

[Investigación](#) – [Forma de citar/how to cite](#) – [informe revisores/referees](#) – [agenda](#) – [metadatos](#) – [PDF](#) – [Creative Commons](#)

[DOI](#): 10.4185/RLCS-65-2010-912-460-471– ISSN 1138-5820 – RLCS # 65 – 2010 +

Mujer, noviazgo y censura en el cine español. 1939-1959

Women, engagement and censorship in Spanish Cinema. 1939-1959

Dra. Fátima Gil Gascón [[C.V.](#)] Profesora Ayudante de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)
fatima.gil@unir.net

Dr. Salvador Gómez García [[C.V.](#)] Profesor Contratado Doctor Centro de Estudios Superiores Felipe II – Universidad Complutense de Madrid (UCM)
sgomezg@cesfelipesequendo.com

Resumen: Esta investigación analiza la formación de la identidad femenina en relación al amor y al noviazgo a través del cine durante el primer franquismo (1939-1959). El material principal de trabajo han sido doscientas películas estrenadas durante este periodo. Su elección ha respondido a dos criterios: primero, su permanencia en cartel y, segundo, su relevancia con esta investigación. Este material se ha completado con el análisis de los expedientes de censura sobre las películas. Esta línea de investigación refleja, por tanto, las pautas del régimen sobre la presentación de un modelo oficial de mujer. Esta investigación se completa con el discurso –en sus semejanzas y diferencias– elaborado por las revistas femeninas más relevantes.

Las conclusiones obtenidas muestran una visión del amor muy alejada del sentimiento romántico y perturbador que aparece en otras representaciones artísticas. Las mujeres españolas que acudieron al cine durante este período asimilaban un amor intrínsecamente unido al matrimonio y a la formación de una familia. Una realidad en consonancia con la misión a la que, según el régimen franquista, estaba destinada la mujer española.

Palabras clave: franquismo; cine; censura; recepción; mujer.

Summary: This research analyzes the feminine identity through love and engagement representations in Spanish cinema during the first years of francoism (1939-1959). The fieldwork was two hundred films released in these years. The election agreed two criterion: first, how much time they were showed in cinema and, second, relevance with this research. We have completed with the analysis of censorship reports about that films. This research strand reflects the master lines of the regime about the representation of the official model of woman. This research consulted the most relevant women magazines to check similarities and differences with cinema.

In conclusion, love -in Spanish films in these years- wasn't the romantic feeling, other artistically forms represents. The female audience understood this sensation -love- with engagement (conducted to marriage) and family. That's all the spanish women have to done in the francoism Spain.

Keywords: *Francoism; cinema; censorship; women; reception.*

Sumario: 1. Introducción. 1.1. Fuentes utilizadas. 2. El amor en las lecturas de la época. 3. Las realidades que se vieron en el cine. 3.1. Los noviazgos de película. 3.2. Los besos. 4. Conclusiones. 5. Bibliografía. 6. Fuentes Documentales. 7. Notas

Summary: 1. Introduction. 1.1. Sources. 2. Love in francoism readings. 3. Realities shown in the cinema. 3.1 film engagement. 3.2 film kisses. 4. Discussions and conclusions. 5. Bibliography. 6. Sources. 7. References.

Traducción realizada por **Dr. Francisco José Segado Boj**

1. Introducción

Una vez terminada la Guerra Civil, la familia fue uno de los pilares fundamentales de la reconstrucción del tejido social que impulso el franquismo. Por supuesto, un concepto de familia que respondía a coordenadas católicas y tradicionales donde la mujer tenía un rol muy definido: madre y esposa. Este era, se afirmaba, el fin último de la buena española:

“Si a una niña cualquiera [...] le preguntáis cuáles son sus ambiciones y su destino, mostrándoos una muñeca y soñando ya cosas que aún no piensa, os hablará de amor y de maternidad. Ni una sola mujer, mientras la vida no ha cortado sus alas de ilusión, sueña con una meta de independencia y soledad” (*Medina*, 7/8/1942)

Este destino manifiesto de la mujer se instruía a través de dos vías fundamentales: el amor y el noviazgo. El principal vehículo de difusión de este ideario lo proporcionaba la Sección Femenina que facilitaba los labores de control y adoctrinamiento ideológico de la mujer, a pesar de que esta organización nunca gozó de un número de afiliadas excesivamente elevado (Loring, 2003: 55). La mayor parte de estudios de género de este periodo parten de las influencias generadas por esta rama femenina de Falange (Cenarro, 2008). Lo significativo de esta labor de adoctrinamiento no oculta el resto de una labor sobre la mujer y la sociedad española a todos los niveles y a través de todos los medios de comunicación disponibles. Sobre todo, a través de revistas y emisiones radiofónicas (Gil y Gómez, 2010).

A partir de este marco explicativo, esta investigación ofrece un análisis sobre el modelo de creación de la identidad de la mujer como esposa y madre a través del cine de ficción español exhibido entre 1939 y 1959, un periodo que la historiografía oficial define como primer franquismo (Montero, 2004: 651). Se analizan modelos y pautas de comportamiento cuyo objetivo era ofrecer ejemplos de conducta a las mujeres españolas (Butrón, 2007: 72-75) en todo lo relacionados con el amor y el noviazgo, cuyo fin último era -ya se ha señalado- el matrimonio.

El cine constituyó, a pesar de la dureza de la posguerra, una de las formas de entretenimiento más populares de la sociedad española durante el franquismo (Díez, 2003: 35-39). Según los datos de la Junta de Protección de menores del año 1948, los madrileños gastaban unos doscientos cincuenta millones de pesetas al año en cines y teatros. Lo que supone, en términos de frecuencia, que cada madrileño acudía unas cuarenta y cinco veces al año al cine. Entre 1938 y 1948 se levantaron en el suelo de la capital treinta y ocho salas de proyección frente a veinticinco iglesias (Montero, 2002: 180).

Pero el cine no se entendía sólo como una forma de entretenimiento. Su organización respondió a coordenadas totalitarias concibiéndolo como medio de adoctrinamiento debido a su capacidad expresiva y la autenticidad que se otorgaba a las imágenes [1]. Sobre este estado de la cuestión tan prolijo, se ha insistido en la capacidad del cine para reflejar realidades sociales (Amar, 2006: 77-79). En conclusión, los formatos de entretenimiento audiovisual no son inocentes e informan, de forma consciente o inconsciente, de muchas cuestiones acerca de la sociedad que los produce, recibe y asimila (Chicharro, 2009: 52).

Se han citado estas cuestiones para explicar la producción y difusión del cine, en el caso español, bajo una dictadura con un férreo control informativo (Díez, 2008: 108) y unas fuertes convicciones políticas y morales (Hueso, 2009). En fin, un régimen que planteó al cine como un medio eficaz para difundir sus nuevas doctrinas aleccionando, de forma aparentemente inocua, a los espectadores y espectadoras que acudían a las salas:

“¿Y qué decir de las costumbres, de la moda, del arte? Las mujeres andan, miran, ríen, visten, se pintan al estilo de las actrices del cine predilectas. Lastimoso, pero hasta en la forma de hacer el amor -esa cosa tan íntima y personal- muchas mujeres se falsifican por el prurito de imitar lo que en el cine ven u oyen”. (*Primer Plano*, 10/12/1040)

1.1. Fuentes utilizadas

Las fuentes empleadas para la elaboración de este artículo son de naturaleza heterogénea. En primer lugar destacan, por su volumen e importancia, las fuentes relacionadas directamente con la producción cinematográfica española durante este periodo. Se han analizado un total de doscientas películas de producción española estrenadas entre 1939 y 1959.

La selección de estas películas ha tenido en cuenta dos criterios. Primero, su popularidad, escogiéndose aquellos títulos que permanecieron más tiempo en cartel [2] porque se asume que fueron las películas que más pudieron influir en el público. En segundo lugar se han incluido aquellas producciones en las que la mujer tuviese un papel destacado con independencia de su éxito. [3]

El análisis de estas doscientas películas, a partir del análisis cualitativo (Höijer, 2008: 275-294), ha pivotado en torno a diferentes aspectos. El objetivo fundamental era detectar los estereotipos más evidentes: quienes eran las mujeres consideradas buenas y, por lo tanto, los modelos que las espectadoras debían seguir y quienes, por el contrario, se consideraban ajenas a los parámetros socialmente establecidos. Para ello se estudiaron los comportamientos adecuados e inadecuados en varios ámbitos: el amor, el trabajo, la amistad, la formación intelectual, el aspecto físico, la organización del ocio, las relaciones familiares y la participación activa en la vida pública.

Este labor se ha completado con la revisión de los expedientes de guión y censura que se encuentran en el Archivo General de la Administración (a partir de ahora, AGA), correspondientes a cada una de estas películas. Esta documentación permite analizar el discurso explícito e implícito de la censura de entonces y valorar así los miedos, los ideales y la mentalidad oficial que vigilaba el cine que se realizaba. Esta fuente tiene un enorme interés puesto que permite analizar cada película desde la pre-producción, a partir de la sinopsis que se presentaba a la Junta de censura para obtener el permiso de rodaje, hasta el resultado final, la película que finalmente se proyectaba en los cines. Los comentarios, modificaciones y cortes del equipo censor permiten comprender, en profundidad, las formas de control y el tipo de mensajes que el régimen franquista impuso sobre la cinematografía española.

Se han analizado igualmente algunas de las revistas femeninas publicadas en la época por Sección Femenina (*Teresa*, *Median* o *Y*). Estas suponen una fuente complementaria interesante y como “particularísimo vehículo de

integración a la nación y de recreación cotidiana de pertenencia local" (Alonso, 2007: 2). Las cuestiones que aparecen en sus páginas permiten, al comparar el mensaje que transmiten con el que muestra el cine, comprobar si estas enseñanzas tenían un reflejo, en todo o en parte, en los films producidos en esta época. Por último, se han consultado también las referencias bibliográficas actuales más importantes sobre la mujer, el cine o la censura durante el franquismo.

Los resultados obtenidos a partir de esta investigación ofrecen una nueva visión a los estudios existentes sobre el rol de la mujer española durante el franquismo centrados, generalmente, en las enseñanzas y doctrinas que de forma directa establecía la Sección Femenina de Falange. Este estudio, por el contrario, examina los modelos de comportamiento que la mujer española observaba y asimilaba de una forma indirecta y aparentemente inocua: a través del medio de entretenimiento más popular, el cine.

2. El amor en las fuentes de las primeras décadas del franquismo (1939-1959)

La nueva realidad impuesta tras la derrota republicana requería una nueva visión de la sociedad y establecía un papel específico a la mujer española. La tarea fundamental de la española era ser madre y esposa: crear un hogar no sólo por un deseo individual sino por una obligación social. Esta lógica se reflejaba en las revistas de la época en los siguientes términos:

"El deber esencial de la mujer es, casi únicamente, este. Todas las demás funciones femeninas deben vivir subordinadas a ésta, más importante y decisiva. Ya no con arreglo a un frío criterio económico... Bueno es que haya hijos para la Patria y para Dios. Pero tan bueno es que haya padres, que haya mujeres y hombres ligados a la Patria por la satisfacción y el cuidado de los hijos". (*Medina*, 8/5/1940)

Como se señala, la finalidad última de la mujer era, pues, el matrimonio y la maternidad. El amor era, a partir de esta lógica, la sublimación de su existencia. El amor impregnaba absolutamente la vida de las jóvenes españolas durante estos años. Sus lecturas, la música que escuchaban, las películas que veían, incluso su propia educación, estaban destinadas a hacer realidad el soñado romance.

Era el camino honrado y bueno para alcanzar el matrimonio. En este sentido era más un medio que un fin; al menos en el vivir corriente de las gentes. El matrimonio permitía constituir una familia, la estabilidad social, un posible progreso y sobre todo la concepción y educación de los hijos.

El enamoramiento, el noviazgo y la boda eran los temas más importantes para el común de las mujeres solteras de esta época. La mayoría de las lecturas de las revistas femeninas trataban de temas románticos e incluso había ciertos *comics* (*Serenata*, *Susana* o *Rosas Blancas*), editados para adolescentes, que se dedicaban a recrear sorprendentes historias de amor.

Era el protagonista temático de casi todas las manifestaciones artísticas. No faltaban relatos que lo mostraban – especialmente el enamoramiento- como una extraordinaria aventura llena de magia y emoción. Después de este inicial momento, el noviazgo, siempre orientado al matrimonio, acababa reflejándose como una sensación de tranquilidad y sosiego sobre la que asentar la vida familiar.

A pesar de ellos en la España franquista las relaciones entre ambos géneros eran claramente desiguales. Las relaciones amorosas se planteaban como la eterna lucha entre el hombre y la mujer, como una manera de medir sus fuerzas. Las discusiones y las desavenencias se presentaban como un elemento muy positivo para la pareja. Se entiende que el enfrentamiento constituye una forma de mutuo conocimiento y de diálogo entre un hombre y una mujer. El tópico de la reconciliación, tras un *riña* se mantiene como un elemento romántico de culminación del amor.

"Tu problema, lo que tú llamas un problema, no sólo no lo es, sino que me parece todo lo contrario. Si sois unos novios tan perfectos que no regañáis nunca estando juntos, no cabe duda de que corréis el grave problema de aburriros. La paz, en el amor, es un estado que lleva al tedio indefectiblemente. Estas ausencias pobladas de tormentas os salvan del peligro. Qué él sepa que en cuanto te pierde de vista te asaltan ataques de indiferencia es una gran cosa. ¡Conservad vuestros disgustos como oro en paño! Y cada 3 semanas, reconciliación". (*Teresa*, 1/4/1954)

Distinta, aunque relacionada con ella, es otra cuestión que se plantea durante estos años: la idea de que una mujer podía hacer cambiar los rasgos de personalidad negativos de un hombre. Un mal carácter, huraño e incluso misógino provocaba en la mujer el deseo de conquistar el corazón de aquel que parecía inabordable. Porque todos los hombres, aunque ellos no lo supieran, estaban destinados a vivir en pareja y formar una familia. La revista *Medina* aconsejaba a una de sus jóvenes lectoras:

"Por lo que me dices estoy segura de que a pesar de su carácter reservado y seco, siente por ti una gran ternura. No debes, pues, sentirte molesta ni hacerle recriminaciones inútiles, que, dada su manera de ser, sólo servirán ahora enterrarle más en sí mismo, haciéndole desgraciado. Procura, por el contrario, adivinar lo que no te dice y quisiera decirte, y, sobre todo, hacerle feliz, que es la manera de que tú también lo seas". (*Medina*, 8/5/1941)

La teoría era clara: las relaciones se esbozan como un círculo cerrado en el que el éxito y la responsabilidad

quedaban, únicamente, en manos femeninas. El único problema era adivinar aquello que los hombres callaban. Una tarea demasiado difícil incluso para el tipo de mujer que se dibujaba. El amor era pues, una cosa de mujeres, en la que, de vez en cuando, participaban los hombres.

Las españolas durante este período vivían una dicotomía. Por un lado sus referencias más inmediatas les hablaban de pasiones extraordinarias y de amores eternos, y por otro la realidad se presentaba dura y en ocasiones poco satisfactoria. La soltería se concebía como un drama por lo que muchas veces era menester aceptar lo que se tenía a mano, gustase o no:

“No estás enamorada. Tienes un cierto cariño hacia este posible marido que se acerca a ti cuando el espejo te dice que la juventud va “de capa caída”...Ahora bien: si te has descubierto una vocación efectiva por el camino de la maternidad, debes idealizar a este caballero que está propicio a dar realidad tangible a tus sueños. Y amoldar un tanto tu pensamiento, tu imaginación y tu voluntad. Se consiguen muchas cosas renunciando al auto mando. Entre otras cosas economizar energías a la imaginación.”
(Medina, 21/1/1942)

Este texto muestra qué era lo verdaderamente importante, cuál era la auténtica finalidad de la pareja y el matrimonio en las primeras décadas de la sociedad franquista. El amor, cuando existía, se presentaba como algo maravilloso, pero no era necesario que este se diera, o al menos no en toda su plenitud, para ser feliz. Principalmente las cosas que buscaban las españolas eran la posibilidad de formar una familia, la compañía, la compenetración o la seguridad.

3. Las realidades que se vieron en el cine

La industria cinematográfica que se desarrolló en España en la primera década del régimen franquista se caracteriza por producir historias con una fuerte tendencia a la evasión. Muy alejada de la terrible realidad social que asolaba el país, especialmente durante la post guerra, exhibe ambientes lujosos, escenarios históricos o exóticos en los que se dan cita personajes ricos, jóvenes y bien parecidos.

Durante la década siguiente, los años cincuenta, comienza a producirse un cine pretendidamente más social [4]. Los millonarios que solían protagonizar las comedias románticas de la década anterior dan paso a los ciudadanos corrientes con trabajos comunes. A pesar de que los personajes principales de estas historias son taxistas, dependientas, oficinistas o camareros, el cine de esta década tampoco reflejan la verdadera situación del país. El exceso de edulcorante y la falta de crítica de la adolecen estas películas las alejan de una realidad todavía muy complicada [5].

Los guiones que se ruedan durante estos años se caracterizan por la simpleza de sus planteamientos. Los conflictos a los que se enfrentan los personajes suelen ser, generalmente, de carácter sentimental. El amor que se muestra en las pantallas se limita a una conquista ciertamente fatigosa. La obligatoriedad de terminar el noviazgo en boda, impone una interesante y peculiar visión sobre amor y el noviazgo. A pesar de que prácticamente la totalidad de los argumentos tratan el tema del amor, muy pocas de estas historias podrían ser calificadas como románticas.

3.1. Los noviazgos de película

Los noviazgos que se desarrollan en las películas de estas décadas se corresponden con el tipo de cine que se realiza durante estos años. En los cuarenta, se alejan de la realidad hasta límites absurdos. Las relaciones se consolidan con tal celeridad que resultan ilógicas. De hecho, los noviazgos de las películas de esta década son tan fugaces que comienza a hablarse de la inminente boda desde el inicio de la relación. Los grandes amores, las grandes pasiones, no deben detenerse en cuestiones de índole técnico. Los noviazgos largos no son ni cinematográficos ni permiten soñar a unas ilusionadas espectadoras que bastante sufren con su situación.

Mientras que las películas de los años cuarenta se caracterizaban por el lujo y el ensueño del amor fulgurante e inmediato, las de los años cincuenta presentan la importancia del cariño y de la conformidad.

En la segunda década del franquismo las grandes historias de amor en mansiones de lujo dan paso a las historias corrientes en las que más que tragedias se sufren desengaños. Son historias menos rosas y más grises pero más auténticas y creíbles.

Frente a la vehemencia anterior, en los cincuenta las relaciones son muy largas y templadas. Los personajes de clase baja y media-baja exteriorizan los problemas que la falta de dinero puede provocar en una pareja.

El pisito (1958) es un ejemplo claro de las contrariedades que puede ocasionar en un noviazgo la imposibilidad de casarse, en este caso, por falta de un domicilio donde comenzar la vida en común. Pedrita y Fito llevan saliendo tantos años que ya han perdido la ilusión. “Ya empezaba a aburrirme porque está un poco gorda. La conozco desde que era así y entonces era un bombón, un verdaderobombón” le dice el protagonista a uno de sus amigos. Ella, por otro lado comenta: “Yo lo he perdido todo. Juventud, ilusión, la vida, y a estas alturas a ver qué hago yo”.

A pesar del desencanto la inercia y la larga duración de su relación les obligan a permanecer juntos. Aunque este caso es sin duda extremo, la situación se presenta como algo común en las películas de los cincuenta. Casi ninguno de los personajes femeninos de estas historias se reconoce profundamente enamorada, y si al final admiten querer al

hombre con el que se van a casar lo hacen tibiamente, sin ninguna efusividad. No hay pasión, solo la aceptación de una situación y la necesidad de formalizar una relación excesivamente larga.

La preocupación más importante que sobre el amor aparece en el cine de los cincuenta es el matrimonio y la tardanza de éste. Las novias se quejan de que sus parejas, pese a haber hablado ya de esta cuestión, no ganan el suficiente dinero o no se atreven a dar el paso definitivo. (*El malvado Carabel* (1954) o *Los tramposos* (1958)) Esto plantea un problema básico para la mujer, que anhela y espera abandonar su empleo y comenzar su verdadera vida, la vida de casada. El hombre sufre esta situación únicamente en la medida en que la mujer decide presionarle, bien provocando sus celos o directamente abandonándole.

Es muy interesante observar cómo se trata este tema en el cine. A pesar de que el espectador debe suponer que ambos personajes, él y ella, desean casarse, sólo se muestra la desesperación de la chica ante la tardanza del acontecimiento. Una vez que una chica comienza a salir con un hombre, invierte en él mucho tiempo, esfuerzo e ilusiones. Los noviazgos, a pesar de las indicaciones en contra, son largos debido a las circunstancias económicas y esto debilita la paciencia de unas mujeres que quieren comenzar cuanto antes su nueva vida, aquella, para la que según le han enseñado desde niña, están destinada.

Para la mujer de la época el amor se aparece como una necesidad absoluta, como una imposición social más que como un sentimiento elegido libremente. Para el hombre, por el contrario es una losa, un anzuelo que finalmente debe picar. La mujer se ve sometida a un continuo tira y afloja para conseguir su objetivo, y necesita de todas sus armas para alcanzar la meta.

Las enseñanzas que se desprenden de estas películas es que lo primero es elegir la "presa", (el hombre al que se quiere conquistar) e intentar conseguirla por todos sus medios. El trabajo será arduo y complicado, pero la recompensa, a pesar del esfuerzo, merece la pena.

En las películas de estos años las espectadoras podían aprender un buen número de trucos que según las madres y las amigas del personaje femenino interesado eran vitales para conservar a los hombres: mostrarse algo desdeñosa, desganadas ante la posibilidad de un encuentro; no revelar nunca toda la verdad, y dosificar la información; no contradecir al hombre sino actuar como a una le apetezca y conseguir que parezca que ha sido idea suya; la necesidad de provocar situaciones que faciliten la intimidad [6]. Olga, uno de los personajes de *Las chicas de azul* (1957) comenta:

"Los hombres no se declaran, nos declaramos nosotras. O nos ponemos un ricito aquí, o nos soltamos el pelo o lo que sea. O nos ponemos tacones, o les miramos o les dejamos cogernos la mano o les damos un tortazo a tiempo. Ellos no cuentan para nada, pobrecitos. Lo único que hacen es cumplir el trámite de declararse y para eso pasan un rato malísimo, se ponen muy serios y muy nerviosos. Encienden un cigarrillo y después otro y lo muerden, son estupendos."

Los protagonistas femeninos de estas historias establecen diferentes estrategias a la hora de conseguir el ansiado anillo. Algunos personajes presentan una actitud activa. Son mujeres que luchan y pelean con todas sus armas por conseguir emparejarse con el hombre que eligió [7]. Estos personajes no desean tanto al hombre por el que combaten, sino estabilizarse y formar una familia.

"Y para demostrarle mejor su admiración le ponen el uniforme de marido, el glorioso y heroico chaqué. La ciudad es una inmensa jaula matrimonial llena de problemas que con harta frecuencia tienen una solución diminuta y bulliciosa...No es tan fácil ponerle a un hombre el chaqué (*Las chicas de azul*)".

Los hombres con los que quieren casarse son muy esquivos y no muestran demasiado interés por la muchacha en cuestión. Solo buscan una amistad superficial, salir de vez en cuando con una chica guapa que no les cause problemas. Tal y como se observa en películas como *Se le fue el novio* (1945), *Ana dice sí* (1958) o *Los maridos cenan en casa* (1957). Esta cuestión, que tanto preocupa a las jovencitas de la época, es también recogida en la prensa femenina de la época.

"Como la crisis matrimonial no cede, sino que por el contrario se agrava; como es cada día mayor el número de muchachas bonitas ante las cuales se abren sombrías perspectivas de soltería, las mujeres han dado en la flor de poner a los hombres cual digan dueñas. Los acusan de envanecimiento insufrible y de atribuirse, conscientes de su escasez, un sobre precio ofensivo, propio del mercado negro, pero incompatible con el concepto del amor romántico reiteradamente expuesto por toda la literatura sentimental". (Y, 1/8/1944)

Este texto muestra algunas cuestiones interesantes. Por un lado, evidencia uno de los temores de toda joven de la época: la soltería. Los hombres, conscientes de que este temor, unido a su escaso número les da poder sobre ellas, se muestran reservados y esquivos. Este comportamiento se presenta también en el cine donde la mayor parte de los personajes masculinos intentan escapar del inevitable compromiso. El estereotipo más evidente es el del solterón (que había aparecido tímidamente en algunas comedias de los cuarenta) espléndidamente encarnado en ambas décadas, por Fernando Fernán Gómez, es un tipo joven, aunque no demasiado, con un trabajo medio, no muy agraciado y nada adulador ni afectuoso. Estos hombres, aunque se resisten de forma realmente alarmante, finalmente acaban sucumbiendo ante el "acoso y derribo" de las mujeres que los han elegido.

Las mujeres que los pretenden son jóvenes y hermosas. No se explica realmente que es lo que les atrae de estos tipos, aunque se puede intuir que es el propio reto, el deseo de convertir a un misógino en un hombre enamorado.

Un buen ejemplo de esta situación es la película *Muchachas de azul* (1957). Ana, dependienta de Galerías Preciados, está enamorada de su compañero Juan. A menudo salen juntos a pasear pero únicamente son amigos. Tras una de estas citas, Ana cree que Juan se le ha declarado a pesar de que él no ha dicho absolutamente nada al respecto. La chica llega alborotada a su casa y les da la noticia a sus padres, mientras que él le comenta entre sorprendido y cansado a su amigo Álvaro el malentendido que se ha producido. Juan está seguro ya que: "Mientras uno no quiere, dos no se casan".

Ana está obsesionada con su futuro enlace. Frente a las consignas de Álvaro: "La grosería es la única táctica eficaz contra el matrimonio" se encuentran las máximas de la madre de la chica: "No tienes razón Ana, hay que perdonar. Los hombres son así, sobre todo los tímidos. Si yo te contara la despedida de soltero de tu padre, llegó a la Iglesia entre dos amigos, pero se casó".

Finalmente Juan y Ana acaban contrayendo matrimonio, como les suele suceder a todos los misóginos que aparecen en las películas. A pesar de su aparente actitud inconscientemente desean abandonar su condición y ceder a la tentación del amor. No lo hacen por vergüenza. O, tal como se infiere de las películas de la época, porque no han encontrado a la mujer adecuada que sepa tratarlos. Porque, según los argumentos de estos años, una mujer, si quiere y pone empeño, puede cambiar a un hombre.

El capitán Veneno (1951) ejemplifica a la perfección la postura masculina ante esta cuestión:

"Yo siempre he tenido aversión instintiva a las mujeres, enemigas naturales de la fuerza y de la dignidad del hombre. Ejemplo, Eva, Armida, y aquella otra bribona que cortó el pelo a Sansón y muchas, muchas más. Pero si hay algo que me asuste más que una mujer es esa señorita inocente y sensible con ojos de paloma y labios de rosicler, con tallo de serpiente del paraíso y voz de sirena, con manecitas blancas como azucenas que ocultan garras de tigre y lágrima de cocodrilo capaces de engañar y perder a toda la corte celestial?"

El malvado Carabel muestra este apremiante deseo femenino de formar una familia. Carabel y Silvia salen juntos desde hacer años. El novio tiene un trabajo en el que no gana el suficiente dinero como para poder casarse. El problema de ambos es la madre de Silvia quien quiere casar a la niña a costa de todo. "Hace mucho que le estamos esperando y usted no acaba de decidirse, fije una fecha para la boda, puede hacerlo" dice la futura suegra. "La verdad es que no podemos seguir así eternamente sin una solución. Yo también debo obediencia a mi madre" comenta la chica algo mohína. La madre de la chica decide tomar cartas en el asunto y promete a su hija con un dentista.

El pobre Carabel observa como el amor de su vida va a casarse con otro tipo, al que no ama, sólo porque puede mantenerla:

"Me alegra mucho esa noticia, he estado rezando para que se te arreglara algo, porque te quiero Amaro. Y a pesar de Solá podríamos casarnos si tú... Solo puedo añadir una cosa, te esperará durante 20 días. Hoy es 1 el 21 quiere casarse Solá, si para entonces no has arreglado tu vida, quiero decir, nuestra vida..."

La actitud de Silvia es confusa. Durante buena parte de la película actúa como un objeto, un premio que puede pasar de mano en mano (de Amaro a Solá, el nuevo pretendiente) por deseo expreso de su madre. "Amaro tienes que comprender que una muchacha no puede perder su tiempo" le dice al triste novio. Al fin y al cabo esa era la meta según las revistas de la época:

"La elección entre el guapo desdeñoso y el feo enamorado es más bien fácil, sobre todo teniendo en cuenta que los feos son de más larga duración. El primero -que ya te ha hecho sufrir lo tuyo una vez-, lo más fácil es que no desaproveche las nuevas ocasiones que le brindes de hacerte sufrir en lo sucesivo. No hay deporte más apasionante para un guapo como éste de hacerle la vida polvo a una chica. Tu feo, en cambio, es leal y respetuoso y te quiere de verdad..." (Teresa, 1/5/1954)

Lo importante, tal y como se desprende del texto, no es tanto sentirse atraída por la persona elegida, sino que esta sea capaz de aportarte seguridad. Independientemente de que el aspecto que este tenga o los sentimientos que provoque en la muchacha.

Otro tipo de mujeres que aparecen en las películas de los años cuarenta y cincuenta son las mujeres pasivas. Por lo general son elegidas por hombres que suelen enamorarse de ellas únicamente por su aspecto físico. En los años cuarenta esta pasividad se lleva hasta límites excesivos, especialmente por la rapidez con la que se desarrollan los romances.

En *el hombre que se quiso matar* (1942), Irene, la chica de la que se enamora Federico en los dos días que le quedan de vida, huye con él al finalizar los mismos. En *Huella de luz* (1943), el tiempo que transcurre entre el primer encuentro de los protagonistas y la declaración de Octavio a Nelly es más o menos una semana. Todavía suceden las cosas más deprisa en *El emigrado* (1946). Ignacio que solo ha visto una vez en la vida a Dorothy, vuelve a

encontrársela unos años después. En la cena, el mismo día del reencuentro, la besa apasionadamente en el balcón de su casa.

El protagonista se fija en las muchachas que, aunque al principio ofrecen una tenue resistencia, suelen dar la llamada por respuesta cuando este empieza a tomarse más confianzas. Ellos se muestran absolutamente enamorados mientras ellas se limitan a esbozar su mejor sonrisa

En los cincuenta aparece con cierta frecuencia otro tipo de mujeres pasivas. Son las chicas guapas pero pobres que salen con tipos de no muy buena catadura moral, ricos o al menos con posibles, atractivos y caraduras [8].

Estos personajes femeninos, encantados de su relación con hombres adinerados y guapos, se ven impresionados por los coches, las invitaciones a sitios lujosos y por los pipos y lisonjas. Las citas con estos tipos, sin embargo, acaban en sitios pocos recomendables, lejos de la ciudad. Lugares nada decentes desde donde las chicas deben volver, solas y desengañadas. Estos hombres, frente a los humildes, no tienen intención de casarse ni de establecer una relación seria con las chicas que las que salen, especialmente si estas son de clase inferior. Solo pretenden pasear, divertirse y, si pueden, aprovecharse del encandilamiento de sus acompañantes.

De ellas suele andar enamorado un amigo de la infancia que la quiere, en secreto, desde siempre. El tipo las vigila y observa salvándolas en ocasiones de algún peligro. Las muchachas siempre sufre un desengaño amoroso (el tipo con el que salían no es "trigo limpio") y acaban dándose cuenta de que a quién de verdad aman es al vecino, feo y pobre que siempre ha permanecido a su lado. Esta situación se observa en films como *El tigre de Chamberí* (1957), *El Ardén* (1957) o *Manolo guardia urbano* (1956)

Los personajes masculinos de estas películas creen tener derechos sobre las chicas de las que se enamoran. Consideran que pueden pedirles cuentas sobre donde van, lo que hacen o con quién se relacionan. Incluso exigen explicaciones por comportamientos que ellos consideran poco adecuados. Ellos saben mejor que nadie que es lo que la chica de sus sueños necesita, aunque esta se halle temporalmente obnubilada por un señorito rico y guapo.

La idea que se repite en estas historias es que el enamorado, siempre que sea hombre y por el mero hecho de estarlo, parece tener derechos sobre el objeto de su pasión. Los personajes femeninos se quejan tímidamente de su falta de intimidad. Siempre vigiladas por su pretendiente. Sin embargo, se sienten secretamente halagada por el interés que despiertan. En el fondo saben que acabarán saliendo juntos ya que las parejas adecuadas pertenecen a las mismas clases sociales.

A pesar de que el personaje femenino admite que desea estar con el amigo e incluso afirma que lo quiere, lo cierto es que su actitud es bastante tibia y no muestra una gran pasión ni un sentimiento excesivamente profundo hacia él. Su comportamiento parece más bien responder al deseo de no estar sola, de no desaprovechar a un pretendiente dispuesto a casarse. Un tipo bueno y honrado que la quiere y la respeta.

3.2. Los besos, a pesar de la censura

A pesar de que el régimen franquista propugnó durante toda su existencia una conducta moral muy estricta [9], el cine muestra una realidad algo diferente, incluso en los años cuarenta, la década más dura y represiva de la dictadura.

Las películas que se proyectaban en los cines eran sometidas al examen de una Junta de censura que decidía que cuestiones eran permisibles y cuales merecían ser prohibidas. Este control se ejercía en momentos diferentes. Un primer estadio consistía en someter el guión de la película a la junta censora. Este escrutinio permitía a los censores controlar el *film* desde el principio indicando la necesidad de modificar o suprimir las escenas o situaciones que consideraban inadecuadas. Este era el proceso en el que la Junta se mostraba más rigurosa. Una vez que ésta estaba acabada, era sometida a un último análisis en el que se establecían los cortes que la Junta consideraba necesarios. (Gubern y Font: 1975)

En general los censores solían hacer notar, bien tachando, bien advirtiendo de un posible corte ulterior, su disconformidad con cualquier efusión amorosa. Sin embargo en muy pocas ocasiones se prohibían explícitamente los besos. Estos aparecen en las historias que se proyectan en las pantallas en una proporción mayor de la que cabría esperar a la vista de la pacata moral española durante estos años [10]. A veces incluso varios (*Calle sin sol* (1948), *Una mujer cualquier* (1949) o *Los cuatro Robinsones* (1939). Lo habitual es que los besos se produzcan la final de la película, una vez que el enredo se soluciona y la chica y el chico vislumbran un futuro juntos.

Lo que parecía preocupar principalmente a los censores no era la existencia de muestras de afecto en sí, sino la forma en la que estas se presentaban. Porque no todos los besos son iguales ni se exhiben con la misma sensualidad. La censura no pretende que no haya ósculos, sino que los que haya sean lo más puros posibles. Muchas veces no hay indicaciones de prohibición, solo hay advertencias sobre su realización. Prueba de ellos es, por ejemplo, la anotación existente en el expediente de censura de la película *Obsesión* (1947): "Los besos "apasionados" que indica el guión deben únicamente insinuarse [11], o la ligera anotación del censor, un sutil "cuidado", en el guión de *Los cuatro Robinsones* en el siguiente párrafo:

"Gerundio la mira a los ojos fijamente y como la vez anterior, ofrece su boca. Gerundio la besa. Llega

Leoncio vestido de chino a tiempo de ver la escenita, cosa que le indigna tanto como la primera vez tose exageradamente. Concha se desprende de Gerundio. Leoncio simula no haberles visto [12]”.

El erotismo es la carga de excitación sexual que contiene una imagen. Los besos que aparecen en el cine español de los años cuarenta son muy breves e inocentes. A veces incluso están grabados de tal forma que solo se ven las cabezas de los actores, intuyéndose la acción (*Campeones* (1942). En otras ocasiones la cercanía es evidente. En ambos casos el erotismo es nulo. Muchas escenas de baile son más excitante que otras en las que se muestran besos.

Lo que la censura prohíbe es la incitación, la propia sensualidad, la ostentación del beso, atendiendo o vigilando que se cuide al máximo la realización de determinadas escenas. En *Goyesca* (1942), por ejemplo, los censores señalan:

“Convendría advertir al autor que las situaciones y escenas amorosas y aquellas otras que de por si se prestan a la crudeza o a la sugestión voluptuosa, se las trate con decoro, finura y elegancia, pues de lo contrario se expone a que la película sea rechazada por la Comisión de censura o por lo menos mutilada en muchas partes [13]”.

Los verbos que se utilizan (advertir, exponer y rechazar) son ciertamente amenazantes pero en ningún caso definitivos.

La existencia de estas manifestaciones de amor, y el tratamiento que les da la censura es una muestra del carácter adoctrinador de la misma. Se destierra la pasión y el deseo pero se acepta el recato y la inocencia. Se enseña a las jovencitas que si deben hacerlo, si besan a sus novios, ha de ser brevemente y con los labios cerrados.

En el cine, si exceptuamos los besos, hay pocas muestras de intimidad entre los novios. Cuando las hay nunca se muestran, sólo se mencionan o se intuyen. Y, por lo general, suelen acabar con el embarazo de la muchacha, la consiguiente deshonra y el abandono por parte de la familia y del padre de la criatura tal y como se ve en *Audiencia Pública* (1946) o *Alma de Dios* (1941). No hay que olvidar que la auténtica finalidad de la censura es ejemplarizar y también proteger al espectador de aquello que se cree puede dañar su sensibilidad.

Durante los años cincuenta estas muestras se hacen más frecuentes y profundas. Los noviazgos, más reales que en épocas anteriores, en ocasiones llevan consigo cierto acercamiento físico. La aparición de besos en los labios aumenta respecto a la década anterior.

La censura parece haber asumido su necesidad en determinadas historias. En los comentarios de los lectores de guiones ya no se prohíben ni se advierte sobre los besos [14]. La ausencia de indicaciones muestra una aceptación y normalización de este acto, al menos en el cine. En los cincuenta se ha atenuado la autocensura existente en la década anterior. Esto junto a una tímida apertura permiten la tímida presencia de estas y otras cuestiones (Gubern y Font, 1975: 67)

En esta década los afectos se hacen, en algunas películas, más evidentes, siendo este, y no los besos, el verdadero problema de la censura:”Rollo 7º Las efusiones amorosas entre los novios en la puerta de la casa quedarán reducidas al beso inicial del rollo y al de despedida” se comenta en el expediente de censura de *Calle mayor* [15]. La aparición de parejas en la cama o de mujeres en la ducha, hacen que los besos no sean más que un mal menor, siempre y cuando continúen siendo castos, tal y como muestra el expediente de *¿Dónde vas Alfonso XII?* (1958): “Suprimir el beso en la boca.- suprimir el beso de boca abierta [16]. Y es que una cosa es la libertad y otra el libertinaje.

Aunque los comentarios, las expresiones y el tono utilizado son similares, lo que varía es el objeto al que se refieren. Antes eran los besos y ahora es algún grado más de intimidad:

“El autor ha de ser prevenido, así como el director de la película, para que en las escenas en que Berta y Jordán -escenas íntimas- intervienen apasionadamente, no llegue a producirse el detalle soez, de mal gusto y obscena pornografía, que el espectador rechazará” [17].

Los censores se preocupan durante los cincuenta de concepto como “escenas íntimas” y “pasión” algo absolutamente impensable durante la etapa anterior.

A pesar de que, de forma lenta, empiezan a aparecer determinadas muestras de cariño en las pantallas de España, la propia industria del cine considera que no es suficiente. “Vaya, hombre ya han cortao el beso” dice una espectadora de una sesión de cine a la que van los protagonistas de *Esa pareja feliz* (1953). En *La gran mentira* (1956) se muestra la parte de atrás del cine, sus miserias y grandezas. En una de las fiestas a la que acude la protagonista, una maestra de pueblo paralítica, se escuche la siguiente conversación entre el productor de una película y el censor que la supervisa:

- “Pero señor censor, si he dejado la película apta para todos los públicos. Robert Taylor ya no es el amante, ahora es el padre”

-“Eso es peor”

-"No, no, no crea ¿no ve que el padre se convierte antes de morir? Si la película no tiene ya piernas, ni besos, ni escotes, ni nada".

Los novios cinematográficos de estas décadas podían mantener cierta intimidad física siempre y cuando ésta fuese pudorosa y honesta. Se entendía que el lenguaje y la industria cinematográfica exigían, en cierta medida, algunas licencias. Siempre que se circunscribiesen a las pantallas y pudieran servir de ejemplo a los espectadores. Ante el inevitable beso, se entendía que era mejor que el público observase un casto y ñoño beso español que no se sorprendiera, o recrease, al ver un ósculo extranjero, probablemente más apasionado y sensual. Para eso, entre otras cosas, estaba la censura, para mostrar dónde estaban, o debían estar los límites. Incluso en el amor.

4. Conclusión: el amor sensato es lo primero

Los personajes femeninos que presentan las películas realizadas durante las dos primeras décadas del franquismo tienen como única misión encontrar un novio que se convierta en marido. Esta meta no sólo se evidencia en el cine sino también, como se ha señalado, en las revistas femeninas editadas durante estos años. Las vicisitudes que sufren estas mujeres de la ficción están íntimamente relacionadas con la misión para la que, según se desprende de las enseñanzas de la época, están destinadas: la creación de una familia. Para ello es necesario utilizar todas las armas de las que dispone: su belleza, su picardía y los sabios consejos de sus madres y amigas.

Ante el temor de una posible soltería estas historias muestran dos tipos de mujeres que adoptan posturas diferentes. Las activas, aquellas que deben luchar por convencer al hombre elegido y las pasivas, escogidas por el protagonista, que se limitan a aceptar la situación. En ambos casos la actitud que se muestra es muy parecida. No hay grandes declaraciones de amor sino que más bien prevalece la idea de una elección racional. Una elección en la que se plantean los pros y los contras del noviazgo y en la que suele primar la sensatez y la necesidad de resolver las cuestiones prácticas al deseo o la pasión.

Para que el cine sea verosímil debe participar de la realidad del público. Mostrar situaciones que permitan a los espectadores identificarse con aquello que ven en la pantalla. Las dificultades que atravesaba el país durante estas décadas obligan a exponer, especialmente durante los años cincuenta, los problemas que las parejas tienen a la hora de formar una familia. La falta de medios dilata unos noviazgos que comienzan a ser tediosos y rutinarios.

Pero el cine es también, especialmente en una sociedad con un régimen autoritario, una forma de adoctrinar a la población. En este caso frente al amor alocado, febril y apasionado, el sentimiento que se repite en las películas españolas de la época es indiferente y difuso. El romanticismo deja paso a la tibieza y el conformismo. Un buen ejemplo de esto es el control que parece ejercer la censura sobre las efusiones amorosas. Los besos, aunque aparecen en un número mayor del que se podría esperar, resultan en la mayor parte de los casos y gracias a la censura que controla su realización, castos e inocentes ósculos.

La dualidad que vivieron las mujeres españolas durante el franquismo se manifiesta en la sublimación del concepto amoroso a través de la mayor parte de las influencias (cinematográficas, literarias, musicales...) que reciben y la realidad que finalmente acaban aceptando. Ya que, según se desprende de las películas analizadas en la época, la mayor parte de ellas acaban aceptando más o menos de buen grado a uno de sus pretendientes que les permitirá adoptar el rol para el que ha estado tantos años preparándose: el de obediente esposa y amante madre.

5. Bibliografía

- Alonso, B. (2007): "Entre lo popular y lo masivo. Aproximaciones a la prensa moderna", en *Revista Latina de Comunicación Social*, 62, páginas / pages 85 a 101. Recuperado el 23 de marzo de 2010 de: http://www.revistalatinacs.org/200707Alonso_B.htmDOI:10.4185/RLCS-62-2007-733-085-101

- Amar, V.M. (2006): "Consideraciones sobre la presencia de lo andaluz en el cine español (durante el franquismo)", en *Ámbitos: revista internacional de comunicación*, 15, pp. 77-85.

- Butrón, G. (2007): "Una mujer como Dios manda: el arquetipo femenino del franquismo y el cine de García Berlanga", en *Ubi sunt: Revista de Historia*, 21, pp. 72-80.

- Camporesi, V. (1993): *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles 1940-1990*. Madrid: Trufan.

- Castro de Paz, J.L. (2006): "Cine y política en el primer franquismo: *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942)", en *Minius: Revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía*, 14, pp. 33-43.

- Cenarro, A. (2005): "Beneficencia y asistencia social en la España franquista: El auxilio social y las políticas del régimen". En *Pobreza, marginación, delincuencia y política sociales bajo el franquismo*. (Eds. Mir Conxita, Agustí, Carmen y Geloch Joseph). Lleida: Universidad de Lleida.

----(2008): *La sonrisa de la falange*. Barcelona: Crítica.

- Chicharro, M. (2009): "Recreando la sociedad del pasado: Modernización y conflicto social en *La señora*". En *Anàlisi*,

39, pp. 51-70.

- Diez, E. (2008): "La censura radiofónica en la España nacional (1936-1939)", en *Zer*, 24, pp. 103-124.
- Gil, F. y Gómez, S. (2010): "Al oído de las mujeres españolas. Las emisiones radiofónicas femeninas durante el primer franquismo (1939-1959)" en *Estudios del mensaje periodístico* (en prensa), 16.
- Gubern, R. y Font, D. (1975): *Un cine para el cadalso*. Barcelona: Euros.
- Loring Cortés, T. (2003): "La Sección Femenina y la promoción de la mujer" En *Recuerdos de José Antonio* (Eds., Primo de Rivera, P)Madrid: Barbarroja.
- Heredero, C. F. (1993) *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valencia:Generalitat Valenciana.
- Höijer, B. (2008) "Ontological Assumptions and Generalizations in Qualitative (Audience) research", en *European Journal of Communication*, 23, pp. 275-294.
- Hueso, A. L. (2009): "Imágenes femeninas históricas en el cine del franquismo" en *Foro hispánico: Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, 34, pp. 153-167.
- Molinero, C. (2005): *La captación de las masas. Política social y propaganda en el régimen franquista*. Madrid: Cátedra.
- Montero, M. (2002): "Cine para la cohesión social durante el primer franquismo" En *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX* (Eds., Pelaz, J. V. y Rueda, J. C.). Madrid: Rialp.
- Moradiellos, E. (2000): *La España de Franco (1939-1950). Política y sociedad*. Madrid: Síntesis.
- Richmond, K. (2004): *Las mujeres en el fascismo español*. Madrid: Alianza ensayo.
- Rodríguez Mateos, Araceli (2009): "La publicidad como fenómeno comunicativo durante la Guerra Civil española". *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, páginas 29 a 42. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, recuperado el 2 de abril de 2010, de http://www.revistalatinacs.org/09/art/03_802_57_propaganda/Araceli_Rodriguez_Mateos.html
DOI:10.4185/RLCS-64-2009-801-29 a 41

6. Fuentes Documentales

Medina (1941-1945), Y (1944), Primer Plano (1940-1945), Teresa (1954-1963). Lugar de consulta: Biblioteca Nacional de España.

7. Notas

[1] Desde luego no fue el único entretenimiento aparentemente inocuo que utilizó el régimen franquista. La publicidad, por ejemplo, supuso otro importante método para lograr un cierto adoctrinamiento de la sociedad. (Rodríguez Mateos, A: 2009)

[2] Se han utilizado como fuente en este campo las relaciones que aportan Román Gubern (2004), Carlos F. Heredero (1993) o Valeria Camporesi (1993), así como las referencias y comentarios de las revistas de cine más importantes del momento *Primer Plano* y *Radio Cinema y Cámara*.

[3] Es el caso, por ejemplo, de la película *Porque te vi llorar* (1941) o *Rojo y negro* (1942) El primer film, que no tuvo un especial éxito, es relevante para el estudio de la mujer española durante el franquismo porque aborda el tema de la violación y de las consecuencia que este acto acarrea a la víctima. El segundo, única película verdaderamente falangista del cine española, tiene como protagonista a un miembro de la Sección Femenina de Falange. (Castro, 2006: 33-35)

[4] La lejanía de la cruenta guerra que había impuesto un deseo de olvido y de entretenimiento junto a una cierta mejora de la vida de los españoles gracias, entre otras cuestiones al final del racionamiento en 1952 permitieron mostrar una España que no era rica pero tampoco miserable. El breve período en el que García Escudero ocupó la dirección general de cinematografía permitió un ligero cambio de criterio tal y como atestigua la clasificación de *Surcos* (1951) como película de interés nacional. V.V.A.A. (2004: 246-247)

[5] En 1957 sólo un 1% de la población pertenecía a la clase alta. Un 38,8% lo hacía a la clase media y el 60,2% a la baja. Datos de J. Cazorla para la Fundación FOESSA en 1970 En Moradiellos, E (2000: 177). No hay que olvidar que hasta 1952, año en el que acaba el racionamiento, no se alcanzaron los niveles de producción anteriores a la Guerra. Cenarro, A. (2005: 93-94)

[6] Estos mismos consejos aparecen en las revistas de la época: "Cuanto más interés pongas en que él se fije en ti,

menos lo conseguirás. Hay que hacerse valer un poco, tener una pizca de coquetería.” (*Medina* 27/3/1941)

[7] Aparecen mujeres así en *Se le fue el novio*, *Ella, él y sus millones*, *Las chicas de azul*, *El capitán Veneno*, *La vida en un block*, *Aquellos años del cuplé*, *Así es Madrid*, *La violetera*, *El último cuplé*, *Muchachas de vacaciones*, *Morena Clara*. También aparece una mujer que no desea casarse en *La fierecilla domada*. Una chica salvaje e indisciplinada a la que tras un gran trabajo debe calmar su marido.

[8] *El tigre de Chamberí*, *Muchachas de azul*, *El andén*, *Manolo guardia urbano*, *Balarrasa* y *Facultad de letras*. Aunque el personaje de esta última no se ajusta completamente al estereotipo descrito.

[9] “Y en cuanto a las “obligaciones íntimas” –la frase es tuya– de los novios, que preguntas. En un libro de texto que podemos editar, si me autorizas, daré las siguientes: Cogerse las manitas en el parque –hasta ahí se da permiso–, mirarse a los ojos en el cine con desprecio absoluto de los valores del *film*, escribirse todos los días unas cartas muy largas que empiecen: “¡Vida!” con muchas admiraciones, hacer bocetos de los dibujos que tendrán las butacas de la salita y proyectar cactus que adornarán las ventanas; descuidar los estudios y las ocupaciones y querer acaparar el porvenir del contrario en toda su extensión.” (*Medina*, 16/11/1941)

[10] Los protagonistas se besan, entre otras películas de los años cuarenta, en: *Alma de Dios*, *Boda accidentada*, *el emigrado*, *Viaje sin destino*, *Castañuela*, *Dos cuentos para dos*, *Campeones*, *El hombre de los muñecos*, *El santuario no se rinde*, *El clavo*, *El hombre que se quiso matar*, *La calle sin sol*, *La torre de los siete jorobados*, *La reina santa*, *Los últimos de Filipinas*, *Los cuatro Robinsones*, *Noche fantástica*, *El escándalo*, *Inés de Castro*, *La duquesa de Benamejía*, *Martingala*, *Cuatro mujeres*, *Dos mujeres en la niebla*, *Se le fue el novio*, *Obsesión*, *una mujer cualquiera*, *Filigrana*, *La dama del armiño*, *Lo que fue de la Dolores*, *Angustia*, *Si te hubieses casado conmigo*, *la malquerida*, *malvaloca*.

[11] Archivo General de la Administración (A.G.A.) Caja 36/03308 expediente 7673 *Obsesión*.

[12] Guión original *Los cuatro Robinsones* en Filmoteca española.

[13] A.G.A. Caja 36/04557 expediente 807-42 *Goyescas*.

[14] Hay muy pocas referencias sobre este tema. Sí aparecen en el expediente de *La canción de Malibrán*. (A.G.A. Caja 36/04723 expediente 12-51) El censor comenta sobre la página 96 del guión: “no debe besarla”. En el último cuplé se corta una escena: “Rollo 9º suprimir los besos del torero y María en casa de esta”.

[15] A.G.A. Caja 36/03562 expediente 14633 *Calle mayor*.

[16] A.G.A. Caja 36/03691 expediente 18714 *¿Dónde vas Alfonso XII?*

[17] A.G.A. Caja 36/04730 expediente 14-52 *Los ojos dejan huella*.

* Este artículo es parte de la investigación realizada por los autores en el marco del proyecto: *Historia del entretenimiento en España durante el franquismo: cultura, consumo y contenidos audiovisuales (cine, radio y televisión)* reconocido y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (Ref. HAR2008-06076/ARTE) y del grupo de investigación complutense *Historia y estructura de la comunicación y el entretenimiento* (940439), convocatoria 2009-2010 (GR58/09).


FORMA DE CITAR ESTE TRABAJO EN BIBLIOGRAFÍAS – HOW TO CITE THIS ARTICLE IN BIBLIOGRAPHIES / REFERENCES:

Gil Gascón, F. y Gómez García, S. (2010): "Mujer, noviazgo y censura en el cine español. 1939-1959", en *Revista Latina de Comunicación Social*, 65. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, páginas 460 a 471 recuperado el ____ de ____ de 2____, de

http://www.revistalatinacs.org/10/art2/912_UMA/34_Gomez.html

DOI: 10.4185/RLCS-65-2010-912-460-471

Nota: el DOI es **parte de** la referencia bibliográfica y ha de ir cuando se cite este artículo.

Para enviar el artículo a una persona interesada, pincha en el sobrecillo:  COMPARTIR 