo, era de inferioridad por parte de la mujer. Todo ello influye notablemente en el comportamiento de la sociedad y también en la lucha a la que tuvieron que enfrentarse las mujeres dentro de la industria cinematográfica. Se trata de una especie de círculo vicioso en el que la evolución de la mujer en el cine se veía como algo prácticamente imposible por el simple hecho de que la ficción propiciaba comportamientos machistas y toda la producción que rodeaba a esta ficción no creía en la igualdad como un hecho real y necesario. Podría decirse que se trata de un sistema que reprimía la actividad cultural de las mujeres.

3.2. La actriz como cuerpo-patria

A continuación, centraremos el trabajo en el análisis de la imagen femenina en el cine franquista y sus peculiaridades. Desde los años 40 a los 70 del siglo XX, el cine español representa el deseo femenino desde diversos puntos de vista, pero nuestro estudio se centrará en aquel que predomina. Se trata de un punto de vista que en un artículo del número 23 de la revista L'Atalante escrito por Carlos Losilla, lo denomina “cuerpo-patria”, es decir, el cuerpo de la actriz y del personaje que interpreta, entregado a la adoración y exaltación de un concepto, de una idea, que tiene que ver con la nación, a la que se observa desde el erotismo. (Losilla, 2017)

Claro ejemplo de esto lo podemos encontrar en películas que pertenecieron a la productora Cifesa como *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña y Fernández-Shaw, 1950) o *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) que analizaremos más adelante, en la que como indica Losilla “se ponen en escena un deseo exacerbado que tiene como objeto la propia idea de hogar reconvertida en un concepto mucho más amplio, un hogar colectivo que es la nación española y que hay que preservar a toda costa y luchar porque siga asentada en la sociedad, como si se tratara de la virginidad vista desde el ideario nacional-católico” (Losilla, 2017). En otras palabras, lo más importante que perseguían las creaciones audiovisuales de esta época se alejaba conscientemente del concepto de cine como un arte que pretende de alguna manera contar historias con más profundidad, historias que reflejen preocupaciones, situaciones de diversa índole y personajes con los que el espectador pueda sentirse identificado y por decirlo de alguna manera, tomarse un respiro. Podría decirse que el cine franquista pierde de alguna

manera la creatividad para dedicarse estrictamente a lo que bien podría llamarse “el cuidado del patriotismo cinematográfico”.

Para entender mejor este proceso, cabe centrar una parte del presente estudio al papel que juegan los actores y sobre todo a las actrices durante el periodo. A pesar de su presencia fragmentada en la historiografía del cine, los cuerpos de los actores presentan un elemento de estudio interesante cuanto menos.

A lo largo del cine clásico, el *star system* tiende a crear modelos centrales de representación, que se basaban en la manipulación de la estrella para conseguir representar mediante su cuerpo y su voz determinados arquetipos y estereotipos con los que el público pueda verse reflejado. De esta forma, para lograr el éxito se veían obligados a desempeñar una figura indispensable en la transmisión de valores marcadamente fascistas y por consecuente machistas, tanto en el caso de hombres como de mujeres. A diferencia del teatro, el cine clásico cuenta con un claro objetivo, que es encontrar un actor o actriz con el carisma y perfil preciso para adecuarse a los signos de la cultura que en ese momento impere. Es decir, los actores son un mero vehículo que la industria emplea para transmitir valores y perfilarlos con un carácter único con el que el público pueda identificarse. Se consideraba a los intérpretes como emblemas culturales y la mayoría de las estrellas del cine fascista siguieron el canon cultural e ideológico de este momento.

Según Jordi Balló, en su libro *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine* publicado en el año 2000, habla de que “en este contexto de censura preventiva que incluye normas de corte a veces aleatorias y una necesidad de impulsar un divismo autárquico capaz de sustituir la ausencia de las estrellas internacionales, el cuerpo de los actores deviene un marco de observación esencial; la circulación de un imaginario erótico dentro de los límites ideológicos y estéticos de la imagen nacional del fascismo” (Balló, 2000). En otras palabras, el hecho de que el erotismo o la sexualidad fueran temas prohibidos y este factor se constatará mediante las imágenes ofrecidas por la cinematografía, dio lugar a una especie de curiosidad irrefrenable por parte del espectador, que al considerarlo como algo imposible de ver en una pantalla de cine no le quedaba más remedio que recurrir a la imaginación y a ver los cuerpos de las actrices como un confín por descubrir. Esta información nos lleva a que no se normalice el desnudo o la sexualidad, nos lleva a que el deseo se vea como un pecado, nos lleva a que los hombres necesiten descubrir el cuerpo de la mujer en muchas ocasiones de manera desafortunada. Se trata de pequeños hechos que acaban por revelar tendencias sociales nada favorables para la igualdad.

En el franquismo, la censura también jugó un papel crucial en el cine, la cual se ejercía mediante la revisión de los guiones y de la película una vez ya estaba terminada por parte de lo que se conocía como las comisiones censoras¹³. Todo lo que iba a exhibirse debía cumplir los términos de honor y patria, y sobre todo un respeto a las autoridades. El despotismo del criterio censor y la ausencia de una ley o un código que controlara esta actividad de forma lícita, añadido al férreo control por parte de la iglesia católica, acabaron por convertir asuntos como el sexo y el erotismo en un temido tema tabú.

¹³ Organismos que contaban con la función principal de evitar la difusión de cualquier idea ajena al régimen.

Reprimido por tanto el cuerpo femenino en la pantalla, y apartada la mujer de los papeles protagonistas, se comprende mejor el testimonio de la actriz Amparo Rivelles, que, en unas declaraciones recogidas en una entrevista para un programa de RTVE se refiere a la censura franquista afirmando que “no había grandes escotes, pero sí frases tontas en los diálogos”¹⁴. Esto nos lleva a reflexionar acerca del peso de la palabra, ya hemos comprobado que el imaginario en cuanto a lo que no se mostraba era evidente, pero ¿qué ocurría con los diálogos? En gran medida quedaban también supeditados al hombre/actor y sólo tenían un sentido si se empleaban para apoyar el pilar del patriarcado. Existe un ejemplo a destacar que ilustra a la perfección el asunto que nos ocupa; se trata de la escena de un anuncio televisivo de “cocinas corcho”¹⁵, en el que vemos a una mujer recatada y bien vestida que cuida de la casa y tiene la cena preparada para cuando su marido llegue de trabajar. Como bien indicaba la actriz Amparo Rivelles, no lleva un gran escote, pero sí se limita a decir frases en el anuncio como las siguientes:

“Cocina Corcho, cuántos momentos felices como este me vas a proporcionar”.

Finalmente, cabe hacer hincapié en la importancia del cuerpo femenino en el imaginario erótico y el impacto de la figura de la actriz en la conformación de los principales cánones estéticos de la cultura escénica y audiovisual del siglo XX, que invitan a realizar un análisis de los motivos visuales que incitan a ese erotismo del que hablábamos anteriormente.

3.3. Motivos visuales femeninos en el cine franquista

En el número 23 de la revista L’Atalante (2017) se analizan los motivos visuales más empleados en el cine franquista en base al cuerpo de las actrices. A continuación, y tomando como referencia a la revista, los explicaremos brevemente.

- **La figura de la folclórica.** “Al término de la Guerra Civil Española, la promoción de un cine patrio y el consiguiente renacimiento de un imaginario popular vinculado al espectáculo promueven la transmigración de la performer de la escena musical al cine bajo la figura de la folclórica” (Alberti y Moliner, 2013)
- **El canto y el baile.** “La escena central de la seducción femenina a través del baile y del canto popular plantea la recurrencia de un momento apoteósico que ocurre casi siempre en relación a los números musicales que van coreografiando los momentos de exhibición del cuerpo y de su acción como activador del deseo” perfección (Balló y Garnice, 2017). Es decir, mediante los números musicales, se aprovecha para mostrar el cuerpo de la actriz o la sexualidad. No mediante escenas independientes o de diálogo, sino cuando la música y el baile convergen en una especie de danza que sirve para captar la atención de público masculino a la perfección.
- **Las coplas de la reja.** El motivo cinematográfico de la mujer en la ventana es recurrente en la historia del cine, particularmente en la figuración melodramática.

¹⁴ Aquí encontramos la entrevista a Amparo Rivelles: <https://www.youtube.com/watch?v=c3h6oaNYvdY> [con acceso el 25-5-18]

¹⁵ Anuncio cocinas corcho: <https://www.youtube.com/watch?v=EJWGpd6UmSQ> [con acceso el 28-5-18]

“El uso generalizado de este motivo en cinematografías universales plantea tensiones entre el encierro doméstico y el sueño centrífugo, como un espacio abierto que es a la vez esperanza y amenaza, que induce a la pausa reflexiva y a la toma de decisiones”(Balló y Garnice, 2017). En la ficción española, se introdujo una pequeña innovación en este elemento, ya que la ventana incorpora una reja que separa a los amantes, como un obstáculo que evidencia la distancia de los cuerpos entre interior y exterior. La existencia de este detalle escenográfico ya es detectable en algunos films costumbristas del primer cine español.

- **El mesón.** Otro espacio privilegiado para el desarrollo del canto y el baile en este grupo de films es el mesón, convertido en lugar público de creación de identidad española, allí donde se produce el despliegue de las artes de seducción femenina ante un público mayoritariamente masculino. (Balló y Garnice, 2017)
- **La sonrisa de dientes blancos.** El cuerpo femenino en los filmes suele aparecer vestido, floreado, con estampados y luciendo una sonrisa de dientes blancos, como expresión genuina de un estado de excitación permanente basado en la simpatía que transmiten las protagonistas ante el hecho amoroso. La ambigüedad expresiva de la sonrisa, nos lleva a pensar que se pretende expresar tanto cierta picardía, como simpatía o incluso como gesto de escapatoria ante la incomodidad del flirteo. (Balló y Garnice, 2017)
- **Formas del abrazo.** En muchas de las películas el argumento central es el amor y sus dificultades, expresada en la distancia entre los amantes y la aparición constante de rivales. ¿Pero cómo se plantea la cuestión del encuentro entre los cuerpos que se desean? El recurso al beso en los labios que durante estos años funcionaba internacionalmente como un sello de la promesa de amor queda excluido de estos films. Como sustitución narrativa del beso en la boca aparece el beso en la mano, un gesto a la vez apasionado y de contención. (Gil, 2009)

4. Cifesa y el ciclo de las matriarcales heroínas

4.1. Cifesa, la antorcha de los éxitos

La época de esplendor del relato biográfico en el cine español la encontraríamos en los años 40 con el desarrollo de lo que se conoce como el ciclo de “las matriarcales heroínas” (López, 2018) que se encargaban de llevar a la gran pantalla biografías de personajes femeninos históricos como *Agustina de Aragón* o *Juana la loca*. De entre las diferentes productoras que hicieron posible estas películas destaca Cifesa, la conocida firma valenciana que durante los años 30 y 40 (y parte de los 50) estableció algunas de las más importantes pautas de la cinematografía española, llegando a crear incluso su propio *Star System* al más puro estilo Hollywoodiense, es decir, quiso seguir el modelo de los grandes estudios de Hollywood y, aunque no lo consiguió a largo plazo, sí creó unos equipos de trabajo estables al contratar en exclusiva a técnicos, actores y directores, a los que empezó a cuidar, pagar bien y promocionarlos en los estrenos (Rubio, 2007).

Así, contrataba a los intérpretes por un tiempo fijo y se escogían los guiones en función de las estrellas, a las que ponía en manos de los mejores directores. Repartía en las puertas de los cines, en los colegios y en las tiendas los programas de mano con primeros planos de sus astros y sus nombres en grandes caracteres, a veces mayores que el propio título de la película¹⁶.

Entre 1947 y 1951, Cifesa se enriqueció como productora mediante una serie de superproducciones de “evocación histórica”, es decir, *La princesa de los Ursinos* (1947), *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *La leona de Castilla*, *Alba de América* y *Lola la Piconera* (todas de 1951) tal y como describe en su clásico trabajo Felix Fanés (1983)

Por este conjunto de films, Cifesa pasó a la historia como la inventora del género histórico en el cine español. No obstante, el cine histórico ya había tenido presencia como una de las primeras reivindicaciones falangistas para poder obtener un cine nacional que respondiera a las necesidades del nuevo Estado. Como ha señalado Moral (2014): “La construcción de esa nueva España surgida de las cenizas de la fratricida contienda, necesitaba de unos discursos pedagógicos que anclaran la ilusión de una nación atemporal, imperecedera, sustentada en la grandeza de sus Héroes”. Utilizando el cine, pero también el teatro y la literatura, importantes sectores falangistas exigían la presencia en la gran pantalla de un cine “español” como ha insistido, entre otros, Castro de Paz (2012).

Sin embargo, dichas aspiraciones no llegaron a tener una traducción inmediata más allá del caso de *Raza* (José Luís Sáenz de Heredia, 1950), película que sí podría considerarse histórico y de inspiración falangista.

¹⁶ Un ejemplo es la portada de la película “Piel Canela” en la que la fotografía de Sara Montiel resalta por encima del título.

De todas formas, no sólo era el sector político el que tenía interés en ofrecer una visión histórica en las películas para legitimar el nuevo orden; también se produjeron otras películas que, siguiendo algunas tendencias genéricas de probado éxito en cinematografías como la norteamericana, tomaban hechos pasados como fuente de inspiración, entre los que destacan *El abanderado* (1943), *Inés de Castro* (1944) y *Los últimos de Filipinas* (1945).

Así pues, los falangistas no eran los únicos que contaban con un interés ferviente por la historia, sino también el pensamiento integrista, encarnado por la figura política de Carrero Blanco, que movería esfuerzos de todo un grupo de intelectuales franquistas para que se interesaran por ella. No obstante, ambos grupos contaban con objetivos bien distintos, aunque sus métodos sí fueran similares; se trataba de reescribir de tal manera la historia para que el acaecimiento del nuevo régimen estuviera justificado.

Como ya se ha comentado anteriormente, uno de los principales rasgos que presentan las películas de este ciclo es que, además de ser históricas, contaban con protagonistas femeninas que servían como vehículo perfecto para representar las ideas del régimen: haciendo análogo las nociones de patria y mujer, se buscaba la consolidación de un concepto atemporal de España. La recurrente utilización de la pintura de historia como instrumento de legitimación cultural a la vez que asidero retórico, incidían en la misma consideración: hacer de España un todo mítico (Moral, 2015).

A continuación, pasaremos a analizar algunas de las películas más destacables que forman parte del ciclo de las matriarcales heroínas, para así poder entender mejor el modelo ideal de mujer que se ponía de manifiesto en todas ellas.

4.2. Breve análisis de algunas de las películas del ciclo

4.2.1. La princesa de los Ursinos (Luís Lucía, 1947)

A partir de un guion escrito por Carlos Blanco, se nos narran algunas actividades de Marie Anne de la Trémoille, princesa de los Ursinos (la dama de María Luisa de Saboya, esposa de Felipe V, que tanta importancia tuvo en la política española de principios del siglo XVIII). El film, como sería norma en casi todas las películas del ciclo, empezaba con las palabras siguientes: “No hemos pretendido hacer una historia, sino reflejar el ambiente espiritual de España del siglo XVIII”.

Esta advertencia no es nada casual, ya que en el momento en el que se sitúa la película, la princesa debería tener unos 60 o 70 años; sin embargo, nos encontramos con una imagen bien distinta, vemos a una bella y seductora joven (interpretada por Ana Mariscal) a cuyo alrededor se construyen dos intrigas que tienen que ver con el amor y política, asuntos que se entrelazan en la película.

La historia se sitúa en el momento en el que Madrid está asediado por los ejércitos de la Gran Alianza que defienden las pretensiones al trono de España de Carlos de Austria. Ante esto, Luis XIV envía a España a la princesa de los Ursinos con el fin de conseguir la intervención de las tropas francesas en el conflicto. Para ello, cómo no, dará a cambio una serie de favores tanto territoriales como políticos. Dado que

Felipe V imagina que algo se está tramando, decide enviar a uno de sus hombres de confianza, Luis de Carvajal, para que vigile de cerca de la princesa. Y mediante este personaje se origina el conflicto amoroso-político, que lleva a la princesa a sucumbir a la pasión, consiguiendo de esta manera que Luís XIV intervenga pero sin recibir nada a cambio.

Como se puede ver en esta primera película del ciclo, se trata de una historia basada en un esquema que se repetirá en todos los films históricos que vengan después, es decir, con la supervivencia o muerte de España como excusa, se tejen dos historias: una de amor y otra de política. En el caso de la película que acabamos de analizar, resulta más interesante y cuenta con más peso narrativo la parte política que la amorosa, pero en otras películas sucederá al revés.

4.2.2. Locura de amor (Juan de Orduña, 1948)

La historia de cómo se creó esta película resulta curiosa. Los derechos de la obra de Tamayo y Baus, de la que ya se había hecho una adaptación cinematográfica en los primeros años del cine mudo, los tenía el productor Saturnino Ulargui, quien los cedió a Cifesa en 1940. Así pues, en 1945 los guionistas de la casa que en aquel momento eran Manuel Tamayo y Alfredo Echegaray, decidieron darle forma para plantear la realización de otra obra cinematográfica, pero no recibieron la aprobación por parte de José Bruno (lector de guiones de la empresa), que consideró que la historia no aportaba nada novedoso ni atractivo.

Por este motivo, la obra quedó durante 3 años guardada en el cajón, hasta que apareció Juan de Orduña, que mostró interés en llevar las palabras a imágenes. Se preocuparon mucho de encontrar a la actriz idónea para que interpretara un papel tan complicado como el de Juana, hasta que dieron con Aurora Bautista, en aquel momento desconocida pero que a partir de *Locura de amor* se catapultaría a la fama y sería vinculada por el resto de su carrera al ciclo historicista.

Tras estrenarse, la película resultó ser todo un éxito, lo cual dio a Cifesa el impulso necesario para continuar produciendo películas de esta índole.

La película es la larga narración que el capitán Alvar, fiel amigo de Juana, hace a Carlos I (hijo de Juana) acerca de todo lo ocurrido con su madre y los motivos que la llevaron a la locura. Las razones que se exponen son las siguientes: la pasión enfermiza que sentía por su marido y los engaños propiciados por sus enemigos para incapacitarla como reina, sumando finalmente la muerte de Felipe.

De nuevo nos encontramos con una historia de política y amor con España como telón de fondo; sin embargo, en la película que nos ocupa, la pasión amorosa cobra mucho más sentido y es lo que quizá hizo de la película un éxito, ya que presenta la novedad argumental de otorgar peso al morbo de ver una historia pasional y desgarradora.

Finalmente, cabe destacar que, gracias a esta película y la excelente interpretación de Aurora Bautista, comenzaron a crearse más personajes femeninos amenazadores e incluso tiránicos.

4.2.3. Agustina de Aragón (Juan de Orduña, 1950)

La película cuenta con el mismo esquema argumental que hemos ido viendo. No obstante, en el caso de *Agustina de Aragón*, el tipo de política que entra en juego no es una política de guerra, sino que se trata de un combate militar, de esta manera el director se recrea con la lucha entre ambos bandos, se trata de una película más agresiva en la que tiene importancia el “cuerpo a cuerpo”.

La película también se narra a modo de recuerdo al igual que sucede en *Locura de amor*, ya que parte desde el momento en el que la heroína, al ser recibida por el rey, recuerda todas sus hazañas y todo lo que la ha llevado hasta ese momento.

Tras esto, la película se sitúa en el momento en el que la protagonista sale de Barcelona hacia Zaragoza para encontrarse con su prometido. Al salir de la ciudad se topa con un desconocido que le entrega unos documentos para que los haga llegar a unos guerrilleros comandados por un joven llamado Juan, que más adelante salvará a Agustina de ser violada por unos franceses. Ya en Zaragoza, la joven descubre que su marido está de parte de los franceses, lo que la lleva a dejar su inminente matrimonio en un proyecto que jamás se hará realidad. Así pues, se suma junto a Juan a la resistencia.

Este hecho, supone un contrapunto en la historia, ya que a partir de aquí veremos florecer todavía más el carácter patriótico de Agustina y la acción (que hasta el momento giraba en torno a las aventuras de un film bélico) pasa a otorgarle más importancia a los momentos límite de las guerras y enfrentamientos. Cabe destacar que en esta ocasión volvieron a contar con Aurora Bautista para representar el papel protagonista, lo cual hizo que la actriz comenzara a verse como un elemento de reclamo para el público.

En definitiva, *Agustina de Aragón* no sólo resulta una buena película de aventuras, sino que mediante la eficacia a la hora de narrar la historia dejando en muchos momentos sin aliento al espectador revelan el camino a seguir para Cifesa.

4.2.4. La leona de Castilla (Juan de Orduña, 1951)

Con esta película se inicia el declive en el éxito de las películas históricas para Cifesa.

La película pone en evidencia la dificultad de conseguir aunar las pretensiones de una imagen mítica de la nación y los acontecimientos históricos reales. No en vano, presenta una clara contradicción ya en su inicio, en el que mediante una voz off por una parte se habla con admiración de Carlos I (en la película se le llama paradójicamente “César Hispano”) y por otra parte se muestra a los comuneros como personas con un criterio cerrado. Esto sorprende, ya que supuestamente la finalidad del film es la contraria, es decir, explicar y defender a revolución de los comuneros frente al rey.

Además, en este discurso inicial se dicen las siguientes palabras “sobre el solar de España la voz de la rebeldía...” en un intento de alardear cierta revolución y disconformidad al sistema; sin embargo, se nos acaba mostrando en la película a un personaje femenino protagonista que es condenado por ser rebelde.

Todas estas contradicciones intentaron ser salvados por su director, Juan de Orduña que, intentando repetir el éxito de la fórmula ya ensayada, trató de convertir a Doña María de Toledo (el personaje al que se conoce como la Leona de Castilla) en una especie de Juana la Loca o en otra Agustina de Aragón, lo cual no funcionó. Este fracaso quedó finalmente evidenciado en el poco éxito con el que contó el film tanto para el público como para la crítica, que decidió clasificarla como “película de Segunda Categoría”, algo que en aquel momento resultaba una vejación tratándose de una superproducción.

4.2.5. Alba de América (Juan de Orduña, 1951)

Esta película, cuyo fracaso supuso en cierto modo el declinar del ciclo historicista, fue la más cara para Cifesa, invirtiendo en ella más de diez millones de pesetas. *Alba de América*, nace gracias a que el Instituto de Cultura Hispánica convoca un concurso entre las empresas españolas para llevar a cabo el rodaje de una película a cerca del descubrimiento de América.

Cifesa gana el concurso y gracias a ello consigue sacar adelante su película más cara (más de 10 millones de pesetas se invirtieron en ella).

Alba de América, es también una evocación a hechos del pasado, en los cuales se entrelazan sencillas historias de amor, de intriga, de política y de aventuras, añadiéndole un exceso de preocupación por mostrar el detalle histórico y la fidelidad a los hechos. Así pues, esta insistencia en los detalles dio lugar a una película vacía de emoción y con un tono reiterativo, pesado y con poca fluidez. Juan de Orduña, quiso concebir esta película como un reto, y con intención de salvar un guion que era impracticable desde el punto de vista cinematográfico, la dotó de cierta grandilocuencia y melodrama de manera que no se apreciara la pobreza de recurso técnicos.

Finalmente, cabe destacar que, en esta película, hay una parte que cuenta con un tratamiento diferente: la estancia de Colón en el Monasterio de la Rábida, ya que conocemos de una manera más íntima y personal el personaje de Cristóbal Colón, en algunos momentos incluso se da un tratamiento onírico del personaje escuchando sus propios pensamientos, lo cual resulta innovador para la época.

A modo de conclusión, es interesante destacar que la mayoría de las películas pertenecientes a este ciclo cuentan con personajes femeninos fuertes en las que los personajes masculinos sirven como contrapunto a las auténticas protagonistas. Se ofrece un tratamiento del personaje en el que la mujer tiene relevancia y resulta indiscutible su valía, es decir un cine que ofrece otra perspectiva distinta a la habitual y que por tanto supone una evolución en la forma de contar historias que puedan calar en una sociedad que en cierta manera no acostumbraba a considerar la figura femenina desde este punto de vista.

5. Caso práctico: análisis de películas

Para poder ejemplificar mejor los estereotipos femeninos en el cine franquista, se ha decidido hacerlo mediante un caso práctico. Para ello, el objetivo es analizar la figura de Juana la Loca a partir de su representación en dos películas emblemáticas. Las dos películas seleccionadas se realizaron en dos épocas completamente opuestas, ya que la dirigida por Juan de Orduña se llevó a cabo en el franquismo y la de Vicente Aranda en plena democracia. De esta forma, se puede observar la gran diferencia que existe a la hora de tratar al mismo personaje, pero en dos momentos históricos diferentes. Así pues, analizaremos ambas películas teniendo en cuenta criterios tanto argumentales como técnicos:

5.1. Rasgos biográficos de Juana la loca

Antes de adentrarnos en los dos films, cabe hacer algunos apuntes a cerca de la biografía de Juana, para poder comprender mejor su tratamiento tanto visual como argumental.

Juana I de Castilla, llamada Juana la Loca (Toledo, 1479 - Tordesillas, Valladolid, 1555) Reina de Castilla. Era la tercera hija de los Reyes Católicos, y a través de un matrimonio de conveniencia tuvo que casarse con el archiduque austriaco Felipe el Hermoso (1496). Tras la muerte de sus hermanos se convirtió en la única heredera de las Coronas de Castilla y Aragón desde al año 1500. Una vez fue jurada como heredera en el año 1502 empezó a manifestarse en ella una enfermedad mental, que según ha ido pasando de generación en generación fue causada por las numerosas infidelidades de su marido.

“Se trata de uno de los personajes más conmovedores a la par que misteriosos de la historia de España, ya que no sólo fue víctima de los celos sino también del momento político en el que vivió; una monarquía muy poderosa, la España de los tercios viejos¹⁷ y de los grandes conquistadores de América. Sufrió el desprecio por parte de su marido y más tarde de su padre, Fernando el Católico, que una vez fallece Fernando decide reclutarla en el castillo de Tordesillas, contando finalmente con la aprobación de su hijo Carlos V, que tomó la decisión de mantenerla encerrada hasta su muerte”. (Fernández Alvarez, 1994)

¹⁷ Los principales Tercios Viejos fueron los de Lombardía, Nápoles y Sicilia.

5.2. Análisis temático *Locura de amor* (1948)

Para comenzar el análisis, cabe detenerse en la parte más básica de una película: su título. Al igual que la obra de teatro en que se basa, la trama fílmica se sitúa bajo el signo de la *Locura de amor*, un símbolo premonitorio que ya nos sitúa en el epicentro de la tragedia amorosa a la que el público va a asistir, además de aportar un juicio de valor hacia la protagonista. Se le otorga un valor a la historia mucho más melodramático y visceral; Juana ama tanto que llega a la locura.

Teniendo en cuenta el punto de vista del espectador, puede suceder que esto distancie o produzca cercanía hacia el personaje, pero en cualquier caso, bien podría decirse que gracias al título ya existe una idea preconcebida de ella: la protagonista es un personaje marcado por el signo de la locura.

Este concepto se convierte en una realidad cuando aparece por primera vez al personaje de Juana, interpretado por una Aurora Bautista que apuesta por una interpretación desgarradora de principio a fin. La actriz, que provenía del mundo del teatro hasta que Juan de Orduña la introdujo en el cine, da vida a una Juana que lleva al extremo todos sus sentimientos, tanto de felicidad como de tristeza, lo cual juega a favor del estado mental en el que se presenta a Juana al principio de la película, antes de que se produzca el flashback que lleva a conocer su juventud y las peripecias por las que ha ido pasando, se ve a una Juana demacrada, vieja y desgastada en un evidente estado de delirio. La teatralización y desmesura interpretativa, que fuerza la expresividad corporal de la actriz, exponen desde el principio mismo de la película, las bases dramáticas que sustentan el universo del personaje.

La figura de Juana, a pesar de que forme parte del ciclo de las matriarcales heroínas, se presenta como un personaje fuerte pero que al fin y al cabo encuentra su sentido y su peso argumental gracias a las relaciones que establece tanto con Felipe el hermoso como con Aldara, a la que bien podríamos llamar “la amante predilecta de Felipe”. A través de estos dos personajes vamos desgranando poco a poco la marcada personalidad de Juana. No obstante, y antes de pasar a analizar cómo se gestan las relaciones entre los personajes nombrados anteriormente, cabe hacer mención de uno que sin duda marcó la vida de Juana pero que en el caso de *Locura de amor*, cuenta con un escaso protagonismo: Isabel la Católica, madre de Juana.

Históricamente, Isabel de Castilla es una de las mujeres más importantes de España, ya no sólo por su valentía sino también por su inteligencia política, pero si hay algo por lo que también destaca es porque a nivel territorial contó el mismo poder que su marido, Fernando de Aragón, algo no muy frecuente en aquel momento, en el que las reinas solían servir únicamente como vehículo de unión entre los territorios, sin embargo, Isabel era igual de necesaria que Fernando para la posterior formación de los reinos de Castilla y Aragón. En otras palabras, hablamos de un personaje femenino que se sitúa de igual a igual frente al marido. De esta forma, resulta curioso que en la película de Orduña, el personaje de Isabel apenas tenga peso en la historia, es más, fallece cuando la película todavía no se ha desarrollado en su mayor parte. Pero no debería sorprender que en una película enfrascada en la época franquista no interesara mostrar en gran medida a Isabel la Católica y resultara más rentable hacer hincapié en

una figura como la de Juana, que como se verá a continuación refleja en cierta parte la sumisión femenina ante el hombre.

Mediante Aldara y Juana se refleja por un lado la confrontación ideológica a causa de la religión, que en el film que nos ocupa cuenta con una notable importancia, ya que como se ha ido viendo a lo largo del trabajo, el franquismo fue una época en la que la Iglesia Católica ejercía una enorme presión ideológica además de tratarse de una comisión de poder político. Por otro lado, representan dos estereotipos de mujer opuestos, siendo evidente la predilección hacia la figura de Juana y el desprecio hacia la de Aldara. El personaje interpretado por Sara Montiel es sancionado por la película como el oponente temático y narrativo del protagonista. También figurativo y actoral: la voluptuosidad de la actriz y su gestualidad contrasta con la que despliega Aurora Bautista.

Así pues, se hacen explícitas las diferencias y los juicios ocasionados por aquello que se considera nacional y aquello que vemos como extranjero a partir del enfrentamiento entre ambas mujeres, que en diversos momentos de la película parece que aquello que las aleja no tiene tanto que ver con el amor o el desamor sino con la religión y la raza. La mujer nacional y patriótica es representada por Juana, honesta, casta y sobretodo decente en base a lo que los cánones de la época exigían. Ante esto, la historia se sirve de Aldara para acrecentar todavía más las características de Juana nombradas anteriormente; Aldara representa lo que el franquismo detestaba, una mujer impura según los cánones, que se guía por el deseo dada su condición de extranjera. Nos encontramos pues ante dos mujeres que encarnan dos religiones opuestas, dos religiones que deja evidenciada la preferencia del sistema político para la sociedad española: el catolicismo. En este sentido, podría decirse que Aldara, también encarna la visión falangista que amenaza la identidad e integridad de la patria y de la religión católica. Sin embargo, hacia el final de la película, sorprende al espectador salvando la vida de Alvar, el caballero castellano del que está enamorada y de alguna manera se refleja una cierta reconciliación entre las dos religiones.

En ambos casos, las protagonistas se definen como defensoras del honor de su nación y religión, respectivamente. Sin embargo, llamativamente, ninguna de las dos consigue la realización en el ámbito amoroso (la fidelidad del rey, en el caso de Juana; el amor de Alvar, en el caso de Aldara) (Guillamón, 2014). En buena lógica melodramática, *Locura de amor* solo podía terminar con la imposibilidad del encuentro feliz entre los protagonistas.

Además, Juana ya no sólo representa la feminidad nacional como se ha comentado anteriormente, sino también el amor conyugal y la confianza ciega en el marido, es decir, el concepto de amor que se espera en el franquismo. Y aquí entra en juego el personaje de Felipe. A través de él se ponen de relieve dos asuntos destacables; por un lado, gracias a su relación con Juana, queda representada la relación de sumisión entre hombre y mujer en la que ella es dependiente. Por otro lado, podría decirse que Felipe encarna el hombre que detenta el poder y dada esta condición de clase alta se cree con derecho de conseguir todo lo que se proponga; así pues, en la película Aldara representa esa debilidad de él, ese premio que quiere conseguir a toda costa. Y para conseguirlo, al principio se hace pasar por otra persona, no quiere reconocer que es el rey. Pero, ¿por qué lo oculta? ¿por qué no quiere que se sepa su

verdadera identidad? En el contexto histórico en el que se sitúa la película, caracterizado por un gran respeto al catolicismo, la noción de pecado estaba a la orden del día; así pues, lo que hace se considera un acto pecaminoso, ya no sólo por sucumbir al deseo, sino por querer hacerlo con una mujer de una religión opuesta y de una clase bastante inferior. Así pues, se lanza un evidente mensaje a la sociedad del momento a cerca de cuestiones sexuales que tengan que ver las relaciones extramatrimoniales. En otras palabras, el hombre podía cometer esta clase de “deslices”, pero estaba asaltando directamente a la moralidad nacional-católica. Además, Felipe es presentado como extranjero: por tanto comparte con Aldara cierto carácter impuro. Eso permite situar a Juana como modelo patrio enfrentado a los extranjeros. La honestidad de la primera contrasta con la deshonestidad de los segundos.

5.3. Análisis temático *Juana la loca* (2001)

Más de cincuenta años después de la película de Juan de Orduña, y en un contexto político extremadamente diferente, se exhibió una película que, si bien no puede ser considerado en sentido estricto un remake, sí que establece un interesante diálogo entre las dos películas que permite reflexionar sobre el tema de este trabajo. De hecho, las diferencias comienzan ya en la misma denominación de la película. En el caso de la película de Aranda, el director recurre a llamar a su película por el nombre por el que popularmente se ha llamado a Juana; oficialmente conocida como Juana I de Castilla, su sino fue pasar a la historia como Juana la loca. Así pues, nos encontramos ante un título de película que no da paso a juicios de valor por parte del espectador, ya que como se acaba de comentar, el hecho de acuñar el término de “loca” ha venido siendo habitual en la historiografía y en la sociedad española en general. En el momento en el que se realiza la película, ya en la democracia española, el tipo de público al que se dirige está en las antípodas del público al que iba dirigido la película de Orduña.

Así pues, podría quedar justificada la versión de Juana que aparece en esta película. Una Juana mucho más comedida e intimista representada por una jovencísima Pilar López de Ayala, que apuesta por ofrecer una interpretación absolutamente medida e cuanto a gestos y miradas. Frente a la actuación desmedida y teatralizante de Aurora Bautista, se podría decir que la actriz realiza lo que popularmente se conoce como Se podría decir que la actriz realiza lo que popularmente se conoce como un “trabajo de cine”.¹⁸ Nos topamos con un personaje protagonista que si bien es cierto no destaca por tener muchos momentos de felicidad durante la película, los pocos en los que así se siente no lo demuestra plenamente, de esta manera, puede afirmarse que se trata de una Juana más contenida.

A nivel de estructura narrativa, significativamente la nueva *Juana la loca* también se recurre al empleo del flashback para remontarse a los inicios de su vida, así pues, cuando vemos en un primer momento a Juana ya vieja, no se encuentra en el estado de delirio evidente que se ha indicado anteriormente en *Locura de amor*, sino que el personaje está más bien agotado de todo el sufrimiento; de esta manera podría ser que

¹⁸ Popularmente, se conoce el hacer un trabajo de cine cuando se dicen las frases en un tono de voz más bajo y cada mirada o cada gesto está muy medido con los movimientos de cámara.

el director pretenda representar el castigo que supone para una mujer el ser encerrada en contra de su voluntad, ya que no debemos olvidar que Juana acaba siendo reclutada en el castillo de Tordesillas a causa de su locura.

Así pues, esta presentación del personaje contrasta notablemente con que se realiza en la película analizada anteriormente, en la que Juana está acompañada por toda su corte y se le presenta de una forma un tanto más solemne y recargada. Juan de Orduña era un director que en ocasiones ocurría a referentes pictóricos en sus películas, y en *Locura de amor* se reconocen algunos tales como la muerte de Isabel la Católica, que guarda muchas similitudes con el cuadro de Eduardo Rosales *El testamento de Isabel la Católica*. A pesar de que el cuadro y la película retraten momentos distintos, la firma del testamento y el momento de su muerte respectivamente, el tratamiento de la imagen guarda un gran parecido (Seguín, 2000)



Ilustración 1 Comparativa muerte Isabel - Fuente: *Locura de amor* (1948) y *El testamento de Isabel la Católica* (1864)

Orduña también encontró inspiración en en la pintura flamenca del siglo XV para la reconstrucción de la corte borgoñona (Seguín, 2000) he aquí un ejemplo:



Ilustración 2 Inspiración pintura flamenca - Fuente: *Locura de amor* (1948) y *Doña Juana la loca* (1887)

Aranda por su parte, apuesta por un formato más intimista, no hay recurso a un cuadro histórico, ni a ninguna legitimación cultural que refuerce el drama, por el contrario, hay una mirada más “humanizada” al personaje y por tanto una singularización de Juana

como persona, no como estereotipo o como mito. Toda esta representación se complementa con una voz en off que informa sobre quién es ella:

“Tordesillas. Año de gracia de 1554. Tiene 74 años y lleva encerrada casi medio siglo en este castillo. Ha sido traicionada sucesivamente por su padre, por su marido y por su hijo. Hija de los Reyes Católicos, esposa de Felipe de Hasburgo, madre del Emperador Carlos V, reina propietaria de las Coronas de Castilla y Aragón. La llaman Juana la Loca”.

Tras esta presentación, se escucha en voz en off sus pensamientos mientras aparece el rostro de Juana en primer plano:

“Se acerca él, siento su piel en la yema de mis dedos, vierte su voz en mis oídos, percibo el olor de sus axilas. Levanta mi deseo. No temo a la muerte. Sea lo que sea, me conducirá junto a Felipe”.

Los dos momentos en los que se emplea la voz en off reflejan la preocupación histórica por parte del director de situar con exactitud el bagaje de la protagonista y por otro lado, a través de los pensamientos de Juana descubrimos que se trata de una mujer que se ha quedado anclada en la pasión a pesar de que en ese momento no lo evidencia, por eso recuerda algo tan carnal como su piel. Esta afirmación se evidencia cuando se comprende el tipo de película que dirige Vicente Aranda. Se trata de un film más comercial que utiliza una figura histórica como punto de partida, pero no tiene nada que ver con asuntos ideológicos, se centra más en el morbo de la locura. Le interesa la combinación de sexo y locura, una constante en el cine del director es la presencia del erotismo y la sexualidad como reclamo para la película. Es decir, no emplea la figura de Juana en términos ideológicos o como vehículo de transmisión de ideas políticas o religiosas.

Además *Juana la loca* presenta la novedad argumental de que la presencia de Isabel la Católica cobra más importancia y saca a relucir que para Juana la separación materno-filial es complicada ya que debe elegir entre sus deseos y su deber, además su muerte no se produce al principio de la película, sino que se da cuando la historia está más avanzada, por tanto el personaje de Isabel cuenta con más peso. Acompaña a Juana en cada una de sus decisiones y a través de Isabel conocemos esa parte más humana de ella y ese instinto de proteger a su familia, lo cual crea cierta empatía hacia Juana.

Por otra parte, dado que nos encontramos con una película realizada en un contexto de más apertura social e ideológica, los personajes femeninos no cuentan con una función política ni religiosa tan marcada. Y por esto, no existe confrontación ideológica entre Juana y Aisha (este es el nombre que adopta el personaje de Aldara en la película). Se trata más de un “mujer contra mujer”, una confrontación de roles eróticos. De hecho, si hay algo que comparten ambas es que se trata de dos mujeres muy sexuales, a pesar de que cada una lo utilice con fines diferentes como explicaré a continuación, podría decirse que las dos representan el instinto femenino de satisfacer

sus necesidades, dejando así aparcado el concepto pecaminoso del placer de la mujer extendido en el franquismo. Así pues, Aisha es introducida como una prostituta cuyo único fin será el de ascender socialmente y se sirve del sexo para conseguirlo. Además, se presenta como un personaje que incita al placer de mirar por parte de un público masculino que acude al prostíbulo en el que trabaja. Mediante el cuerpo (que en muchos casos aparece desnudo) de Aisha se evidencia la erotización del cuerpo femenino y una presentación del personaje mucho más carnal. Por su parte, Juana se consuela en el sexo para poder sentirse cerca de Felipe y ser fértil como reina, es decir, dar sucesores; este aspecto también tiene mucha relevancia en la película, mostrando una preocupación excesiva por parte de Juana en quedarse embarazada.

Finalmente, cabe destacar que el personaje de Felipe en el film que nos ocupa, no sirve tanto para entender a Juana ni a Aisha, ya que la relación que mantiene con ambas es mucho más erótica que en el caso de *Locura de amor*. Podría decirse que más bien Felipe es la representación humana del deseo sexual de Juana, ese deseo que cuando no es alimentado la lleva al odio y los celos. Felipe representa al hombre conquistador por excelencia pero con la diferencia de que no se oculta bajo ninguna identidad falsa, podría decirse que es infiel con premeditación y alevosía; y esta condición del personaje se da en el año 2001 y no en el franquismo porque en aquel momento existía una jerarquía que debía respetarse; dentro de la ideología nacional católica el rol de la esposa está muy por encima del de la amante o prostituta, lo cual representa el pecado y lo prohibido, por eso la infidelidad no se podía mostrar como algo cotidiano como ocurre en la película de Vicente Aranda, en la que la virilidad del hombre parece que esté por encima de todo y no hay noción de pecado. En otras palabras, ya sea sea prostituta o sea su mujer la persona con la que se acueste, él es el dueño.

Finalmente, y a modo de conclusión de ambos análisis temáticos, destacaría que la diferencia fundamental entre ambas estriba en el distinto tratamiento de lo que se conoce como heroína histórica pues, mientras la primera se contextualiza en la época de la dictadura y, como señala José Enrique Monterde (1995), en pleno apogeo de un estereotipo femenino que simboliza la identidad nacional unificada, la segunda difícilmente tiene cabida en una sociedad democrática en la que las identidades religiosas no cobran tanta relevancia.

5.4. Análisis estético de ambas películas

· Inicio



Ilustración 3 Inicio – Fuente: *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948)



Ilustración 4 Inicio - Fuente: *Juana la loca* (Vicente Aranda, 2001)

Aquí podemos apreciar el inicio de ambas películas, que cuentan con un tratamiento similar, ya que en los dos casos acabamos observando el castillo de Tordesillas en el que se encuentra Juana; sin embargo, en el caso de la película de Aranda, se muestra desde el primer momento, y en la película de Orduña, se presenta a Carlos V (hijo de Juana) yendo hasta él. Es decir, el fin es el mismo, ya que ante todo se pretende mostrar la estancia, pero en el caso de *Locura de amor* se da más dilación a ese momento. Las similitudes las encontramos en que en las dos películas la elección de un plano general es lo más acertado para enseñar la grandeza del castillo.

· Presentación de Juana



Ilustración 5 Juana Adulta – Fuente: Locura de amor (Juan de Orduña, 1948)

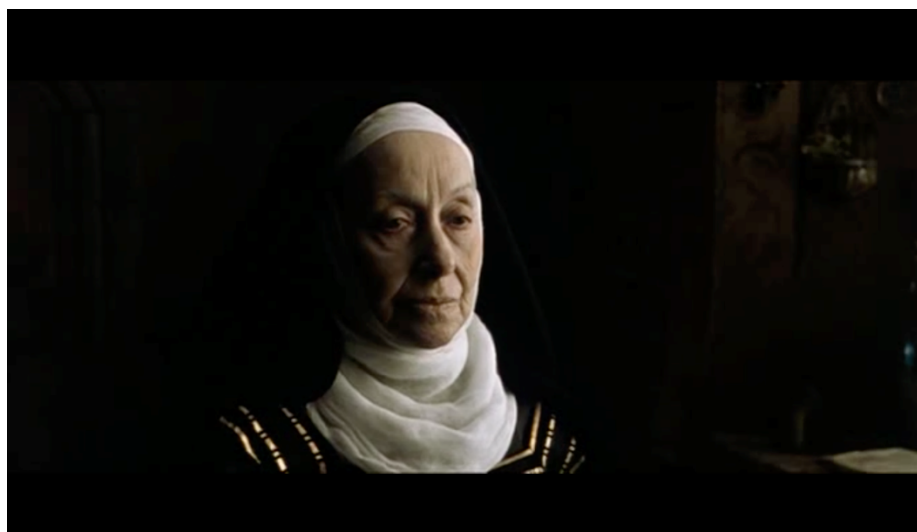


Ilustración 6 Juana Adulta v2 – Fuente: Juana la loca (Vicente Aranda, 2001)

La primera vez que vemos a la protagonista de la historia cuenta tanto con similitudes como con diferencias en ambos casos. En cuanto a vestuario y la edad que aparentan son bastante parecidas; vemos en ambos ocasiones a una Juana demacrada, ojerosa y mayor. Sin embargo, la manera en la que se muestra a nivel anímico es bien distinto. En *Locura de amor* como su propio nombre indica, la locura es evidente, así como las alucinaciones y el estado en el que se encuentra el personaje. Por el contrario, en *Juana La Loca*, el personaje aparece más cansado y depresivo, es decir, no cobra tanta relevancia la locura sino más el hastío. No obstante, en ambos films se apuesta por el plano medio para no perder de vista la interpretación de las actrices, que en el caso de

Locura de amor se trata de una iluminación de estudio mientras que en *Juana la loca* se apuesta por una iluminación natural que proviene de la ventana por la que Juana mira anhelando su pasado.

· Presencia del fuego



Ilustración 7 Plano detalle fuego – Fuente: *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948)

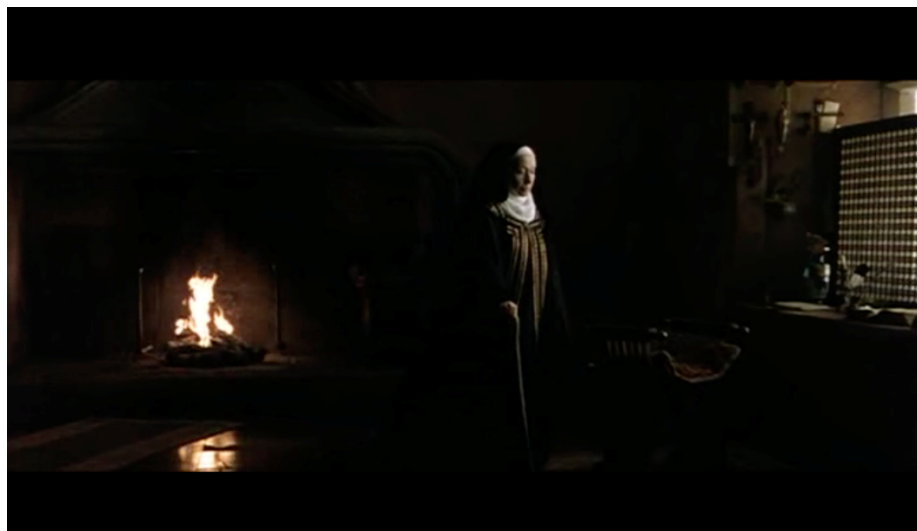


Ilustración 8 Plano general fuego - Fuente: *Juana la loca* (Vicente Aranda, 2001)

La similitud que encontramos es que en ambos casos el fuego aparece al principio, no obstante, tiene dos funciones plenamente opuestas. En *Locura de amor*, el fuego es el elemento que nos sirve para pasar de una época a otra a través un fundido y en un plano detalle; sin embargo, en el segundo filme, el fuego tan sólo aparece en un plano general y como acompañamiento del

personaje, que se encuentra avivándolo con una actitud perdida y decadente. Cabría destacar que el fuego podría simbolizar tanto pasión como consumición del personaje.

- Esplendor



Ilustración 9 Espacios Locura de amor - Fuente: Locura de amor (Juan de Orduña, 1948)

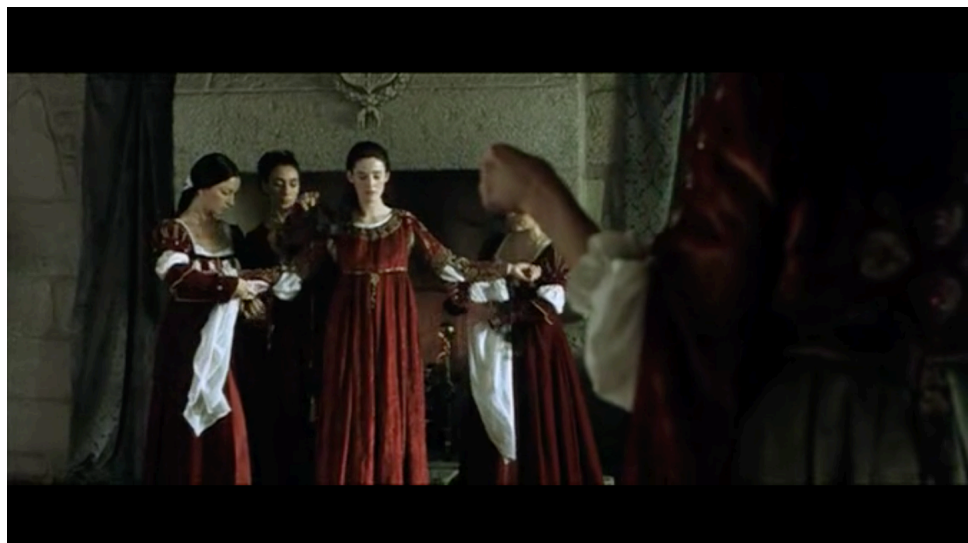


Ilustración 10 Espacios Juana la loca - Fuente: Juana la loca (Vicente Aranda, 2001)

Otro de los temas que entra en vigor es la condición de poder de Juana, se trata de una mujer de clase social alta evidente que siempre va acompañada por su corte. Ante este aspecto, estéticamente se muestra de forma muy similar, con planos generales para apreciar mejor la magnitud de Juana y todo su poderío. En cuanto a la apariencia del personaje encontramos bastantes similitudes, tales como el tipo de traje poco escotado y largo y el pelo recogido. No obstante, la gran diferencia estriba en el tratamiento del espacio escénico, que en el caso de *Locura de amor* responde más a la idea preconcebida que

tenemos de un palacio, copiando la escenografía del renacimiento italiano (Andrea Mantegna, Pierro della Francesca) y en *Juana la loca* se observa más austeridad en los espacios y una estética renacentista.

· Carácter de Juana



Ilustración 11 Plano medio Juana - Fuente: *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948)

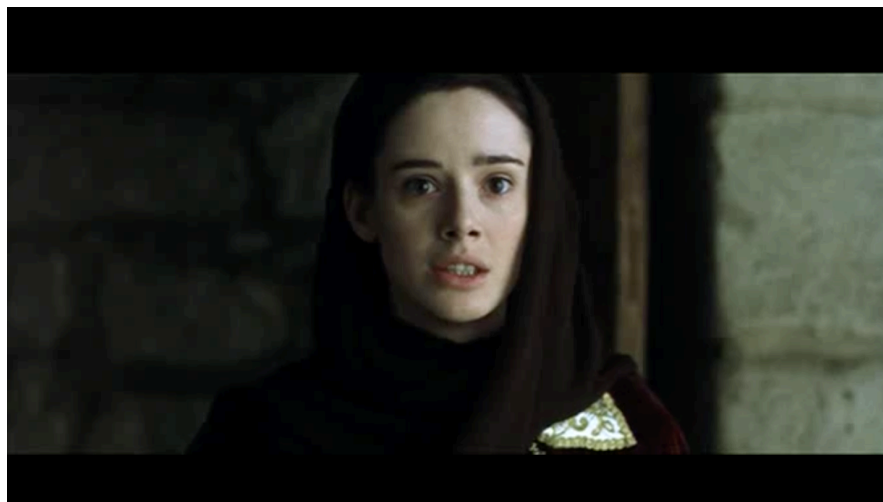


Ilustración 12 Primer plano Juana - Fuente: *Juana la loca* (Vicente Aranda, 2001)

En la película de Orduña, cuando conocemos el personaje de Juana cuando es joven, hay instantes en los que se la ve feliz; es como si llevara tanto su tristeza como su alegría al máximo nivel; sin embargo, sucede lo contrario en la película de Aranda, en la que Juana es mucho más comedida hasta en los buenos momentos con Felipe, no se aprecia la alegría de una manera tan evidente, además de que destacan los primeros planos de ella con la mirada llena de ira.

Todo esto lleva a entender que en la segunda versión del personaje histórico que nos ocupa, los primeros planos dotan a la película de más dramatismo que en el caso de *Locura de amor* se suple con la desgarradora interpretación de Aurora Bautista. Podría decirse que Aranda apuesta por la

expresión estética de un determinado plano y Orduña por la expresión humana de la actriz a pesar de que el plano sea más abierto.

· El beso



Ilustración 13 Beso Locura de amor - Fuente: Locura de amor (Juan de Orduña, 1948)



Ilustración 14 Beso Juana la loca - Fuente: Juana la loca (Vicente Aranda, 2001)

Los besos en las películas suelen tener cierta relevancia para la historia, como espectadores nos produce placer verlos y quizá cierta sensación reconfortante. En este sentido, las diferencias entre las dos películas son notables. En *Locura de amor*, el primer beso que se muestra es entre Felipe y Aldara, mediante un plano medio y al más puro estilo “happy end” hollywoodiense, por la actitud de los personajes vemos que el hombre se sirve de la mujer. En cierto modo, el contacto carnal tiene lugar entre los dos personajes antagonistas de la protagonista: sexualidad y traición quedan así

fijadas en la mente del espectador desde el principio. Por otro lado, en la segunda película que nos ocupa, el primer beso tiene lugar entre Juana y Felipe. Además, dicho beso se muestra en un primer plano de Juana, se trata de un plano semi-subjetivo desde el punto de vista del personaje masculino. En dicho encuadre, se observa que Juana es obligada por Felipe, es decir, no se le da peso a la imagen del beso en sí, sino a las sensaciones por las que pasa el personaje protagonista. Al final, destaca la fuerza expresiva de un primer plano frente a un plano de conjunto.

· Presentación Aldara



Ilustración 15 Presentación Aldara - Fuente: Locura de amor (Juan de Orduña, 1948)



Ilustración 16 Presentación Aisha - Fuente: Juana la loca (Vicente Aranda, 2001)

Resulta curioso que en ambas películas la primera aparición del

personaje de Aldara/Aisha es prácticamente idéntica; mediante un plano general se la ve bailando ante el deleite de los hombres y adoptando una actitud sugerente que se adorna con el vestuario del personaje, que gracias a la seda que viste y según qué movimientos realice permite que se vean sus piernas. En otras palabras, en ambos casos se recurre al fetiche de las piernas para mostrar el carácter sexual del personaje. Confirmando la vinculación de Aldara/Aisha con la sensualidad en las dos películas, recurren a la misma planificación efectiva.

· Sexualidad



Ilustración 17 Aldara y Felipe - Fuente: Locura de amor (Juan de Orduña, 1948)

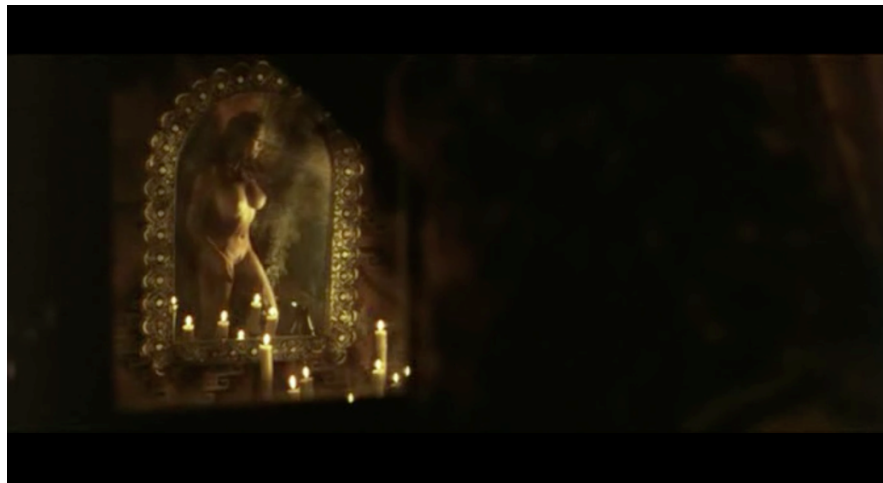


Ilustración 18 Desnudo Aisha - Fuente: Juana la loca (Vicente Aranda, 2001)

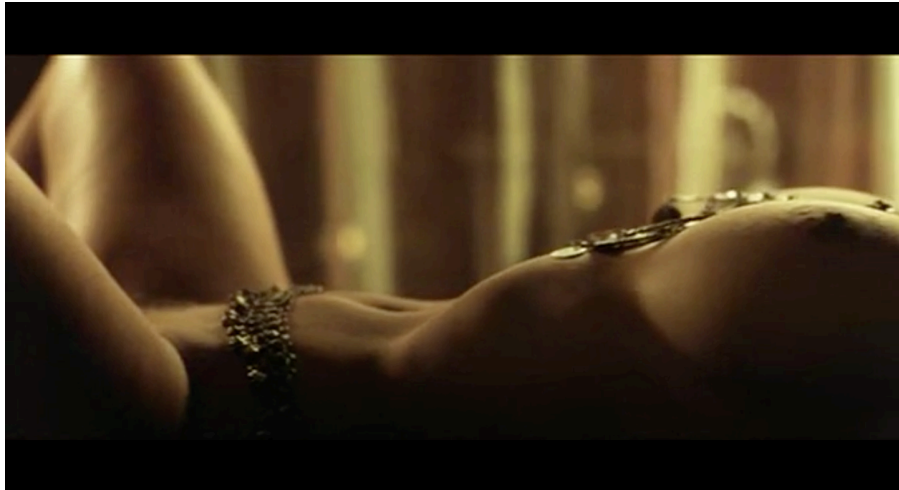


Ilustración 19 Escena sexo Juana la loca - Fuente: Juana la loca (Vicente Aranda, 2001)

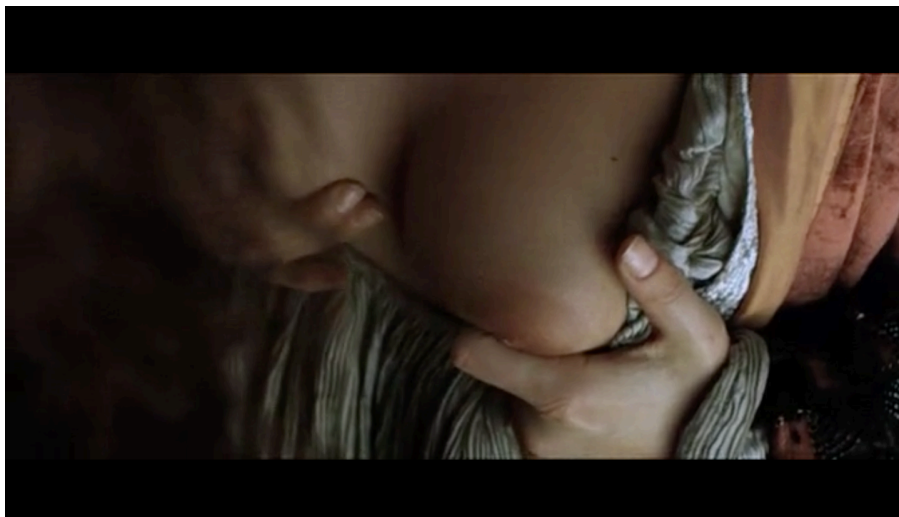


Ilustración 20 Pechos Juana - Fuente: Juana la loca (Vicente Aranda, 2001)



Ilustración 21 Juana y Felipe - Fuente: Juana la loca (Vicente Aranda, 2001)

Una de las grandes diferencias tanto estética como temática en las dos películas estriba en el tratamiento de la sexualidad: tanto en la mostración explícita de la carnalidad y el acto sexual, como en los personajes que exhiben un deseo sexual.

Como se ha hecho notar, en *Locura de amor* (1948) dicha condición sexualizada forma parte de la caracterización de Felipe y Aldara pero no de Juana, cuyo sentimiento hacia el marido evita cualquier rasgo erótico o sensual: la pasión de la protagonista es casta y pura a diferencia de los otros dos personajes, dominados por un deseo que contraviene las normas religiosas. De igual modo, la única escena en la que se atisba cierta picardía es en uno de los encuentros que existen entre Aldara y Felipe, cuando ella todavía no sabe que él es el rey. Es curioso porque el director opta por un plano medio quizá para que la atención del espectador se desvíe a las caras de los personajes; no en vano, por la censura del momento resultaba imposible mostrarse el acto sexual. Sin embargo, al detenemos en la escena, se aprecia que por el movimiento de la mano de la Felipe y la expresión de Aldara que está tratando de intimar con ella.

La construcción y mostración de la sexualidad cambia de manera relevante con *Juana la loca* en los dos aspectos señalados: en los personajes que acceden al deseo sexual y en la mostración de dicho deseo. En ese sentido, probablemente la principal diferencia entre las dos producciones reside en que, en la moderna, Juana manifiesta una explícita sexualización al igual que Felipe y Aisha. Lo mismo puede decirse en cuanto a la escenificación y mostración del acto sexual. Siguiendo la norma de su cine y que ha sido patente en películas como: *Amantes* (1991), *El amante bilingüe* (1991), *La pasión Turca* (1994), o la más reciente *Luna caliente* (2009), Vicente Aranda se decanta por una sexualidad llevada a lo más carnal, ya que la carnalidad y el erotismo es una constante en el cine del director. Por ejemplo, tras la escena en la que Aisha baila, se acaba mostrando su cuerpo desnudo en tonos cálidos, al igual que la primera vez que se acuesta con Felipe, donde destacan los primeros planos del cuerpo de Aisha con las piernas abiertas dotados de mucha calidez, sensualidad y dilatación temporal. Por el contrario, las escenas sexuales protagonizadas por Juana también muestran mucha naturalidad en cuanto al desnudo femenino pero apostando por una fotografía mucho más fría, en tonos azules. Es decir, la fotografía que se utiliza con Aisha es en tonos más cálidos dado que va en consonancia con el carácter del personaje, y con Juana sucede exactamente lo mismo.

6. Conclusiones

Puesto que los medios de comunicación se desarrollan en un entorno socio-histórico concreto que lo determina, para comprender en su totalidad el periodo cinematográfico que hemos escogido como objeto de estudio, hemos acometido un estudio previo del contexto en que se gesta: solo de ese modo hemos podido intentar descifrar los vínculos ideológicos e identitarios que vertebraron la sociedad española después de la Guerra Civil y el nuevo orden instaurado. En especial, en lo que atañe a la mujer y su función.

Es por ello que, teniendo en cuenta que se ha profundizado en la investigación de una época como el franquismo, cabe destacar que este régimen centró gran parte de su política en crear una sociedad con unos principios férreos e inamovibles que debían calar en todos y cada uno de los españoles. Estos valores atañían a aspectos religiosos, domésticos, laborales, etc., que prescribían los buenos modos y usos que debía contemplar todo ciudadano. En ese sentido, se ha observado que el trato a la mujer era mucho más denigrante incluso de lo que puede imaginarse a primera instancia cuando se piensa en una etapa tan oscura de nuestra historia. De hecho, se ha puesto de relieve que no había aspecto de la sociedad en el que no estuvieran limitadas o en una situación de desigualdad; el papel tradicional vinculado a lo doméstico se mantiene para ellas durante todo el periodo. La creencia de que lo primero a lo que debían atender era el mantenimiento de la familia y la sumisión al marido estaba totalmente establecida, de tal manera que resultaba muy complicado escapar de esta tendencia social y de este futuro que se les auguraba desde bien pequeñas. Esta distinción de roles, ha afectado de manera especial a la función de la mujer en el cine español, que se vio relegada de manera sistemática a los márgenes de la industria cinematográfica.

Tratar de descodificar los aspectos sociales del franquismo para observar a partir de ahí cómo afecta a la cinematografía, ha derivado en un ejercicio inquietante. Tal vez por tradición, el ser humano cuenta con un concepto muy arraigado acerca de la magia del cine. Desde sus orígenes, el cine enriquece nuestra percepción personal de la realidad ya que nos acerca a mundos desconocidos e imaginados, pero también ha contribuido a representar determinados estereotipos o, en el caso de la época que nos ocupa, perpetuarlos. De esta manera, el carácter didáctico del cine es incuestionable y su capacidad para ayudar a modelar conciencias indiscutible. A consecuencia del férreo control que se ejerció sobre las artes en general durante el periodo, nos encontramos con un cine de limitada creatividad a la hora de contar las historias, obligado a mostrar los estereotipos y conductas sociales que la política y la religión establecían para la sociedad. En ese sentido, una importante conclusión de este trabajo consiste en la dificultad que hemos tenido para encontrar personajes femeninos que no estén sumisos a la voluntad del hombre.

No obstante, durante la década de los años 40 surge un ciclo de películas que se escapa en cierta manera de estas características cinematográficas: el ciclo de las “matriarcales heroínas” que, como ya se ha comentado anteriormente, cuenta con la característica común de presentar personajes femeninos protagonistas y fuertes, ciclo de películas capitalizado principalmente por la productora Cifesa, y que supuso un avance en cuanto a los papeles desempeñados por las actrices. Pero gracias al estudio de algunas de sus películas más relevantes, podría afirmarse que hay algo que para el

franquismo está por encima de todo: el honor a la patria. A consecuencia de esto, el ciclo acuña figuras femeninas fuertes disfrazadas de heroínas para que defiendan la unidad de España y el nacionalismo; quizá por esto no importaba que fueran mujeres, porque ni siquiera se tenía en cuenta su sexo, sino que eran empleadas en el plano narrativo como herramienta de transmisión de valores fervientemente patrios.

A modo de conclusión, y tras haber realizado el análisis de las dos películas que reflejan la figura de Juana la loca en dos momentos históricos diferentes, cabe destacar que a pesar de que la película de Vicente Aranda se sitúe en plena democracia española, con las bases del feminismo y la inclusión de la mujer en la vida pública ya asentadas, en su película apuesta por una heroína cuya principal función consiste en preservar su feminidad antes que en valorar su función política, algo que paradójicamente sí hace la versión antigua. En otras palabras, Aranda se decanta por una Juana con más visibilidad a nivel sexual, pero menos peso político, lo cual resulta llamativo dado que la película se contextualiza en un entorno social en el que comienza a existir una presencia femenina en diferentes puestos de responsabilidad del gobierno.

Esta manifestación de la heroína histórica resulta bastante controvertida ya que sorprende que la versión de Vicente Aranda apueste por una Juana mucho menos preocupada por las cuestiones de gobierno que la versión de Orduña. El cineasta nos muestra a un personaje bastante más pendiente de otros aspectos de su vida privada como la realización en el amor, la maternidad o la estabilidad en el matrimonio, valores que como ya se ha comprobado, se consideran “característicos” de la idea de feminidad marcada por el franquismo. En otras palabras, la forma en que es representada la heroína apunta a la incapacidad femenina para ejercer la política. Por tanto, a pesar de que se trate de una película que normalice la demostración del cuerpo femenino y le otorga el deseo sexual, el feminismo que podría esperarse de ella a la hora de dar voz a un personaje como Juana es quizá insuficiente.

7. Bibliografía y filmografía

Bibliografía

- BAENA PEREIRA, FJ. (2016). *Imágenes de mujeres: un juego de miradas en el objetivo de la cámara franquista (1940-1951)*. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga.
- BALLÓ, J (2000). *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- BALLÓ, J y GARNICE MUR, M (2017). “Deseo y erotismo en tiempos dictatoriales” en *L’atalante*, N°23, p. 31-38.
- BOU, N. y PÉREZ, X. (2017). “Deseo y erotismo en tiempos dictatoriales. Estrategias cinematográficas contra la censura de los regímenes totalitarios” en *L’Atalante*, N°23, p. 7-16.
- CASSETTI, F (1994). *Teorías del cine (1945-1990)*. Madrid: Cátedra.
- CASTRO DE PAZ J. L. (2012). *Sombras desoladas*. Santander: Shangrila.
- CLAUDE, J (1997). *Alexander Promio y las películas españolas Lumière*. Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes.
- CUADRADO, I (2006). *Mujeres y liderazgo: claves psicosociales del techo de cristal*. Madrid: Sanz y Torres.
- ELDUQUE, A. (2017). “Primer plano: El rostro popular de la censura” en *L’Atalante*, N°23, p. 49-62.
- FERNANDEZ ALVAREZ, F (2000). *Juana la loca. La cautiva de Tordesillas*. Madrid: Austral.
- FLECHA GARCÍA, C (1996). “Algunos aspectos sobre la mujer en la política educativa durante el régimen de Franco” en revista interuniversitaria de historia de la Educación, N° 8, p.88.
- GARCÍA-NIETO, M.C (1993). “Trabajo y oposición popular de las mujeres durante la dictadura franquista” en *Historia de las mujeres de Occidente*, Vol 5, p. 661-672.
- GEERTZ, C (1987). *La representación de las culturas*. Madrid: Gedisa.
- GIL, A (2009) *La censura cinematográfica en España*. Barcelona: S.A. Ediciones B
- KUHN, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ, Y (2018). *El siglo de oro en el cine y la ficción televisiva*. Madrid: Asociación cultural y científica iberoamericana.

LOSILLA, C. (2017). “Ver hacia dentro, mirar hacia fuera: el deseo femenino en el cine del franquismo” en *L’Atalante*, N°23, p. 19-27.

MIR, C (2000). *Vivir es sobrevivir. Justicia, orden y marginación en la Cataluña rural de la postguerra*. Lleida: Milenio.

MORAL, J. (2014). “De imágenes primordiales. Fundamentos literario-plásticos del Modelo de estilización formalista-pictórico”, en *Actas VI Congreso Internacional Latina de Comunicación*, Universidad de La Laguna.

MORAL, J. (2015). “De lo pictórico a lo fílmico, bases para la definición de un posible modelo de estilización en el cine español de los años cuarenta”, en *L’Atalante: revista de estudios cinematográficos*, n°. 20, pp. 23-31.

MULVEY, L. (1989). *Visual and other pleasures*. Cambridge: AIAA

PARRONDO, E. (2004). “Cine y diferencia sexual: apuntes feministas” en *Trama y Fondo: revista de cultura*, N°17, p. 103-108.

PARRONDO, Eva, “Feminismo y cine. Imágenes de mujer”, *Secuencias*, no 3, Oct, 1995, p.10)

PAYNE, S (1997). *El primer franquismo, 1939-1959. Los años de la autarquía*. Madrid: Cambio 16.

PÉREZ PERUCHA, J (1998). *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra.

RODRÍGUEZ, F (2016). *Mujeres directoras del cine español*. TFG. Facultad de Comunicación: Universidad de Sevilla.

ROS, L (2016). “Descifrando el movimiento Mumblecore” <https://www.espinof.com/otros/descifrando-el-movimiento-mumblecore> [Consulta: 10 mayo 2018)

ROURA, A (2005). *Un inmenso prostíbulo. Mujer y moralidad durante el franquismo*. Barcelona: Bas

RUBIO, L (2006). *Rafael Gil y Cifesa (1940-1947). El cine que marcó una época*. La Rioja: Gobierno de la Rioja.

SÁNCHEZ BIOSCA, V (2012). “Una nación de cartón-piedra. Las ficciones históricas de Cifesa” en En I. Saz y F. Archilés (eds.), *La nación de los españoles: discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. Universitat de Valencia

SOPEÑA MONSALVE, A (1996). *La morena de la copla. La condición de la mujer en el reciente pasado*. Barcelona: Grijalbo.

TAMAYO, M (1855). *Locura de amor: drama en cinco actos*. Madrid: F. Abienzo.

TÉLLEZ, JL (1990) “De historia y folklore (notas sobre el 2º periodo Cifesa)”, en J. Pérez Perucha (coord.), Cifesa: de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso. Valencia: Archivos de la Filmoteca nº 4.

VERA BALANZA, M (1998). “El discurso radiofónico y la construcción de la feminidad. Una lectura histórica a través de las radionovelas”, en Mujer, cultura y comunicación. Entre la historia y la sociedad contemporánea, Málaga Digital, p.9, pp. 25-29.

Filmografía

Agustina de Aragón. Juan de Orduña y Fernández Shaw. Cifesa. 1950.

Alba de América. Juan de Orduña. Cifesa. 1951.

Amantes. Vicente Aranda. Pedro Costa P.C. 1991.

El abanderado. Eusebio Fernández Ardavín. Suevia Films. 1943.

El amante bilingüe. Vicente Aranda. Lola Films/ Atrium Films. 1992

Inés de castro. Manuel Augusto García Viñolas, José Leitão de Barros. Coproducción España-Portugal; Faro Producciones Cinematográficas / Filmes Lumiar. 1944.

Juana la loca. Dir. Vicente Aranda. Canal +. 2001.

La gata. Dir. Margarita Aleixandre. Nervión Films. 1956.

La leona de Castilla. Juan de Orduña. Cifesa. 1951.

La pasión turca. Vicente de Aranda. Lolafilms. 1994.

La princesa de los Ursinos. Luís Lucía. Cifesa. 1947.

Locura de amor. Dir. Juan de Orduña. Cifesa. 1948.

Lola la piconera. Luís Lucía. Cifesa. 1951.

Los últimos de Filipinas. Antonio Román. Alhambra-CEA. 1945.

Luna caliente. Vicente Aranda. Viviana Films/ Cre-Acción Films. 2009.

Piel Canela. Juan José Ortega. Compañía Cinematográfica Mexicana. 1953.

Raza. José Luís Sáenz de Heredia. Cancillería del Consejo de la Hispanidad. 1941.