

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

**Facultad de Derecho. Máster en
Estudios Interdisciplinarios de Género**



**Los roles de género y las adaptaciones
cinematográficas de Miguel Delibes**

Almudena Ojeda Torrero

Dirigido por: Begoña Gutiérrez San Miguel

Salamanca, septiembre de 2012

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

**Facultad de Derecho. Máster en
Estudios Interdisciplinarios de Género**



**Los roles de género y las adaptaciones
cinematográficas de Miguel Delibes**

Almudena Ojeda Torrero

Dirigido por: Begoña Gutiérrez San Miguel

Salamanca, septiembre de 2012

FIRMA DE LA TUTORA:

A handwritten signature in blue ink, reading 'Begoña Gutiérrez', enclosed within a large, stylized blue oval.

ÍNDICE

Introducción	pág. 2
Metodología.....	pág.8
Aspectos generales.....	pág.13
Cuerpo de investigación.....	pág.40
Re_visión: Cinco horas con Mario y hora y media con Lola...	pág.87
Conclusiones.....	pág.105
Bibliografía.....	pág.110
Anexos.....	pág.115

Capítulo 1: Introducción, objetivos y fuentes.

El presente trabajo de investigación tiene como objeto de estudio el análisis de la mujer a través de la adaptación cinematográfica de la obra literaria de Miguel Delibes. La elección del tema se corresponde con varios motivos: en primer lugar, la necesidad de completar un campo vacío de estudio relacionado con la representación de la mujer en el cine español. En segundo lugar, y de carácter más personal y a la vez profesional, el estudio reúne varias de las disciplinas pertenecientes a mi formación académica y área de estudio, como son la Historia, el Cine y los estudios de Género.

La cercanía al espacio físico donde está ambientado el estudio, Castilla, me condujeron, no sin la estimable ayuda y consejo de mi tutora, Begoña Gutiérrez San Miguel, a decantarme por el estudio de la mujer en la novela de Miguel Delibes. Un escritor, que al igual que otros muchos, formó parte de mi infancia (*El camino*, *Las ratas*) y de mi juventud (*Mi idolatrado hijo Sisí*, *Cinco horas con Mario*, etc.). Delibes supo observar y advertir desde el principio en su extensa obra literaria, esa *deshumanización* de la sociedad española tan de actualidad y que tanto comparto. Motivo que me condujo a la elección final del tema.

Por cuestiones de tiempo y espacio a la hora de realizar este Trabajo descarté la posibilidad de hacerlo desde el punto de vista de la literatura. Pues se trata de un área alejada a mi preparación académica y hacia la cual guardo un admirado respeto. El hecho de decantarme finalmente por el cine, no hace sino que enriquecer el argumento del film, pues el resultado que observamos en estas películas es el fruto de una doble mirada, la aportada por el escritor de la novela y la compartida y aportada también por el director de la película, circunstancia la cual, concede mayor dosis de realismo¹ a la trama.

Cronológicamente el estudio abarca la friolera cifra de sesenta años, claves en la evolución de la industria cinematográfica en general y de la mujer en particular. Teniendo en cuenta que se trata de una adaptación al cine, el estudio se muestra

¹ Respecto a si el cine es reflejo de la realidad o no, encontramos dos posturas opuestas pero a la vez válidas en el tema que nos ocupa. Por un lado la aportada por el maestro del cine soviético L. Kulechov (1989-1970), quien consideró el cine como elemento de expresión del pensamiento del artista, y el director de cine vanguardista, D. Vertov (1896-1954) que considera el cine como capaz de mostrar la realidad en la pantalla y de influir en los espectadores.

complejo en su temporalidad, pues ha de tener en cuenta diversos tiempos. Por un lado, el año en el que fue escrita la novela, en segundo lugar el año en el cual está ambientada la novela y se desarrolla su argumento principal, y por último, el año en el que fue adaptada al cine. Estos dos últimos tiempos, que van desde 1929 hasta 1990, serán claves en el desarrollo del trabajo y esenciales para comprender la situación de la mujer en España. Un total de setenta años en los cuales, y tras años de oscurantismo de la mujer en nuestro país, ésta comienza a abandonar la vida privada a la cual había sido relegada, y empieza a tener un espacio y protagonismo en la vida pública.

En general, el trabajo completa un campo vacío/escaso de estudio, las mujeres en el cine español. Con frecuencia, las investigaciones relacionadas con este tipo de estudios suelen partir de una base fundamentalmente histórica obviando las características socioculturales y su contribución al campo de las humanidades (Castejón, 2005). De ahí que la investigación aborde de forma conjunta el significado y particularidad de la imagen y su relación al acontecimiento histórico en el cual se desenvuelve. De este modo, el interés del estudio es rescatar del pasado, desde el punto de vista sociocultural y de la historia de las mentalidades, la forma de vida, y la incidencia de los roles y estereotipos de las mujeres del siglo XX, en tres procesos políticos e ideológicos de envergadura; la II República, el Franquismo y la Transición.

Entre los objetivos fundamentales planteados a modo de hipótesis, el estudio trata de responder a las siguientes preguntas; ¿Cómo aparece representada la mujer? ¿Por qué predominan ciertos roles sobre otros? ¿En qué momentos y circunstancias se produce la ruptura con los roles establecidos? Y por último, ¿cómo se produce dicha ruptura?

Conviene advertir que no se analiza cine de mujeres, ya que no se realiza como tal, sino más bien se hace cine con mujeres. Las mujeres objeto de estudio, y avanzando en la principal línea de investigación, rara vez aparecen como protagonistas de las películas sino que al igual que indican las especialistas Carmen Bustos e Isabel Vázquez, las mujeres de las novelas de Delibes, y por tanto de las películas que forma parte del estudio, van adquiriendo relevancia y protagonismo a lo largo del argumento.

Abordar este tipo de investigaciones sobre la mujer y el cine se hace de especial relevancia ya que contribuyen a minorar un campo vacío de exploración como es el

estudio de la mujer en los medios de comunicación. Con frecuencia, los relatos literarios y audiovisuales, así como los testimonios orales, nos proporcionan gran cantidad de narraciones que nos ayudan a extraer información y construir nuestra identidad, tal y cómo indican los especialistas Pedro Sangro y Juan F. Plaza “las personas extraemos información para construir nuestra identidad de género de múltiples fuentes, entre las que se encuentran los medios de comunicación” (Sangro y Plaza, 2010, p.25). Por esto mismo, la primera parte del estudio aborda de forma rápida y sintetizada el tratamiento que el sexo femenino ha recibido en el cine español a lo largo del siglo XX, y cómo el cine fue el principal motor en la configuración de un modelo de mujer que tuvo fuerte calado incidental en la época. Un cine vigilado por el régimen de Franco y la censura².

En este apartado es conveniente advertir cómo el estudio utiliza como fuente principal de investigación y análisis el cine. Es decir, se adopta el punto de vista que considera al cine como objeto de análisis y testimonio social. Tan solo en ocasiones puntuales a lo largo del estudio se recurre, a modo de apoyo y aclaración, a la obra literaria de Miguel Delibes. Asimismo, todo el proceso de estudio se desarrolla desde la óptica feminista; “lo que vemos con nuestras gafas feministas configurará, claro está, lo que decidamos analizar, y quizás también hasta cierto punto el modo en que decidamos analizarlo” (Kuhn, 2000, p. 84). Se adopta por tanto una postura de sensibilidad hacia aquello que pasó inadvertido, debido a la falta de una perspectiva y conciencia feminista.

El rodaje de las películas objeto de estudio coincide con dos circunstancias relevantes en la sociedad española de la Transición. Por un lado, el contexto cinematográfico en el cual hacen aparición las películas; la convulsión argumental, de géneros (*landismo*, *Tercera Vía* y *cine metafórico*) y administrativa. En segundo lugar y no menos importante se encuentra la “crisis de identidad” de la mujer española de los años setenta (Castro, 2009), fruto de la convivencia de dos culturas enfrentadas, la conservadora y la liberal. En este escenario de revolución de valores y búsqueda de identidad juegan un papel fundamental los medios de comunicación. Como agentes de socialización, los medios de comunicación tienen un papel protagonista en la

² Desde el año 1938, el entonces mano derecha de Franco, Ramón Serrano Suñer, se dedicó a la reorganización de la censura cinematográfica consciente de la influencia que el cine tiene en la organización y configuración de los imaginarios colectivos. Por esto mismo declara: “siendo innegable la gran influencia que el cinematógrafo tiene en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas, es indispensable que el Estado vigile en todos los ordenes en que haya riesgo de se desvíe su misión”, (Martín, 2005).

configuración y modelación de las identidades (Igartúa, 2007). El deseo de vivir y realizar las experiencias y vivencias del personaje del papel o de la gran pantalla hace que lleguemos a asimilar y representar en nuestra cotidianeidad ciertos patrones de vida, roles, estereotipos y arquetipos que estos mismos medios consideran como ejemplares y conductas a seguir. Esta circunstancia, justifica más si cabe, la necesaria investigación de la mujer en los medios de comunicación, así como el hecho de abordar la información que nos suministran estos medios de forma crítica.

El primer problema que afronta el estudio es el tipo de fuentes de consulta necesarias. Al tratarse de una disciplina tan flexible y amplia en la investigación como es el cine, fue necesaria la consulta de diferentes documentos.

Las fuentes utilizadas han sido de dos tipos: por un lado fuentes escritas, estudios literarios, sociales y de cine, y por otro lado las fuentes fílmicas. Para la consulta de estas últimas se ha recurrido a los fondos disponibles en la Filmoteca de Castilla y León, así como al préstamo bibliotecario.

La utilización de este tipo de fuentes permite indagar no solo en la forma de representación de la mujer, sino también en la ideología y mirada del director sobre el objeto de estudio. Vislumbran, por tanto, la postura del director ante la realidad, más aún en el caso que nos ocupa, al tratarse de una adaptación literaria al cine.

Para el análisis de los apartados del estudio se ha recurrido a fuentes escritas de diferentes géneros; historia, literatura, sociología etc.

Para la realización de los *antecedentes* y *aspectos generales* que conducen al cuerpo de la investigación se ha recurrido a la consulta del atlas cinematográfico *Historia ilustrada del cine español* escrito por el especialista Emilio C. García Fernández (1995). Este apartado incluye la selección de un grupo de películas agrupadas por décadas y géneros y analizadas desde una posición y perspectiva feminista.

Otra de las obras de referencia ha sido la consulta del libro *Historia de las mujeres en España. Siglo XX*, coordinado por la profesora de la Universidad de Salamanca, Josefina Cuesta (2003). Se trata de un estudio monográfico dividido en

cinco volúmenes que repasan la historia de las mujeres en España desde una perspectiva demográfica, social y política.

Los estudios de Carmen Bustos Deusto (1990) *La mujer en la narrativa de Miguel Delibes* y el trabajo de recopilación del autor Ramón García Domínguez (1993) *Miguel Delibes la imagen escrita* han servido de base y cuerpo de investigación a la vez, para establecer la relación entre el cine y las mujeres en la narrativa de Delibes. Ambos estudios serán citados en el trabajo en numerosas ocasiones.

Con frecuencia, la obra literaria de Miguel Delibes aborda de forma reiterada numerosos temas: la situación marginal de los habitantes castellanos, la importancia de la educación, la muerte, la soledad, la naturaleza etc. Todos estos temas han sido tratados por el literato castellano en dos escenarios de representación completamente opuestos y contradictorios, el medio rural y el medio urbano. Para este último caso ha sido necesario recurrir a estudios específicos de cine rural. Un campo con un fuerte vacío bibliográfico y de investigación. El acercamiento al cine rural ha sido posible gracias a los estudios llevados a cabo por los especialistas Agustín González y Pedro Poyato, ambos de la Universidad de Córdoba y recogidos en la revista de carácter anual, *Profundidad de Campo* (2010).

La metodología de investigación adoptada en el trabajo ha sido la aportada por la especialista Annette Kuhn en su libro *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (1991). La autora realiza un repaso a los términos analíticos del cine y del feminismo, proponiendo nuevas formas de expresión, sin descartar la posibilidad de un cine feminista alternativo con un lenguaje y una representación del mundo propios. Por tanto basándose en los estudios culturales (*Cultural Studies*).

Los temas que trata la investigación se dividen en tres grandes bloques. La primera parte es eminentemente teórica y aborda desde la perspectiva de género la situación y el tratamiento de la mujer a lo largo de la cinematografía española. Periodo que comienza en 1929 y finaliza en la década de los ochenta con la consolidación del cine comercial, las adaptaciones literarias a la gran pantalla y la aparición de las mujeres cineastas. El segundo gran bloque se ciñe al estudio de las mujeres de las películas seleccionadas y tiene una vocación práctica y teórica. Por último, en el tercer bloque hace una recapitulación del trabajo a modo de conclusiones.

Es conveniente advertir en este punto algunas lagunas o vacíos que el estudio por cuestiones de tiempo y espacio no puede responder. En primer lugar llama especialmente la atención cómo a excepción de una película, *El camino* 1964 dirigida por Ana Mariscal, el resto de las obras de Miguel Delibes han sido adaptadas a la gran pantalla una vez eliminada la censura. Tampoco responde el estudio sobre cuáles fueron las motivaciones de los directores cine a la hora de seleccionar determinadas novelas y descartar otras. Se desconoce si tuvieron en mente el papel de la mujer en la narrativa *delibediana*.

No sería justo pasar por aquí sin recordar y agradecer aquellas personas que han hecho posible este trabajo. En primer lugar a mi tutora, Begoña Gutiérrez San Miguel, por su confianza en el proyecto y sus innumerables charlas, conversaciones y consejos. Siempre atenta, y siempre con una sonrisa. Gracias también al personal de la Filmoteca de Castilla y León y en especial a su director, Juan Antonio Pérez Millán, por sus recomendaciones y largas “Conversaciones de agosto”. Por supuesto no puedo olvidar a mi familia, que ha soportado durante este tiempo los sinsabores que todo esfuerzo conlleva, en concreto a mi madre, Raquel y a mi hermana, Beatriz. Dos mujeres ahora mismo en plena batalla. Y al resto de gente, que sería tanta...

2. Metodología.

El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE) define el feminismo como: “una doctrina social favorable a la mujer, a quien concede capacidad y derechos reservados antes a los hombres”. Otra de la definición que otorga es: “Movimiento que exige para las mujeres iguales derechos que para los hombres”. Sin descartar la buena intencionalidad en la definición de un término tan complejo como es el *feminismo* por parte de la academia de la lengua, ambas definiciones no han quedado exentas de polémicas por parte de varios grupos, asociaciones y colectivos a favor de la mujer. En concreto, el colectivo de Mujeres en Red mostró su malestar ante tal definición argumentando que se trataba de una definición es exceso “patriarcal”:

La propia definición incurre en aquello contra lo que el feminismo lucha: considerar que la suprema mejora es elevar a la mujer a la categoría del hombre como ser modélico, y suprimir o disimular cualquier imagen de la mujer que la presente como ser activo, dueña de su propia lucha.

Ante tal inconformismo, y como alternativa y respuesta a la definición realizada por la RAE, el colectivo de “Mujeres en Red. El Periódico feminista” (2008) propuso a la institución académica una definición más amplia y global del feminismo:

El feminismo es un movimiento social y político que se inicia formalmente a finales del siglo XVIII -aunque sin adoptar todavía esta denominación- y que supone la toma de conciencia de las mujeres como grupo o colectivo humano, de la opresión, dominación, y explotación de que han sido y son objeto por parte del colectivo de varones en el seno del patriarcado bajo sus distintas fases históricas de modelo de producción, lo cual las mueve a la acción para la liberación de su sexo con todas las transformaciones de la sociedad que aquella requiera.

Sin ánimo de entrar en ninguna polémica y de esta forma desviar la atención hacia otras averiguaciones y problemáticas en este estudio, tomaremos como referencia en este trabajo la definición que a grandes rasgos aporta la especialista Annette Kuhn en su libro *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (1991, p. 18) y que pone su acento en el feminismo como una posición subordinación y opresión de la mujer:

Un conjunto de actividades políticas basadas en ciertos análisis sobre la posición histórica y social de las mujeres en cuanto subordinadas, oprimidas o explotadas por los modos dominantes de producción (como el capitalismo) y/o por las relaciones sociales del patriarcado o de dominio masculino.

Por encaminarnos más hacia el tema que nos ocupa, la misma autora establece la relación entre feminismo y cine. La aportación de Kuhn parte de la significación cultural del sistema sexo/género en la imagen. Según la especialista alemana el cine, junto con otros soportes de comunicación (revistas, publicidad), son los encargados de comercializar con ciertas imágenes de la mujer estereotipadas y alejadas de la realidad. Los medios de comunicación son los responsables de instaurar una moda sobre el cuerpo y los atributos del sexo femenino, inalcanzables para muchas mujeres. Se trata de una postura que atacan las mujeres feministas como una forma de construcción ideológica falsa que satisface únicamente a la audiencia masculina. En palabras de Kuhn:

Las feministas han atacado tales imágenes por la razón de que cosifican a las mujeres: es decir, legitiman y constituyen el soporte social de una construcción ideológica que presenta a las mujeres como objetos, en particular como objetos de una evaluación basada en unos criterios de belleza y atractivo visibles y predefinidos socialmente (1990, p.84).

El feminismo es, por tanto, según los planteamientos de Annette Kuhn, una posición ideológica capaz de “configurar, informar, o incluso transformar ciertos tipos de análisis de películas” (1990, p.84).

Establecida la relación entre feminismo y cine, y la necesidad de adoptar una postura crítica hacia la imagen que nos transmiten los medios, el estudio *Cine y mujeres. Feminismo y cine* (1990) ha sido concluyente a la hora de decantarme por una metodología en el trabajo de investigación. En este libro, Annette Kuhn alude al vacío y complejidad a la hora de llevar a cabo un estudio del cine desde el punto de vista del feminismo. La autora descarta la posibilidad de que el propio feminismo desarrolle su propia metodología diferenciando entre, el feminismo como teoría y feminismo como procedimiento y metodología. Esta circunstancia ha conducido a la teoría feminista del cine ha adoptar como forma de investigación y averiguación diferentes metodologías en su mayoría procedentes de las ciencias sociales.

En concreto, Annette Kuhn propone como metodología de investigación el análisis sociológico de la producción cultural. El empleo de esta disciplina sitúa en primera línea de partida a las imágenes como reflejo de la posición de la mujer en la sociedad, y por ende, del ideario social y político de quien las manipula y compone.

“los métodos de base sociológica sitúan a las imágenes, los papeles y las representaciones de las mujeres que aparecen en el cine como fenómenos que reflejan, o están determinados, por la posición de las mujeres en el mundo real o en la sociedad” (Kuhn 1990, p.85).

En este apartado sobre la *metodología* sería conveniente definir brevemente que entendemos como *representación* debido a la reiteración que se hace en el estudio a tal concepto. Para ello he tomado como referencia la definición aportada al campo de la cinematografía por el especialista italiano, F. Casetti. Casetti (1991, p. 122) define el término de representación (estar en lugar de), de forma ambivalente. Por un lado el término hace referencia a “la representación fiel y reconstrucción meticulosa del mundo” (1991, p. 122) y por otro “hacia la construcción del mundo en sí mismo, situado a cierta distancia de su referente”. Para el caso que nos ocupa, y teniendo sobre la base el género literario sobre el cual se construyen las películas del estudio, el realismo, sería la primera definición la más apropiada para precisar el papel que desempeñan las mujeres objeto de estudio. Por tanto, la representación que realizan las mujeres del estudio siguiendo la definición de Casetti tiene como fin la semejanza y la evidencia.

Para dar respuesta a las hipótesis centrales del estudio, y partiendo de la propuesta metodológica de Annette Kuhn, el trabajo se articula de la siguiente manera:

La forma de averiguación e indagación que realiza el trabajo se lleva a cabo, como ya se señaló en el capítulo anterior, mediante la combinación de una técnica analítica, de base teórica, y un estudio empírico descriptivo consistente en la aplicación de un cuestionario de carácter cuantitativo y cualitativo a las películas que componen el cuerpo de la investigación.

Mediante la recogida de información llevada a cabo en la encuesta, en primer lugar se procede a la descripción del perfil de las mujeres objeto de análisis; edad,

estado civil, lugar de residencia, nivel de formación etc. Dicho perfil pone sobre la mesa algunos rasgos comunes de las mujeres del estudio como por ejemplo, su nula o escasa educación formal.

Por seguir un orden, tras el análisis del perfil de las mujeres vendría el estudio del espacio físico de representación. Para llevar a cabo este análisis se han tenido en cuenta los espacios que ocupan las mujeres con más frecuencia a lo largo del film. Es de suponer, que todas las mujeres del estudio aparecen representadas en el hogar, pero no todas lo hacen igual número de veces, existiendo notables diferencias entre las mujeres del campo y las mujeres de la ciudad. Como cabe de esperar, y atendiendo al realismo que empapa a los films del estudio, los espacios de movimiento propuestos quedan delimitados principalmente al hogar, la calle y la Iglesia.

Seguido del análisis del espacio físico de representación, el estudio se detiene en el análisis de los temas y hechos en los cuales la mujer toma decisiones y opina. El análisis de este apartado, al igual que su antecesor, tiene como fin la averiguación de los espacios decisión de las mujeres, en su mayoría relacionados con su posición dentro del grupo familiar (esposa, hija, madre), o su condición de madre.

Los dos últimos apartados del cuerpo de investigación abordan de forma más específica el papel de *madre* que desempeñan las mujeres del estudio, sus funciones y tareas dentro del grupo, así como sus deseos y aspiraciones. Un apartado complejo de abordar debido a la escasez de estudios que sirvan de apoyo o guía sobre la cultura y las mentalidades de las mujeres del siglo XX.

Finalmente, el cuerpo de la investigación se complementa con el apartado *Cinco horas con Mario y hora y media con Lola*. La decisión de incluir este apartado pone sobre la mesa el marcado *realismo* que impregna la narrativa de Delibes y su efecto reflejo en las mujeres que crecieron bajo las directrices del franquismo. La película analizada *Función de noche* no es una adaptación más de la novela de Miguel Delibes, sino el resultado de un acto de reflejo de la actriz Lola Herrera con la protagonista de *Cinco horas con Mario*. El género de dicho film, drama-documental se aleja de la estructura narrativa del resto de películas analizadas. Por eso mismo, en su estudio no se aplica el mismo cuestionario o estudio de averiguación que al resto de películas que conformar el cuerpo de investigación. En este se apartado realiza una comparación

detallada a modo de exposición entre Carmen, protagonista de *Cinco horas con Mario*, y Lola, protagonista de *Función de noche*.

Tras el análisis de Lola y Carmen consideré oportuno utilizar la Pirámide de Maslow³ en el trabajo para observar como fue el comportamiento y la prioridad de las necesidades de las mujeres más relevantes del estudio (Adela, Doña Gregoria, etc). La Pirámide de Maslow es una teoría de jerarquización que responde a la satisfacción de las necesidades humanas básicas y fisiológicas, ubicadas en la base de la pirámide, y que finaliza en la cúspide donde se encuentra la autorrealización y el pleno reconocimiento de la persona. La aplicación de dicha teoría permite adentrarse no solo en cuales fueron las necesidades, entendidas en el trabajo como oportunidades, de primer orden de las mujeres que forman parte del estudio, sino también adentrarse en el complejo mundo de los deseos y mentalidades que conduce en algunos casos a las mujeres del trabajo a cierta ruptura o fragmentación con los roles impuestos.

³ La Pirámide de Maslow, o jerarquía de las necesidades humanas, es una teoría psicológica propuesta por Abraham Maslow en su obra: *Una teoría sobre la motivación humana* (en inglés, *A Theory of Human Motivation*) de 1943, que posteriormente amplió. Maslow formula en su teoría una jerarquía de necesidades humanas y defiende que conforme se satisfacen las necesidades más básicas (parte inferior de la pirámide), los seres humanos desarrollan necesidades y deseos más elevados (parte superior de la pirámide). http://es.wikipedia.org/wiki/Pir%C3%A1mide_de_Maslow consultado en 5/8/2012

3. Aspectos generales.

Los años veinte y treinta fueron los años de eclosión de las urbes en Europa y América. Numerosos directores de cine fueron los encargados de mostrar la modernidad y el paisaje de estos nuevos espacios. Dziga Vertov, De Paul Strand y Charles Sheeler, entre otros. Sin embargo, este fenómeno de cine-ciudad fue más tímido en España. Aquí seguía predominando el cine rural de *españoladas*⁴ cuya trama principal giraba entorno a la honra femenina y donde comenzaba aparecer tímidamente la vida en la ciudad. El ejemplo más claro de este género y estilo lo constituye *Nobleza Baturra* 1935, de Florián Rey.

El cambio más significativo de este cine *rural idílico*⁵ se produjo en España tras la Guerra Civil. A partir del 39, incluso unos años antes, el populismo rural del cine de la Segunda República quedó desplazado a favor de la expresión de los valores arcaicos de la sociedad hispana y el control de la Iglesia sobre el séptimo arte.⁶ La aproximación a la ciudad del cine de la república quedó ligeramente apartada cobrando protagonismo a partir de ahora la vida en el campo. Lugar donde se conservaban, según el régimen de Franco, la tradición espiritual y fe católica. Aspectos técnicos, estructuras textuales y narrativas del cine sufrieron también un ligero viraje tras la victoria franquista. Un ejemplo de la presión que ejerció el franquismo (censura) lo observamos en la filmografía de Florián Rey, *La Aldea maldita* 1930, *Nobleza baturra* 1935, y la segunda versión de *La aldea maldita* rodada en 1942.

Pese a su origen aragonés, Florián Rey decide rodar la primera versión de *La aldea maldita* 1930, una cinta clásica y representativa del cine mudo español y del género “drama rural”, en la provincia de Segovia. La decisión de elegir este escenario es de suma relevancia si se tiene en cuenta el peso y las condiciones de la población rural

⁴ Los especialistas Sánchez-Biosca y Castro de Paz, coinciden en señalar la complejidad del término *españolada* que califican como un género dudoso y poco riguroso de origen francés y variante musical (Ballesteros, 1999). Dicho término sufrió con la llegada de los falangistas al control ideológico y político del estado una reconversión. Según Gubern (1977), el cine de *españoladas* se caracteriza ahora por sus valores raciales, su costumbrismo nacional y su folclorismo.

⁵ Término acuñado por el especialista de la Universidad de Valencia, Vicente Sánchez-Biosca, que hace referencia y a la vez distinción entre la intencionalidad del cine rural rodado antes de la Guerra Civil y el cine rural rodado tras el conflicto.

⁶ “Discurso eclerotizado” término acuñado por el especialista Miguel Company para hacer referencia a la transformación cinematográfica tras la Guerra Civil

de entonces en España y en la región próxima a los Pirineos, donde el director rodará otras películas importantes en su filmografía. Castilla ha sido considerada la cuna de los valores tradicionales y moralmente ejemplares, pero a la vez de los “valores más vitales, sabios, nobles y solidarios” (Poyato, 2010, p.). El tiempo, tanto cronológico como atmosférico, y la unidad familiar van de la mano y rigen la cotidianidad, el día a día. Es, con frecuencia, un recurso estilístico repetido en la narrativa literaria y audiovisual.

La primera versión de *La aldea maldita* (1930) recrea la dureza de un pueblo agrícola-ganadero, que se ve en su mayoría obligado a emigrar debido al castigo que un año más ha sufrido el campo a causa del pedrisco. Como consecuencia de esto, Acacia, mujer protagonista de la historia, al igual que el resto de sus vecinos, decide dejar la aldea (abandonando a su familia hijo, esposo y suegro) para emprender una nueva vida en la ciudad. Antes de partir, su suegro, un viejo hidalgo castellano venido a menos, advierte a la mujer de la importancia de la honra en la familia y su rígido comportamiento en la ciudad. El conflicto de la honra estructura la narración, sobrellevando el peso de esta la mujer: “No olvides -dice a Acacia- que llevas contigo una carga muy pesada para una mujer: nuestro honor castellano, el tuyo y el de todos nosotros”.

Una vez llegada al lugar de destino y víctima de un engaño por parte de su amiga Magdalena, Acacia acabará ejerciendo la prostitución hasta que años más tarde su marido la encuentre y vuelva a la convivencia conyugal. Pero nada volverá a ser como antes de su marcha y Acacia se verá suspendida de por vida del cariño de su hijo, obligada a vivir una mera apariencia dentro de la unidad familiar.

La película muestra una destrucción y construcción de la mujer que cobra representación en dos escenarios confrontados, el mundo rural y el medio urbano. La ciudad aparece representada como un lugar oscuro y lleno de peligros que solo pueden conducir a la destrucción moral y de la honra, se trata de la España infiel. Por contra, el campo representa la protección de la mujer, algo así como su medio natural o lo que denomina M^a Pilar Amador en su artículo *La sexualidad en cine español durante el primer franquismo*, (2010) la España fiel. El medio rural encierra en sí mismo los valores considerados correctos en una mujer (buena esposa, buena madre...), y a su vez se constituye como escenario del perdón.

La cinta de Florián Rey es una de las primeras producciones de la Compañía Industrial Film Española SA (CIFESA), creada a principios de los años treinta. El objetivo de Cifesa era fomentar y dar salida a la producción del cine nacional. En palabras de la especialista Isolina Ballesteros (1999) “españolizar el cine nacional de los años 30 y fomentar la ejemplaridad racial y el patriotismo”. Los géneros cinematográficos más comunes de la productora para alcanzar tal fin fueron la comedia y el drama rural.

Sin abandonar el mismo hilo argumental, con cuestiones relacionadas con la honra como elemento latente en toda la película, Florián Rey rueda un año antes del estallido de la Guerra Civil, *Nobleza baturra* (1935). La protagonista de la historia es María del Pilar, una muchacha de clase acomodada, que ve manchada su rectitud a causa de las difamaciones falsas de un antiguo pretendiente que la acusa de mantener relaciones sexuales fuera del matrimonio. Una obra rodada en la comunidad aragonesa, donde se despliega todo un elenco de significados estéticos e iconológicos en torno a los personajes. Vuelven a escena las mujeres ataviadas con los trajes regiones, en este caso de la comunidad de Aragón, detalle que puede hacerse extensible a toda España, pues tanto el uso de la vestimenta como el clímax de la película, “la honra” forma parte del cine folclórico y de españoladas que promocionó Cifesa en sus primeros años en funcionamiento. La ciudad aparece en el film como un lugar idílico y agradable, y donde acude la protagonista para restablecer su honor.

Tras la guerra civil, Cifesa sufre una reestructuración interna de base ideológica convirtiéndose en la productora de cine más importante durante los años posteriores al enfrentamiento, en donde se llevará a cabo el cine de la primera postguerra o lo que es lo mismo, el cine del primer franquismo 1939-1951. Son los años de la reconversión del cine de *españoladas* y el *cine folclórico* (García, 1995), donde la mujer no es más que una mera muñeca pintada, visible e invisible a la vez en la escena (Ballesteros, 1999). El objetivo de la empresa de cine era crear un cine nacional que sirviera de instrumento político al régimen para, de esta forma, difundir los valores de la patria y la voluntad católica (películas de interés nacional). La temática de las películas al igual que los planteamientos estéticos supusieron una “continuación extrema” de las películas llevadas a cabo durante la II República (Ballesteros, 1999).

En este contexto de reconversión que sufrió Cifesa rueda Florián Rey la segunda versión de *La aldea maldita* en 1942. El argumento de esta nueva adaptación con sonido no difiere a la versión de 1930. En esta ocasión el director recurre a la utilización de símbolos religiosos y acontecimientos históricos recientes para ensalzar los valores nacional-católicos impuestos por el régimen, una combinación entre drama rural y cine religioso o lo que es lo mismo, una readaptación del conservadorismo republicano a los valores tradicionales y conservadores del franquismo (García, 1995).

Ejemplo de este propósito de españolización es *La aldea maldita*. En todo el film la apariencia estética juega un papel destacado. El cuerpo femenino aparece habitado exclusivamente de trajes, decorados, coros y canciones folclóricas. Se trata de una exhibición de elementos patrióticos con claros fines persuasivos. “Nunca ha sido la mujer tan omnipresente y visible en las pantallas de cine ni tan ausente e invisible en la reconstrucción social y política del país” (Ballesteros, 1999, p.53).

Pese a la negativa de la familia, Acacia (*La aldea maldita* 1942) abandona su hogar, familia e hijo. Renuncia a sus raíces y pone en peligro la unidad y estabilidad familiar. Hecho que en la película se entiende como una traición a la aldea y por tanto a la patria. Tras su paso por la ciudad, y una vez de vuelta a la aldea se produce una de las alusiones bíblicas más claras estructurada en tres partes: conciencia de pecado por parte de Acacia, arrepentimiento y perdón. Es entonces cuando el patriarca de la familia lava los pies a Acacia, escena que representa la conciencia de pecado y el perdón de la familia y que recuerda al acto del calvario cuando Jesucristo lava los pies a María Magdalena.

Ahora bien, el análisis del film desde una perspectiva y conciencia de género hoy día deja a esta película y a todas sus predecesoras en entredicho, aún más si se tiene en cuenta los antecedentes cinematográficos del propio director. Rey comenzó su andadura en la II República con el amanecer de un incipiente feminismo en España, parece más lesivo el tema, si bien es cierto que no implica que el autor sea representante de la época en cuestiones ideológico - políticas. Hecho del cual se deriva su facilidad de adaptación al cine impuesto por Cifesa (García, 1985).

En conclusión, la mujer del cine de Florián Rey representa el arquetipo de mujer sencilla, inmóvil y virtuosa. Con frecuencia, el cuerpo femenino de estas mujeres

aparece sobrecargado, adornado con una composición estética especialmente cuidada donde abundan los trajes regionales, y donde el tiempo adquiere un protagonismo destacado, parece detenido. Pero no sólo el director aragonés utiliza a la mujer como metáfora argumental en su producción cinematográfica. Los ojos de diferentes directores de la época utilizan igual táctica y cumplen con las órdenes del esquema nacional-sindicalista: ordena natural (familia), orden histórico (patria) y orden sobrenatural (Iglesia). Tal es el caso de Benito Perojo con la película folclórica *Goyescas* (1942) o *Raza* (1941) de José Luis Sánchez de Heredia, guión escrito por el propio Franco que propone como valores eternos de la patria la familia, la Patria, el sacrificio, la honra y la fe.

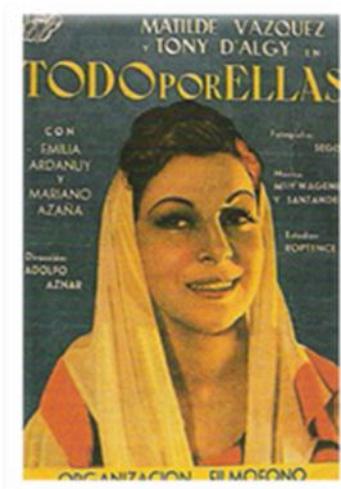
A principios de los cincuenta comienza la decadencia de Cifesa y con ella la crisis de las películas consideradas patrióticas y rodadas en el medio rural. Los rodajes se trasladan a castillos donde abundan las túnicas y los atuendos de guerreros. Es el auge de las películas históricas que buscan justificar el patriotismo defendido por el régimen en los hechos o acontecimientos de siglos pasados. También abundan las adaptaciones literarias y las españoladas. *Locura de amor* (1948), *Alba de América* (1951), *Agustina de Aragón* (1950), o *Leona de Castilla* (1951) de Juan de Orduña. Se recurre, por tanto, a grandes acontecimientos históricos de la Edad Moderna como una búsqueda de los valores eternos y puros, donde reside la honra, y se lucha contra el mayor enemigo que puede tener la patria, el extranjero.

La película de Juan de Orduña, *Leona de Castilla* merece una mención especial en este apartado. La protagonista de la historia es María Pacheco, esposa del comunero Juan Padilla. María representa a una mujer de la nobleza que lucha de forma heroica tras la muerte de su marido por las injusticias sociales y las libertades oprimidas durante el reinado de Carlos I. Rompe, sin entrar en detalles sobre el argumento de la película, el arquetipo y rol de mujer representada en el cine de entonces (mujer guerrera). Donde la mujer era un mero complemento en la escena, eso sí, cargado de simbolismo. Esta película ofrece una mirada a la historia dando un giro sustancial a la tendencia argumental utilizada hasta ahora por los directores de cine. Se presenta una tipología de mujer luchadora con unos ideales marcados por la patria hasta tal punto que la consideran loca por la relevancia de tal hecho. A lo largo de la película es calumniada y perseguida por sus ideales, sin embargo ella se mantiene fiel a la patria hasta tal punto

que llega a morir por ella. La película supuso una de las grandes superproducciones de la época, llegando alcanzar los cuatro millones de pesetas de coste.

Coincide la crisis y posterior desaparición de Cifesa, con los primeros cambios políticos y sociales en el aparato del franquismo. Es en estos años cuando llegan nuevos aires de cambio surgidos de la apertura internacional (ingreso de España en la ONU) y de los nuevos aliados políticos como EE.UU. Como consecuencia, se abrieron las fronteras del comercio, se potencia el turismo y con estas medidas aperturistas también comienzan a verse el cine que viene del extranjero, tras pasar por la censura previamente, exportándose a su vez, el cine nacional. Se generará por tanto, la mirada exógena que se aproxima a nuestra percepción de este tipo de cine.

La labor desarrollada por CIFESA fue absorbida a partir de mediados de los años cincuenta por Suevia Films-Cesáreo González, principal rival de la productora valenciana que gozó pronto de los privilegios y beneplácito de la Administración.





Es conveniente incluir en este apartado una breve reflexión sobre la imagen y el discurso que la cartelería cinematográfica muestra a su público los primeros años del franquismo. Los carteles más arriba expuestos están cargados de un fuerte discurso propagandístico y publicitario, donde la mujer es el elemento descriptivo por excelencia con una fuerte carga icónica y lingüística, muy significativa desde cualquiera de los dos aspectos que se valore, adquieren protagonismo. Ambos elementos semióticos (imagen y lenguaje) conforman el logotipo, también conocido como significante compuesto Sausurre (1977).

Los carteles publicitarios fueron una herramienta de comunicación esencial en el lanzamiento y difusión de las películas. Pese a la importancia del marketing, en España fueron muy pocas personas las que se dedicaron de forma profesional a esta pequeña industria. La cartelería fue considerada durante largos años como un arte menor dentro de la industria cinematográfica. Como norma general su estructura consistía en; rostro de los protagonistas, título e intérpretes. En los años cincuenta, cuando la cartelería llega a su apogeo se redefine la elaboración y composición de los carteles. Éstos debían de tener un equilibrio entre todos sus componentes. “Fotos, imágenes, dibujos, gráficos y textos utilizados debían de ser utilizados para visualizar de manera rápida los diversos puntos de información” (Torres, 2008, p. 13).

A pesar del poco peso dentro de la industria cinematográfica, los carteles suponían una pequeña muestra de la intencionalidad de cineastas y productores en sus obras. Como podemos observar más arriba, la mujer ocupa un protagonismo destacado

en el encuadre fotográfico de los carteles, ocupando en la mayoría de los casos un primer plano, reseñable, no solo en sus dimensiones y distribución espacial, sino también llamativo por la gama de colores empleada, con tonalidades sugerentes y buscando la provocación y mirada del espectador como es el caso de *Canción mortal* y *Tierra sedienta*.

El rostro de las mujeres, la mayoría de las veces con la mirada perdida y lejana, muestra esa pasividad, inocencia y a la vez suspicacia y misterio que los directores de entonces intentaron transmitir de la mujer en *Los últimos de Filipinas* y *De mujer a mujer*.

Por otro lado, cabe mencionar el título de algunas obras *Todo por ellas* o *De mujer a mujer*, fruto de la consideración e imagen que por entonces tenían algunos directores de cine de la mujer, de mentalidad tradicionalista, conservadora y por supuesto machista.

Imagen, palabra, lenguaje y diseño configuran un logotipo de mujer que contribuye a fomentar los roles y estereotipos de ésta en la sociedad de entonces. Un mensaje dirigido a un público concreto, la mujer. Pues es ella quien debe de seguir el camino ejemplarizante marcado por las mujeres protagonistas de estos films. Claro ejemplo de la labor desarrollada y motivada por la Sección Femenina⁷ como uno de los aparatos del estado más potentes en la labor de educar y formar a las mujeres en el desempeño de sus funciones.

Se trataba de una estrategia comercial más de cara a la competencia extranjera, que pese a los avances y esfuerzos de entonces fue considerada, quizás menos hoy día, un arte menor dentro de la industria cinematográfica (Fernández, 2002). Un hecho en beneficio sin duda de la propaganda del franquismo, donde la realización estética en el

⁷ La Sección Femenina surgió como una rama femenina del partido político, Falange España en 1934 y estuvo dirigida y coordinada por “la jefe” Pilar Primo de Rivera, hermana del dictado José Antonio Primo de Rivera. Durante los más de cuarenta años en vigencia, la Sección Femenina tuvo encomendadas diferentes tareas entre las que destacan la asistencia sanitaria (Auxilio Social), y quizás las más importantes de todas, la instrucción ideológica. Bajo el lema “el fin esencial de la mujer es servir de complemento al hombre, formando con él, individual y colectivamente una unidad social” las jóvenes eran educadas para convertirse en buenas patriotas, buenas cristinas y buenas esposas. Para la legitimación, el sindicato femenino recurrió a dos figuras claves y modélicas (a su entender) en la historia de España, Isabel la Católica y Santa Teresa de Jesús.

caso de la cartelería queda en segundo plano para resaltar mediante la combinación de texto e imagen el mensaje de la película.

El giro cinematográfico de los años cincuenta Bardem, Berlanga y Buñuel

A principios de los años cincuenta adquiere relevancia la realización de un cine diferente. La producción cinematográfica española se acerca al cine italiano, al neorrealismo. Se produce, por tanto, el primer giro en la tendencia cinematográfica del franquismo. Inaugura este nuevo periodo la cinta *Bienvenido Mister Marshall* (1952), del director José Luis García Berlanga. Se trata de la segunda película del director valenciano que volcará la mayoría de sus argumentos en una crítica feroz cargada de sarcasmo sobre la situación social, política y económica española. Haciendo una burla constata y ridiculizando aspectos del españolismo imperante. De esta nueva forma de hacer cine también son máximos representantes Juan Antonio Bardem y Luis Buñuel. Son los años del cine social y crítico. *El verdugo* (1963), *Plácido* (1961), *Calle Mayor* (1956), *Muerte de un ciclista* (1955), *Nunca pasa nada* (1964), o *Viridiana* (1961) por citar algunos ejemplos. A pesar de la brillantez con la fueron tratados muchos temas de la cotidianeidad española de entonces por el considerado *Tres Bes* del cine español (*Berlanga, Bardem y Buñuel*), también fueron los cincuenta años de continuación y ambigüedad en la producción de cine español. Contrastan en esta década realizaciones de éxito de corte folclórico como o *El Ruiseñor de las Cumbres* (1958) y producciones de carácter crítico- social como *Calle Mayor* (1956).

En los cincuenta también vieron la luz “Las conversaciones de Salamanca”, dirigidas por el director salmantino, Basilio Martín Patino. Las conversaciones tenían como objetivo principal hacer latente el sentido realista del cine de entonces, acercarse a la sociedad, y rendir un homenaje al Séptimo Arte, tan carente de reconocimientos y valoraciones por aquél entonces (García, 1985). Desde un primer momento, los participantes en las conversaciones, entre los que se encontraban partidarios y detractores del Régimen, manifestaron abiertamente su deseo y esperanza en el temido mal de la censura, del cual siempre esperaron o más reivindicaron una mayor libertad

para sus guiones. Son, por tanto, los cincuenta, años de renovación, inquietud y esperanza en el cine español.

Un ejemplo de aproximación al cine neorrealista lo ofrece la película del director Juan Antonio Bardem *Calle Mayor* (1956). El film, ambientado en una ciudad de provincias de la cual no se desvela su nombre gira en torno a dos personajes Isabel, soltera de edad avanzada que sueña, pese a su edad, con formar una familia, y Juan, vecino de la localidad, perteneciente a la burguesía y carente de cualquier aspiración y ambición en la vida. Juan encarna el prototipo de personaje superficial y dócil.

Isabel es víctima de una broma pesada por parte de Juan. Éste le hace creer a la eterna soltera que está enamorado de ella y que quiere formalizar la situación mediante el casamiento, a lo cual Isabel, ilusionada accede sin resistencia. Finalmente la situación se hace insostenible e Isabel descubre, a través de un conocido de Juan, el entramado de la historia.

La broma, ideada por el grupo de amigotes de Juan, llega a tal magnitud que la película adquiere tintes dramáticos y de tragedia humana. Isabel se ve atrapada en una calle, la Calle Mayor, que simboliza las murallas que la impiden salir de la ciudad, viéndose al final de la trama resignada a mantener y aparentar las buenas costumbres y valores rectos impuestos socialmente. Por su parte, los amigos de Juan representan la burguesía asentada, carente de toda aspiración e inquietud, que invierten su tiempo libre en gastar bromas pesadas a los vecinos de la localidad.

Lo que Bardem pretendía no era otra cosa que realizar una crítica feroz de los sectores de la sociedad española más tradicionales, anclados en sus rancias costumbres. "Es la historia de parte de la España del momento, de esa pequeña burguesía, cansada y anodina, que vive eternamente en el hastío, sin saber como escapar de él" (García, 2010, p.220). Con esta película el director madrileño consigue el Premio Internacional de la Crítica en el Festival de Venecia. A pesar de ello, el film tuvo que soportar importantes críticas por parte del aparato de censura del franquismo.

Tan solo tres años antes del estreno de *Calle Mayor*, el director italiano Federico Fellini estrena la película *Los inútiles* (1953). El film comienza relatando las aventuras de un grupo de jóvenes de una pequeña localidad italiana. De entre todos destaca

Fausto, un mujeriego que se ve obligado a contraer matrimonio con Sandra debido a su paternidad inminente.

La obra de Fellini conduce al espectador a observar una crítica feroz de la sociedad italiana de los años cincuenta, representada en un grupo de chicos acomodados –hombres maduros en edad de trabajar- que faltos de iniciativa y vagueando por la ciudad marítima de Rimini, sobreviven esquivando cualquier tipo de responsabilidad. Los jóvenes, encarnan de alguna forma esa atmósfera de encerramiento y mentalidad retrógrada que la pandilla de *Calle Mayor*. Apreciación que sirve para realizar algunas consideraciones de género a continuación.

La obra de Bardem está ambientada en una ciudad de provincias indeterminada, que según puntualizada el narrador nada más comenzar el metraje podía tratarse de cualquier región del país: “una ciudad cualquiera, en una región cualquiera de cualquier país”, pero que en este caso está rodada en Palencia y Logroño. Por otro lado, el rodaje italiano se desarrolla en una ciudad costera próxima al mar Adriático, Rimini. Una pequeña localidad de Italia bien conocida por Fellini al tratarse de su lugar de nacimiento, un hecho que concede al film más realismo si cabe. Sin embargo, nada más comenzar la película el narrador sitúa la historia en una “imaginaria ciudad cualquiera”.

En un mismo escenario (una ciudad cualquiera), tanto el director italiano como el director español, centran su argumento en una crítica feroz hacía una parte de la sociedad, representada por un grupo de hombres que faltos de motivaciones y sin escrúpulos deambulan por la ciudad organizado todo tipo de fechorías. Consecuencia de su poca cabeza y falta de escrúpulos son sus “bromas”, que revierten y soportan en cada caso Isabel y Sandra. La aproximación del cine español al neorrealismo italiano muestra por primera vez a la mujer como víctima y no culpable de una sociedad dominada por hombres.

Pero aún podemos tomar más referencias de la película del director italiano. Por redundar aún más en la vida de las pequeñas ciudades de provincias, Bardem rueda en 1963 *Nunca pasa nada*. Un cinta ambientada en una pequeña villa que ve interrumpida su cotidianeidad por la llegada de una corista francesa. La joven, que tiene que ser operada de urgencia, supone un soplo de aire fresco en una ciudad oscura, lluviosa y fría inmersa en la rutina. Desde un primer momento el médico que atiende a la chica

francesa queda prendido de ésta. Es entonces cuando se desencadena una relación entre ambos, sin importarle al médico su condición de casado. Como consecuencia, la esposa de éste, Julia, humillada y consciente de la situación, tiene que soportar por parte de los vecinos de la localidad continuos chismes y cotilleos. La presión de las habladurías llega a tal punto que la mujer del médico piensa firmemente en abandonar al marido. Finalmente, la relación entre el médico y la corista se rompe por la marcha de la joven, y la rutina vuelve a instalarse en la localidad y en la relación entre el médico y su esposa.

La cara de la esposa en la escena final, cuando el matrimonio pasea del brazo bajo los soportales de la plaza, refleja la resignación y tremenda amargura ante los *desaires* del marido, que se puede hacer extensible y que tuvieron que soportar tantas mujeres de entonces. Una situación muy similar al final de *Los inútiles*, cuando Sandra, sin otro remedio perdona a Fausto su última infidelidad y ambos caminan juntos de vuelta a casa. Tanto Bardem como Fellini sitúan en escena una de las realidades que más atormentaban a las mujeres de la época, la infidelidad y la falta de libertad y de decisión dentro del matrimonio. Una situación que se veían obligadas a soportar y prolongar las mujeres de mediados del siglo XX ante la imposibilidad legal, y muchas veces moral de separarse del marido.



Surcos, y el papel de madre protectora

En el año 1951 el hasta entonces realizador, José Antonio Nieves Conde dirige *Surcos*. Una película que aborda el éxodo rural desde una óptica realista y que al igual que los ejemplos anteriores supuso una ruptura en la trayectoria cinematográfica

española (Silvestre y Serrano, 2003). El film, realizado en un claro tono pesimista, confronta dos realidades duras y opuestas, la vida mísera y marginal del campo y la dura adaptación y supervivencia de los personajes en la ciudad. A pesar de su militancia en la falange, José Antonio Nieves Conde se atreve a realizar una película fruto de la observación y realidad de la sociedad española, y por lo tanto no exenta de problemas con la censura. El film merece algunas puntualizaciones desde el punto de vista del género.

Tras abandonar la aldea, la familia Pérez llega a Madrid alentada por un mejor porvenir. Nada más llegar a la ciudad la madre asume el papel de cabeza de familia, puesto que hasta entonces había sido ocupado por el padre. A lo largo del film es la madre quien impulsa continuamente a sus hijos y a su marido a buscar un empleo a pesar de los números tropiezos y fracasos que experimenta el grupo en el intento. La mujer controla la situación fuera y dentro de casa. Debido a esto, y a las numerosas tramas y vivencias en las cuales se ve envuelta la familia (prostitución, egoísmo, delincuencia, mercado negro), se produce la ruptura de la unidad familiar. Todo ello hace que al final del film el padre culpabilice a la madre de todo lo ocurrido en la ciudad, tomando la decisión de volver al pueblo y por tanto asumiendo de nuevo su papel como cabeza de familia.

Encontramos de nuevo en *Surcos* una analogía entre mujer y ciudad que ya antes había tratado Florián Rey en sus dos versiones de *La aldea maldita*. Un doble juego de intencionalidades por parte del director, que por un lado realiza una crítica feroz al medio urbano como un lugar hostil e impropio para los aldeanos, en concreto para la mujer, y que por otra parte culpabiliza a ésta de todo lo allí acontecido.

El Nuevo Cine Español, o la época dorada de Buñuel 1958-1965

La década de los sesenta en el cine español está marcada por el denominado Nuevo Cine Español. Cabeza visible de este nuevo grupo de jóvenes realizadores, formados todos ellos en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid, fueron José Luis Borau, Carlos Saura, Basilio Martín Patino, Mario Camus y Manuel Summers, entre otros. Todos ellos comprometidos con un cine realista que se aproximaba por entonces al cine europeo. La realización de este cine, mucho más permisivo por parte de la

censura, abrió el camino de la transición hacia la realización de un cine más liberal (Hopewell, 1898). Los cambios más significativos en la industria cinematográfica de los sesenta se produjeron gracias al aperturismo de la censura en el año 1963. Películas de esta década son *Nueve cartas a Berta* (1965), *Del rosa al amarillo* (1963) o *Los farsantes* (1966). Pero igualmente, inaugura esta década del cine español la película *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel.

El rodaje de *Viridiana*, una producción hispano-mexicana, supuso el regreso de Buñuel a España. Hasta entonces el director había permanecido en México país en el cual rodó la mayor parte de su filmografía. *Viridiana* causó gran escándalo por su fuerte crítica a la sociedad española, en particular a la iglesia. Hecho que produjo la censura de la cinta en España durante más de quince años.

Un día antes de su ingreso en el convento *Viridiana* visita a su tío Jaime. Éste, un viejo hidalgo español, que queda prendido de la chica ante el gran parecido de la joven con su esposa difunta. En el transcurso de la visita, que se prolongará durante unos días, Jaime envenena a la chica para poseerla. Un intento de violación fallido que se repetirá en otras ocasiones en la película con diferentes mujeres. El suceso desencadena el suicidio de Jaime. Como consecuencia, *Viridiana* decide abandonar su idea de ingreso en el convento y se queda en la hacienda de su tío, donde funda una residencia para mendigos. Es entonces cuando aparece Jorge, hijo natural de Jaime, que regresa a la hacienda para hacerse cargo de la herencia de su padre. *Viridiana* y Jorge convivirán juntos bajo el mismo techo. Es entonces cuando puede observarse la oposición de dos caracteres comunes de la época. El carácter materialista y avaro de Jorge y el carácter caritativo y soñador de *Viridiana*. La escena final de la película concluye con los dos adultos, incluida Ramona, la sirvienta, jugando al tute, una escena de doble lectura, que según indicó el propio Buñuel, representa el acto sexual entre los tres protagonistas, y que fue interpretada como una perversión y un escándalo por parte de la censura.

Llegados a este punto, conviene hacer algunas consideraciones desde el punto de vista del género, no sin advertir que quizás se trate esta de una interpretación arriesgada, pues el director aragonés no se caracteriza en su filmografía por poseer una sensibilidad especial hacia el sexo femenino. Con frecuencia en el cine de Buñuel se presenta un carácter dual de mujer, santa virgen y mujer pecadora prostituta (Muñoz, 2009). Dos

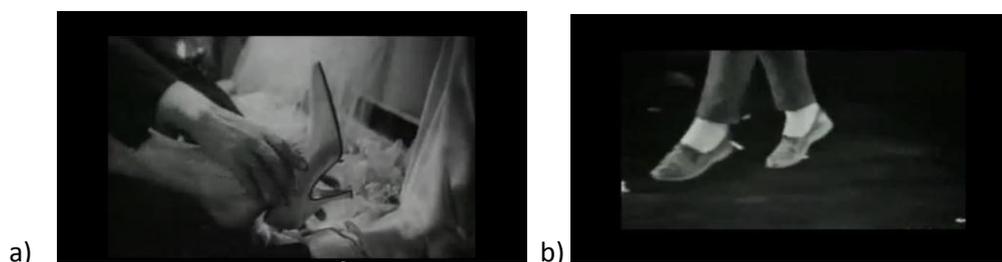
estereotipos que suele conducir a la perversión del hombre y por tanto al pecado o la desgracia de este, como ocurre con Viridiana. Por este motivo la película merece algunas consideraciones desde el punto de vista del género.

Viridiana, mujer protagonista y de clase acomodada, calza unos zapatos a la altura de su condición social. En una de las escenas al comienzo del film, cuando Viridiana es envenenada por su tío, y por lo tanto está inconsciente, éste le quita unos zapatos blancos de tacón que anteriormente habían pertenecido a su esposa difunta. Por el contrario, los personajes femeninos del centro de mendigos que atiende Viridiana, como cabe esperar, calzan unos zapatos de aspecto andrajoso, rotos y de colores oscuros. Tal detalle podemos apreciarlo detenidamente en la escena de la “última cena” cuando el grupo de mendigos aprovechando la ausencia de Jorge y Viridiana de la hacienda campan a sus anchas por la casa comiendo, bebiendo y destrozando todo cuanto tienen a su alcance. En este mismo escenario, durante el momento del baile, Buñuel, mediante un plano detalle enfoca los zapatos de las mujeres que se han animado a salir a bailar.

Nada tendrían de particular ambas escenas sino fuera por la insistencia del director en destacar los zapatos de las mujeres de la película. Pues la posición social de Viridiana y del grupo de mendigos queda bien descrita y percibida por el espectador desde el principio de la película. Las referencias y alusiones hacia los zapatos no son nuevas en la filmografía de Buñuel, quien considera a los zapatos y los pies un ejemplo de perversidad humana⁸. Una de las películas donde se hace una referencia sexual de forma explícita a dicho complemento femenino es en la película *Él*, rodada por el director aragonés en 1952. La clave o valor connotativo de los zapatos en el cine nos la aporta Freud. Según el padre del psicoanálisis los zapatos tienen un fuerte valor sexual o *fetiché* son objetos que puede llegar a generar placer sexual a quien los observa. Sin embargo, el significado connotativo de los zapatos en *Viridiana* adquiere una explicación distinta. El acercamiento de la cámara destaca cómo unos zapatos harapientos como los portados por los mendigos les permiten a estos libertad de movimiento. Durante la cena de los mendigos en la hacienda, sin indecisión y con total libertad las mujeres salen a bailar animadas por la música del tocadiscos. Por el contrario, los zapatos de Viridiana (blancos, limpios y de tacón) simbolizan la atmósfera

⁸ En: *Obsesiones de Buñuel Vol II*. <http://pipedreams.espacioblog.com/post/2006/05/11/obsesiones-bunuel-vol-ii> 01/09/2012

que soportaron estas mujeres, sometidas continuamente a las buenas apariencias y costumbres impuestas por el régimen.



Ejemplo de los zapatos citados, a) zapatos de Viridiana. b) zapatos de una de las mujeres mendigas en el momento del baile.

El cine de los setenta y ochenta, hacia un cine de mujeres

El cine de los años setenta, al igual que el de épocas pasadas, sigue presentando esa dualidad de géneros y tendencias tan característica del cine español. Comedia, terror, cine político y social se aproximan al cine europeo (García, 1985). Varios son los géneros que predominan en esta década marcada especialmente por el surgimiento de *El destape*, *el cine metafórico* y *la Tercera vía*.

Desde el punto de vista historiográfico la muerte de Franco en 1975 no contribuyó de forma inmediata a la libertad creativa en el cine español. Hubo que esperar hasta el año 1977 en el cual se suprimió la censura definitivamente. Por eso mismo, resulta llamativo que el franquismo diera rienda suelta a los primeros desnudos, entendiendo como tal desnudos exclusivamente femeninos. Unos meses antes de la muerte de Franco el aparato de censura del franquismo, vigente durante cuarenta años, dio los primeros pasos de apertura del cine español. El 19 de febrero de 1975 el entonces jefe del Ministerio de Información y Turismo, Pio Cabanillas emitió las nuevas normas de Calificación Cinematográfica que permitieron el destape. El desnudo sería aceptado según la normativa siempre y cuando “respondiese a las necesidades del guion” y no acostumbrase al “espectador medio” (Monteverde, 1993).

Pese a los cambios, el fenómeno cultural del cine, al igual que otros muchos sectores de la sociedad, se vio afectado por la crisis general de la economía española que había comenzado en el año 1973 (Caparrós, 1992). Consecuencia de la convulsión

política de estos años, entre aperturistas e integristas, fue la producción cultural de finales de los setenta y principios de los ochenta, que gravitó en torno a dos escenarios. Por un lado, la continuidad y pervivencia de estructuras tradicionales fruto de la etapa franquista, y por otro, un ambiente más liberal y renovador producto de la sociedad democrática (Castejón, 2005).

Ejemplo de esta convivencia es la cinta *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?* de Fernando Colomo 1978. En ella, aparecen representadas dos tipos de mujeres de mentalidad opuesta que se dan cita en una peluquería. Las mujeres mayores, que rondan los cincuenta años, defienden los valores y costumbres *decentes*, pero a la vez muestran una obsesión por hablar de temas de sexo, considerados tabú hasta hace poco años. Por otro lado, también acuden a la peluquería mujeres jóvenes, que trabajan fuera de casa y muestra otro tipo de preocupaciones como los amigos o salir de fiesta, además, beben y fuman. Un ejemplo de convivencia de dos culturas opuestas que convergen en un mismo tiempo.

Otro acontecimiento que abriría las puertas al movimiento feminista es España se produjo también en el año 1975. A los pocos días de la muerte de Franco se originó la primera manifestación a favor de los derechos y libertades de la mujer. Se trata de las Primeras Jornadas Internacionales por la Liberación de la Mujer organizadas por Naciones Unidas y celebradas en diciembre de 1975 en Madrid. A partir de esta fecha, se abrirían las puertas de la reivindicación y participación de la mujer en la sociedad española. Las mujeres comenzaron a participar en la vida política, social y cultural. Se trata de importantes cambios sociales, culturales y políticos entorno a la mujer, secundados en su mayoría por sectores de la izquierda. Fruto de esta lucha es el artículo 14 de la Constitución española: “Los españoles son iguales ante la Ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social”.

El destape y el landismo

El destape y el *landismo* fueron las dos tendencias cinematográficas de moda durante los años del Tardofranquismo (1973-76) y los primeros años de la Reforma

(1977-82). *El landismo* sigue el esquema del cine español de humor y situaciones cómicas, al cual se suman escenas de corte erótico y pornográfico. El nombre de “landismo” lo toma del carismático Alfredo Landa, actor e individuo a la vez, que refleja *in extremis* el deseo y anhelo típicos del hombre mujeriego español, de clase media, pícaro y siempre rodeado de mujeres ligeras de ropa. Se trata de un cine de comedia que juega con los límites de la insinuación sin trascender más allá de un ligero destape (García, 1985). Tras la exhibición del cuerpo femenino y la burla típica añadida, las cintas solían terminar con un final feliz y fuertemente moralizante, el matrimonio. *Lo verde empieza en los pirineos* (1971), *Cuando el cuerno suena* (1972), *París bien vale una moza* (1972), *Busco tonta para fin de semana* (1973), *Cuando el cuerno suena* (1974), *De profesión: polígamo* (1975), *Las obsesiones de Armando* (1974), *Zorrita Martínez* (1975), *Los novios de mi mujer* (1972), *Chicas de alquiler* (1973), *No desearás al vecino del 5º* (1974) *La zorrilla en biquini* (1975).

Ni que decir tiene, y tal y como indica las películas citadas más arriba, el título de las mismas demuestra el punto de vista dominante. Entre las críticas más frecuentes a este tipo de cine hoy día se encuentra el tratamiento del personaje femenino. “El personaje femenino es reducido a un objeto sexual cuyo fin es satisfacer los instintos más primarios del varón” (Sangro y Plaza, 2010, p.80). Además, los expertos coinciden en señalar cómo las protagonistas aparecían “ligeras de vestuario por exigencias del guion, pero sin la menor justificación narrativa” (Sangro y Plaza, 2010, p.81).

Sin entrar a valorar de lleno el argumento de estos films, el cine del destape contribuye a fomentar la idea de superficialidad de la mujer mediante la mera exhibición de su cuerpo. Sus atributos femeninos, pechos, cabellos, etc. cobran vida en el plano. Lejos han quedado los trajes regionales, los velos en la cabeza, la honra y general esa pasividad que la mujer mostraba en las primeras películas del franquismo. El cine del tardofranquismo y la reforma vuelve a castigar a la mujer dejando atrás la apariencia moral y centrándose en la apariencia física, en sus atributos sexuales. Se trata de un cine hecho para satisfacer el deseo masculino (Castro, 2009). Como consecuencia de todo esto, se produce una mezcla de antiguos estereotipos con nuevos perfiles de mujer, que tendrán como resultado ejemplos de comportamiento y modelos de actuación en la sociedades venideras (Guarinos, 1999). A todo ello se suma la “crisis de identidad” que atraviesa la mujer de la Transición resultado de la revolución de valores,

cambios sociales, económicos y políticos de la sociedad española, auspiciados en parte por los medios de comunicación: La entrada en vigor del divorcio, la incorporación al mercado de trabajo o el aumento del nivel formativo, conducen a la mujer a vivir una situación de catarsis y en general de crisis de identidad (Castro, 2009) que será abordada por el cine de subgéneros *No matarás* (1975), en clara alusión al aborto, o *Experiencia prematrimonial* (1972).

La Tercera Vía

Otra de las tendencias cinematográficas de los setenta fue la “Tercera vía”, movimiento encabezado por Roberto Bodegas y José Luis Divildos. Director y productor apostaron la realización de películas de tinte erótico y pornográfico, que ponen su acento en la riqueza visual de la narración, con mujeres jóvenes y cuerpos atractivos ligeros de ropa. A pesar de su parecido argumental con el *landismo*, sus realizaciones suponen un alejamiento de esta tendencia. Tanto Bodegas como Divildos fueron la cabeza de un grupo que persiguió la realización de un cine más esforzado, con temas actuales y que está dirigido a un espectador de clase media. En palabra del propio Divildos: “Confiábamos en hacer un producto exportable, que escapara de los límites del cine español, del productor de puro consumo de género y del excesivo intelectualismo, sólo accesible a una minoría” (Sangro y Plaza, 2010, p. 83). El éxito de esta nueva estrategia comercial se tradujo en un notable aumento de espectadores en las salas de cine, superando muchos estrenos el millón y medio de espectadores. Producciones de estos años son *Españolas en París* (1968), *Vida conyugal sana* (1973), *Los nuevos españoles* (1974) o *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* (1974).

En el año 1974 el director Antonio Drove rueda la película, *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe*. Paulino es un joven abogado obsesionado con el cuidado de los pájaros (canarios), además de ser un hombre excesivamente celoso que mantiene a su mujer, Margarita, todo el día encerrada en casa. Un día, los propietarios del edificio donde Paulino tiene su despacho, le obligan hablar con una de las jóvenes del edificio debido a los ruidos que causa por las noches a los vecinos. Decidido a poner solución, Paulino visita el piso de la polémica y allí conoce a la joven Paloma. Paloma es una atractiva mujer, rubia, soltera y libre que trabaja como azafata de congresos y de

la cual queda prendido Paulino. A partir de entonces, Paloma y Paulino, comienzan una relación que da lugar a numerosas situaciones cómicas debido al carácter antojadizo e infantil de Paloma. Cierta día, Paulino decide poner fin a su matrimonio con Margarita, una situación que no sorprende a la mujer y que a la vez la libera del sometimiento y celos de su marido; “me acabas de abrir la jaula, todavía soy joven y con gas de vivir”, sentencia Margarita en presencia de su todavía esposo.

A partir de este momento comienza la convivencia entre Paloma y Paulino. Es ahora cuando el abogado comienza a modelar el comportamiento de la joven chica. Paulino ha comprado a su amante un chalet a las afueras de Madrid aislado de la civilización y donde solo se ve pasar aviones. Este hecho provoca que Paloma no pueda tomar el sol y hacer uso de la piscina ya que puede ser vista por los pasajeros del avión. Pronto Paloma comenzará a vestir de forma recatada y colores oscuros, muy diferente a los comienzos de la relación.

Mientras Paloma permanece retirada en el chalet, Margarita ha vuelto a trabajar como bailarina, su antiguo trabajo de soltera. Una noche, Paulino acude a la sala donde trabaja Margarita y el encuentro entre ambos termina en reconciliación. Margarita sigue enamorada de su marido pese a ser abandonada por su marido y pese al carácter, celoso, obsesivo e incorregible de éste. Es entonces cuando el abogado finaliza la relación con Paloma y decide volver a la convivencia conyugal.

Paulino es una persona egoísta, enfermiza y obsesiva a la vez que el exponente del “machito español”. No tiene ninguna intención de cambiar y culpabiliza a Paulina y Margarita de las sucesivas rupturas, por según dice, su falta de amor y entrega hacia él. Se presenta como víctima. Mientras que Paloma y Margarita son mujeres atractivas y deseables eróticamente, todo lo contrario sucede con los personajes masculinos de la película. Ninguno de los tres personajes presenta una evolución a lo largo de la trama. Mientras que la ruptura de Paulino y Margarita podía entenderse como una oportunidad para ésta, finalmente Margarita decide volver a los brazos de marido a pesar de no producirse en él ningún cambio. El film termina con el triunfo del amor, si se le puede denominar así, entre Paulino y Margarita. Tiene un final moralizante.

Almudena Ojeda Torrero



El cine metafórico

Alejado de esta tendencia comercial que se inicia en los setenta se encuentra el cine metafórico. Se trata de la corriente fílmica de mayor calidad durante los años de la Transición (Castro, 2009), y que refleja a la vez, el ansia de los directores y espectadores por rodar y ver algo diferente. Esta corriente del cine español pone especial cuidado no solo en la doble lectura e interpretación que ofrecen sus films, sino también, en los aspectos formales y estéticos de las obras. El cine metafórico supuso la antítesis del cine del destape y la Tercera Vía. El objetivo principal de los directores de esta tendencia fue proyectar una visión crítica del franquismo.

Ejemplo de este cine, especialmente cuidado y alejado del cine más arriba comentado, son las películas *Cría cuervos* de Carlos Saura, *El espíritu de la colmena* y *El sur* de Víctor Erice. Ambas, comparten un hilo o argumento común, la familia y la infancia. Casualmente las protagonistas de estas tres películas son tres niñas menores de diez años que interpretan el papel de víctimas de una sociedad vigilada, moral e ideológicamente durante más de cuarenta años. Erice y Saura realizan una crítica a la figura padre y al patriarcado culpabilizando a éste de la tristeza y soledad que viven las jóvenes. Un guiño de los directores al comparar Patria -Nación con la figura del padre.

Una película que causó polémica durante su exhibición fue el film de José Luis Borau, *Furtivos* estrenada en 1975.

Se trata de una película de corte tremendista con fuertes connotaciones políticas. La cinta cuenta la historia de Ángel, un cazador furtivo que vive en el bosque con su madre, Martina. Martina es una persona posesiva y enfermiza hasta tal punto que llega a

mantener relaciones sexuales con su propio hijo. En una de las visitas al pueblo Ángel conoce a Milagros, con quien contraerá matrimonio en poco tiempo. A partir de este momento se inicia la convivencia de los tres personajes en el hogar materno. Es entonces cuando se desencadena una lucha de dominación y protagonismo entre Martina y Milagros que acabará de forma trágica. Casualmente, las dos mujeres protagonistas en la vida de Ángel presentan una estructura mental compleja.

El film muestra un entramado psicológico de impacto mezclado con escenas de sexo o de insinuación al acto sexual. Hecho el cual permite al director abordar la sexualidad en el cine desde otra óptica, nueva por aquel entonces y justificada desde el punto de vista de la situación semi-inconsciente en la cual se hallan sendas mujeres.

La figura de la madre es de suma relevancia. Martina personifica la figura patriarcal dentro de la casa y entorno a ella se estructura la metáfora argumental de la obra. De Martina derivan todos los males de Ángel, que vive reprimido y aislado de la ciudad en pleno contacto con la naturaleza. Aislamiento, represión, patriarcalismo, dominación y sometimiento son los ingredientes del film, que termina con el asesinato de Martina por parte de su hijo, a modo de asesinato de la figura represora, el asesinato del franquismo.

La película, no exenta de problemas con la censura, tuvo una calurosa acogida entre el público siendo recocida y premiada en diferentes festivales; el Festival de Cine de San Sebastián, el Festival Internacional de Cartagena de Indias o el Círculo de Escritores Cinematográficos en España.

Respecto a la industria cinematográfica la década de los setenta termina con aprobación del decreto 3071 de 1977, que elimina la censura al cine español. Este mismo año, las salas de cine acogieron la proyección de *Viridiana*, censurada en España durante más de quince años. También llegaron las primeras películas extranjeras como *El acorazado Potenkim* (1925), *La guerra ha terminado* (1966), o *El último tango en París* (1972). Aproximándonos a nuestro estudio a finales de los setenta y principios de los ochenta comienzan a adaptarse al cine obras literarias de destacados escritores españoles, *La colmena* (1982) obra de Camilo José Cela adaptada al cine por Mario Camus en 1982, *La plaza del diamante*, dirigida por Francisco Betriú en 1982 o *Valentina*, adaptada por Antonio Betancor. La realización de estos films fue una

realidad gracias a la ayuda concedida por el fondo de inversión de RTVE. El éxito comercial y crítico de estas obras conducen al cine español a su “época dorada” que culmina con el Óscar a la Mejor Película Extranjera concedido a *Volver a empezar* de J. L. Garcí en 1984.

A esta época dorada contribuyó la llegada de Pilar Miró a la Dirección General de Cinematografía en el año 1983. Fue entonces cuando se produjeron los primeros cambios estructurales y administrativos en la industria cinematográfica española con la conocida “Ley Miró”. Su trabajo fortaleció la producción cinematográfica aumentando la cuantía o subvención por película, que se hará a partir de ahora de forma anticipada. En general la ley contemplaba la protección a la cinematografía española.

En este escenario de cambios conviven realizadores de cine de diferentes ideologías: Rafael Gil, Vizcaíno Casas o Mariano Ozores, más próximos a sectores conservadores. En el polo opuesto se encontraban Mario Camus, Carlos Saura, Manuel Gutiérrez Aragón, Antonio Giménez Rico, Josefina Molina, Antonio Mercero, José María Forqué, Fernando Colomo, J.L. Garcí o Eloy de la Iglesia, que comparten protagonismo con nuevos directores de cine como, Pedro Almodóvar o Pilar Miró. La trayectoria de muchos de ellos, especialmente la de Mercero, Molina y Gutiérrez Aragón, estará muy ligada a la televisión comercial *Crónicas de un pueblo*, *Verano azul*, *Farmacia de guardia*, *Teresa de Jesús*, *Los pintores del Pardo*.

Pero sin duda, el cambio más notable de finales de los setenta y principios de los ochenta fue la irrupción de las mujeres cineastas en la cinematografía española. Directoras como Pilar Miró o Josefina Molina rompieron con el modelo de representación de la mujer en la gran pantalla dando un giro hacia modelos más positivos y temas femeninos, que rompieron con los roles tradicionales no solo del cine, sino más importante de la mujer (Castejón, 2005). Sin duda un avance en la mentalidad cultural de entonces que viene precedida por la llegada o el resurgir del movimiento feminista en España. Sus producciones *Gary Cooper que estás en los cielos* o *Función de Noche*, respectivamente son creaciones autoreflexivas, que buscan la provocación y complicidad de las mujeres espectadoras.

Función de noche es el resultado de la crisis psicológica que había provocado en Lola Herrera la interpretación de Carmen Sotillo en *Cinco horas con Mario*. La

película, basada en hechos reales, es una reflexión sobre la vida personal y sentimental de Lola Herrera a modo de grito de liberación, donde se tratan temas como el fracaso de su matrimonio con Daniel Dicenta, la educación recibida, el cuidado de los hijos, la sexualidad, o el amor. El film se estructura en un diálogo improvisado entre Lola y su ex marido, durante más de hora y media.

Función de noche representa el contexto de *catarsis* emocional que sufren muchas mujeres de su tiempo fruto del cambio de mentalidad que atraviesa el país. Un vómito de liberación y autoconocimiento a la vez, en el cual se ven reflejadas muchas mujeres de su época. La película fue un éxito rotundo y despertó en muchas mujeres de entonces el ansia por desprenderse de las ataduras morales y sociales que le habían sido impuestas durante décadas.

En este doble escenario de retrospectiva y mirada al pasado que presentaban las adaptaciones literarias al cine, junto con la irrupción del nuevo cine realizado por mujeres se producen la mayoría de las adaptaciones cinematográficas de las novelas de Miguel Delibes que serán analizadas a continuación. En su mayoría, los directores que se lanzaron a adaptar la literatura del escritor castellano pertenecían a sectores afines a la izquierda formados en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid como Josefina Molina, Antonio Giménez-Rico, Mario Camus o Luis Alcoriza. etc.

Castilla, literatura y cine

El marco espacial y cronológico del trabajo de investigación se desarrolla, salvo alguna excepción, en Castilla. Una zona geográfica de máxima amplitud, eminentemente rural, que debido a sus dimensiones y orografía presenta unas condiciones particulares que la distinguen en su desarrollo político, económico, social y cultural del resto de las comunidades autónomas.

Castilla fue para muchos realizadores de cine, antes y después de la Guerra Civil, el lugar o cobijo del cual emana todo el conflicto de la honra, que se prolonga en el cine español hasta los años sesenta. La honra y las apariencias toman especial relevancia en la mujer, no solo en su dimensión psicológica y definición social, sino también en su cuerpo y definición estética, cuerpo y mente van de la mano en mayor o menor grado a lo largo de la historia del cine español. Es ella la responsable, pese a su

pasividad y escaso protagonismo, de la honra no sólo personal como sujeto propio, sino y más importante, de la honra familiar.

La situación de la comunidad autónoma hoy día viene a ser una prolongación de lo que literatos primero y directores de cine más tarde han transmitido en sus obras desde los primeros años de la posguerra (Gómez y Rico, 2005). La emigración campo-ciudad (*El camino*, *Los santos inocentes*, *La aldea maldita* o *Surcos*) fue y es una realidad preocupante por los vecinos de las zonas rurales que ven peligrar su calidad de vida como consecuencia del abandono del medio y la falta de atenciones hacia el mismo. Una situación que ha ido generando una población fuertemente masculinizada debido al abandono del medio rural por parte del sexo femenino. Un movimiento de población que dio comienzo en los años cincuenta y que se agudiza en los años setenta en adelante (Gómez y Rico, 2005).

Desencadenante de todo este proceso fueron las duras condiciones del campo, que han basado su economía en una fuerte dependencia de la agricultura y por tanto de las variaciones climáticas, a lo cual hay que sumar la falta de inversión y renovación del medio agrícola (Gómez y Rico, 2005). Por si fuera poco, se añaden las condiciones de vida de la sociedad de posguerra. Hambruna, miseria, escaso desarrollo económico e inversión en el medio desencadenaron en una falta de oportunidades y por consiguiente en pérdida de población joven en edad de trabajar.

En este escenario de problemas la mujer ha sido en comparación con el varón quien ha experimentando un mayor éxodo rural los últimos cuarenta años. Hasta entonces, la emigración en busca del *progreso* y una mejor situación económica y calidad de vida había sido cosa del género masculino, tal y como podemos apreciar en una de las obras más ejemplares de Delibes, *El camino* (1950).

“...Después de todo, que su padre aspirar hacer de él algo más que un simple quesero era un hecho que honraba a su padre. Pero por lo que a él afecta...Su padre entendía que esto era progresar; Daniel, el mochuelo, no lo sabía exactamente” (Delibes, 1950).

La búsqueda de un empleo y de una mayor preparación fueron las excusas más comunes para que la mujer dejara atrás el medio rural. Las oportunidades de formación, y por tanto de un trabajo remunerado que escape de la dureza de los trabajos agrícolas solo podían encontrarse en la ciudad.

El éxodo rural en el caso de las mujeres se acentúa como señalo más arriba en los años 60 y 70, consecuencia de la promulgación de los Planes de Desarrollo. Dichos planes demandaron abundante mano de obra en las ciudades lo cual supuso un atractivo para el sector femenino (*Los santos inocentes*, *Surcos*). Como consecuencia de todo esto, la ciudad se presenta para la mujer como un lugar lleno de oportunidades: el acceso al trabajo, la educación y el ocio conducen al sexo femenino a ocupar un espacio *prohibido* por los ideales del franquismo provocando de esta forma una ruptura con el canon o modelo de mujer.

Por el contrario, los núcleos de población rural, menores de 2000 habitantes para el caso de Castilla y León, se convierten en núcleos de población deshabitada, lo cual agrava los problemas de este tipo de población que pierde la mano de obra esencial en todos los ámbitos relacionados con la ética del cuidado, y que sirve según la época del año, de refuerzo y mano de obra gratuita (*trabajo invisible*) en las labores del campo. Este fenómeno de éxodo rural femenino lo definen los sociólogos Sorokin y Zimmerman como “sobreemigración rural” y atiende a diferentes factores: “la división social del trabajo, es decir, la concentración en las ciudades de gran cantidad de empleos que demandan mano de obra femenina; el sistema de herencia de la propiedad agraria que favorece los varones y acentúa la tendencia al desarraigo femenino; y la falta de alternativas de integración laboral y social de la mujer rural fuera del ámbito matrimonial y familiar” (Giménez y Rico, 2010).

Pero la mujer no sólo abandona el medio rural por cuestiones de trabajo y formación, también lo hace impulsada por los nuevos valores urbanos (Maya, 1999). La ciudad se convierte a partir de la década de los sesenta en un atractivo para el sexo femenino, lo que lleva aparejado una desvalorización del medio rural y que supone por tanto una ruptura con el modelo establecido por el régimen. Los nuevos valores sociales y avances científicos consecuencia de la reciente industrialización surgida en las ciudades, ponen a disposición de la emergente clase media los primeros y tímidos avances relacionados con el bienestar y la comodidad de las familias; alimentos científicos infantiles, métodos anticonceptivos, nuevos espacios de ocio o incluso la normalización educativa que ofrecía la ciudad (Bustos, 1998). Muchos de estos avances permitieron a las mujeres compatibilizar de forma más cómoda familia y trabajo. El

resultado de todo esto se traduce en un rápido incremento de la tasa de ocupación en la ciudad situada en un 24% en 1970.

Además, entre los logros alcanzados por las mujeres de Castilla y León a lo largo del siglo XX, y tal y como señala en su trabajo la profesora Maya (2008), se encuentran el aumento en el acceso de la mujer a la educación formal básica a partir de 1970 (no tan sexista y segregada como la de épocas anteriores), y por consiguiente el acceso a la educación superior. Un proceso que según indica la especialista comienza a gestarse en el medio rural a partir de los años sesenta, y que facilita años más tarde la incorporación de la mujer del medio rural a la vida pública; política, economía o cultura (*El disputado voto del señor Cayo*).

4. Cuerpo de investigación

4.1. Consideraciones previas

La intensa carrera literaria de Miguel Delibes (1920-2010) ha convertido al escritor castellano en uno de los autores referentes de la lengua española. Desde que comenzara su trayectoria como escritor con *La sombra del ciprés es alargada*, Premio Nadal en 1948, el literato castellano ha sido autor de más de medio centenar de obras de diferentes géneros narrativos; novela, ensayo, libros de viajes, relatos cortos, artículos periodísticos etc. Como consecuencia, son numerosas las publicaciones que estudian e indagan en la profundidad y originalidad de su narrativa: el lenguaje, la evolución de los personajes, la religión, la naturaleza, la caza o incluso la especificidad del personaje femenino.

A lo largo de su carrera, Delibes ha prestado especial atención y fidelidad por reflejar y reconstruir su entorno más cercano, Castilla. Hecho por el cual se le conoce como uno de los autores e intelectuales *realistas* más destacados del siglo XX (Samaniego, 1986). En sus obras, presta especial atención al comportamiento humano, -especialmente a las clases más desfavorecidas-, la naturaleza, la infancia, la muerte, la espiritualidad, el tiempo, la vida del campo y la vida en la ciudad etc. Fruto de su dedicación son los numerosos premios y galardones que han reconocido su trayectoria profesional otorgándole el Premio Nadal (1948), por *La sombra del ciprés es alargada*; el Premio Nacional de Literatura (1955), por *Diario de un cazador*; el Premio de la Crítica (1962), por *Las ratas*; el Premio Príncipe de Asturias de las Letras en el año (1982); el Premio Nacional de las Letras Españolas (1991); o el Premio Cervantes (1993), entre otros.

Consecuencia de la popularidad de su obra, Miguel Delibes se ha convertido en el escritor español más adaptado al cine en la actualidad. En una entrevista realizada por su biógrafo, Ramón García, Delibes aclara lo siguiente respecto a este asunto de su literatura llevada al cine: “las historias de mis novelas son muy convincentes y concretas y, sobre todo, los personajes que las viven están delineados con cuidado, son humanos y creíbles” (García, 1993, p. 43).

Un total de siete novelas más dos relatos cortos del escritor castellano han sido adaptados a la gran pantalla. *El camino*, por la directora Ana Mariscal en 1964; *La mortaja*, por José Antonio Páramo en 1974; *Mi idolatrado hijo Sisí*, adaptada bajo el nombre *Retrato de familia*, por Antonio Giménez Rico en 1976; *El príncipe destronado*, dirigida por Antonio Mercero bajo el título, *La guerra de papá* en 1977; *El Camino*, versión de Josefa Molina para TVE en 1978; *Los santos inocentes*, dirigida por Mario Camus en 1983; *El disputado voto del señor Cayo*, adaptada por Antonio Giménez-Rico en 1986; *El tesoro*, dirigida por Antonio Mercero en 1988; *La sombra del ciprés es alargada*, dirigida por Luis Alcoriza en 1990; y *Diario de un jubilado*, adaptada bajo el título *Una pareja perfecta*, por Francisco Bertriú en 1998.

El éxito de las adaptaciones literarias ha tenido en las taquillas de cine unas cifras de espectadores muy dispares. Según los datos aportados por el Instituto de Cinematografía perteneciente al Ministerio de Cultura Educación y Deporte la obra con más éxito en la taquilla fue *La guerra de papá*, con más de tres millones y medio de espectadores, seguida de *Los santos inocentes* y *Retrato de familia*. Por el contrario, las obras que han tenido una menor acogida y repercusión en taquilla han sido *El tesoro* y *Una pareja perfecta*.

Pese a que tanto novela como cine comparten una misma estructura narrativa, lo cierto es que pocas películas han conseguido un nivel de calidad igual o superior al de la novelas⁹. Un hecho que por lo general marca distancia entre literatos y directores de cine. De nuevo, Delibes, un gran conocedor y seguidor de la cinematografía de su época, aclara en una de sus numerosas entrevistas algunos datos respecto a las adaptaciones de sus obras:

“Yo he tenido suerte con las adaptaciones al cine de mis novelas. La mayoría, dentro del nivel del cine español, han sido buenas películas y el cine las ha aplaudido. En cuanto a hablar de cuál ha resultado mejor o peor, no es, como comprenderás agradable, aunque yo creo que no hay duda de que la más lograda ha sido *Los santos inocentes*. Por el contrario, no sé si la peor pero sí la menos afortunada fue *La sombra*

⁹La crítica coincide en señalar como *Los santos inocentes* es la película mejor adaptada al cine, llegando incluso a relanzar las ventas de la propia novela. Con el estreno de *Los santos inocentes*, dirigida por Mario Camus, la industria cinematográfica española alcanzó la mayor recaudación en bruto de la historia del cine español (510 millones de pesetas en la taquilla nacional a finales de los 1985 y un millón de dólares en ventas en el extranjero).

del ciprés es alargada, sobre todo su segunda parte. En realidad al film, le sucedió lo mismo que a la novela” (García, 1993, p.34).

La selección de las películas como objeto de éste estudio se ha realizado teniendo en cuenta diferentes criterios. En primer lugar la accesibilidad a las mismas, muchas de las cuales debido a su escasa distribución y repercusión comercial no se han podido localizar y por tanto visualizar. Es el caso de *Una pareja perfecta* o las dos versiones de *La mortaja*. En segundo lugar la selección ha tenido en cuenta la repercusión e impacto de estos films atendiendo al número de espectadores, hecho que llevó desde el principio a descartar la película *El tesoro*, que en taquilla no alcanzó los 70 espectadores.

Tras estos apuntes, la muestra elegida, por tanto, que forma parte del estudio es; *El camino*, *La sombra del ciprés es alargada*, *Retrato de Familia*, *La guerra de Papá*, *El disputado voto del señor Cayo*, *Los santos inocentes* y *Las ratas*. Cronológicamente la investigación comienza en 1929 con la película *La sombra del ciprés es alargada*, y finaliza en 1978 con *El disputado voto del señor Cayo*.

Otro de los criterios a tener en cuenta ha sido la representación de las mujeres que forman parte del estudio realizado teniendo en cuenta diferentes parámetros. Por un lado, el papel protagonista o coprotagonista de la mujer en el relato entendiendo como tal su implicación en la trama principal y su relación con los protagonistas principales (siempre masculinos), como en el caso de La Guindilla Mayor (*El Camino*), Adela (*Retrato de familia*), La mamá (*La guerra de papá*), Regula (*Los santos inocentes*), Laly (*El disputado voto...*), Gregoria (*La sombra del ciprés...*), Jane (*La sombra del ciprés...*) y La Resu (*Las ratas*). Por otro lado, la selección atiende a la relevancia de las actrices secundarias, generalmente por su oposición a las anteriores, a modo de personajes antagonistas. A través de éste criterio forman parte del estudio La Uca-Uca (*El camino*), La Mica (*El camino*), Paulina (*Retrato de familia*), La Domi (*La guerra de papá*), La Vito (*La guerra de papá*), Nieves (*Los santos inocentes*), la dueña del cortijo (*Los santos inocentes*), La Muda (*El disputado voto...*) y Martina (*La sombra del ciprés...*). Se han descartado del estudio las mujeres que actúan como figuración especial y extras. Como resultado de la selección forman parte del trabajo de investigación 17 mujeres, siete de ellas pertenecientes al medio rural y diez al entorno urbano.

Descripción de las mujeres objeto de estudio

EL Camino: Novela ambientada en los años inmediatos a la posguerra. Fue escrita por Miguel Delibes en 1950, y adaptada al cine en 1964 por la directora de cine Ana Mariscal.

-LOLA, LA GUINDILLA MAYOR: Es una mujer de edad madura entre 50-56 años, vive en el medio rural y está soltera. Se caracteriza por ser una ferviente religiosa y cotilla, vigila la conducta moral de los vecinos del pueblo. Finalmente termina casándose con Quino, el manco, el dueño de la taberna del pueblo y padre de la Uca-Uca.

-LA MICA: Es hija del rico del pueblo Gerardo, el indiano. Está soltera y tiene una edad comprendida entre 20-34 años. Pasa largas temporadas en el pueblo y contrasta con el resto de las mujeres del valle por poseer unos rasgos más afeminados y un aspecto de ciudad.

-LA UCA-UCA: La Uca es una niña de cinco años, vive en el medio rural y es la hija de Quino, el manco, el marido de Lola. Es huérfana de madre y pasa el día persiguiendo al protagonista de la película, Daniel, el mochuelo.

La sombra del ciprés es alargada: Novela con varios tiempos de desarrollo que da comienzo en 1929 y termina en los años 50. Fue escrita en 1947 y adaptada al cine en 1990 por el director Luis Alcoriza.

-DOÑA GREGORIA: Doña Gregoria es una mujer casada, vive en Ávila, es madre de una hija y tiene una edad comprendida entre los 35 y 49 años. Es una mujer conservadora, de aspecto frío que pasa el día pendiente de las atenciones y cuidados de los niños que tiene a cargo.

-JANE: Es una mujer norteamericana, soltera, con estudios universitarios, trabaja fuera de casa y tiene una edad comprendida entre 20-34 años. Se muestra dubitativa en todo momento en su relación con Pedro, el protagonista de *La sombra del ciprés es alargada*.

-MARTINA: Hija de Doña Gregoria, tiene cinco años. Siente admiración y vocación por la música.

Retrato de familia: Película ambientada en los meses anteriores a la Guerra Civil española, 1936. Novela escrita en 1953 y adaptada al cine por Antonio Giménez Rico en 1976.

-ADELA: Adela es una mujer casada. Reside en el medio urbano tiene una edad comprendida entre 50-65 años. Pertenece a una clase social media/alta.

-PAULINA: Mujer soltera, vive en el medio urbano y tiene una edad comprendida entre los 35-49 años.

La guerra de papá/ El príncipe destronado: Película ambientada en 1964, adaptada al cine en el año 1977 por Antonio Mercero.

-LA MAMÁ: Es una mujer casada, madre de familia numerosa, residente en el medio urbano y tiene una edad comprendida entre los 35-49 años.

-LA VITO: Es una mujer soltera, residente en el medio urbano y de edad comprendida entre los 20 y 34 años.

-LA DOMI: Mujer de edad avanzada, mayor de 65 años y residente en el medio urbano.

El disputado voto del señor Cayo: Película ambientada en 1978, adaptada al cine en 1986 por Antonio Giménez Rico.

-LALY: Mujer soltera, de edad comprendida entre los 20-34 años, con estudios universitarios trabaja fuera de casa. Vive en el medio urbano. Al comienzo de la película y mediante un flash back se muestra a Laly como una mujer separada y madre de dos hijas.

-LA MUDA: Mujer de edad avanzada, tiene más de 65 años y vive en el medio rural. Es madre de dos hijos.

Las ratas: Película ambientada en un pueblo de castilla en los años 50. Fue adaptada al cine por Antonio Giménez Rico en 1998.

-LA RESU: Mujer soltera, vive en el medio rural y tiene una edad comprendida entre los 50 y 65 años. Es ferviente religiosa y muestra su instinto maternal en el cuidado de Nini.

Los santos inocentes: Película ambientada en los años 60 en un cortijo extremeño. Fue adaptada al cine en el año 1984.

-REGULA: Mujer casada madre de tres hijos, vive en el campo y tiene una edad comprendida entre los 50-65 años.

-NIEVES: Hija menor de Regula, es menor de 20 años. Viven en el campo junto a sus padres, aunque decide abandonar este medio para trabajar en la ciudad.

-DUEÑA DEL CORTIJO: Mujer mayor de 65 años. Pertenece al medio urbano aunque visita el cortijo con asiduidad, está viuda y es madre de dos hijos.

4.2 PERFIL DE LAS MUJERES OBJETO DE ESTUDIO. Edad. Estado civil, nivel de formación. Correlación de las variables entre las mujeres habitantes del campo y habitantes de la ciudad. Similitudes y diferencias.

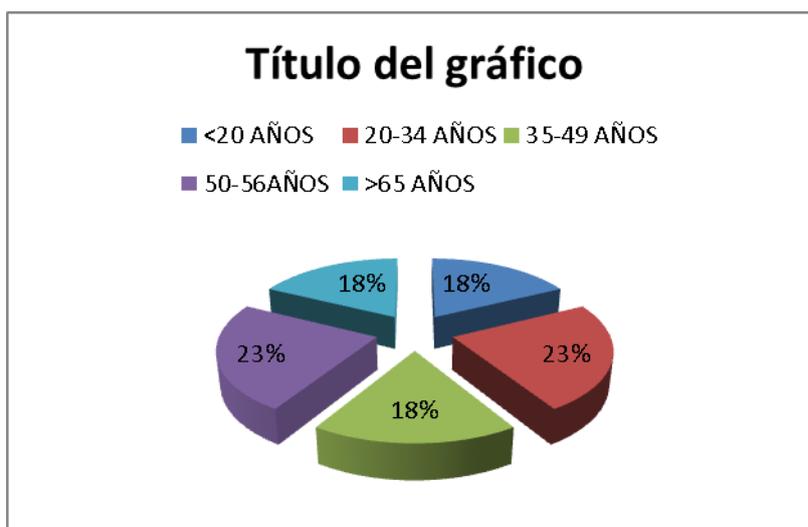


Gráfico 1. Edad mujeres objeto de estudio. Fuente: elaboración propia.

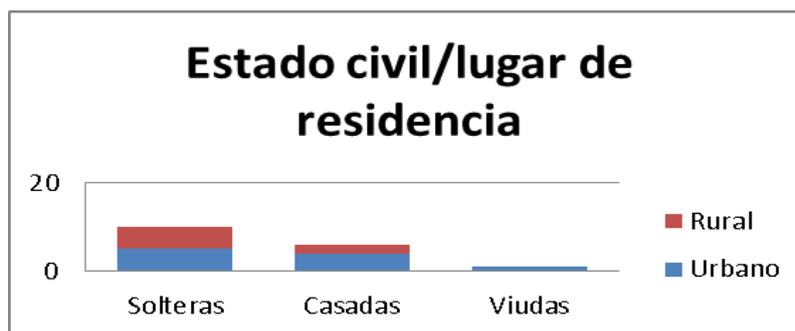


Gráfico 2. Estado civil/lugar de residencia. Fuente: elaboración propia.

El gráfico número uno muestra el porcentaje en edad de las mujeres objeto de estudio. En él podemos observar cómo los dos porcentajes más destacados se corresponden con las mujeres de edad comprendida entre los 20-34 años con un 23%, y a las mujeres entre 50 y 65 años con igual porcentaje, un 23 % del total. Las mujeres

que forman parte de esta última cifra residen en el medio rural (3), y dos ellas son madres. Por otro lado, las mujeres de edad comprendida entre los 20-34 años son todas solteras, tres viven en la ciudad y una entre el medio rural y urbano. Laly, Jane, La Vito y La Mica (una joven de ciudad que veranea en el Valle).

Por lo general, hay un equilibrio en la edad de representación de las mujeres en las obras. Las mujeres mayores de 65 años representan un 18% del total y suelen ser en su mayoría mujeres con hijos que residen indistintamente en el medio rural y el medio urbano (La muda, La Domi y la dueña del cortijo). En un mismo porcentaje se sitúan las mujeres de entre 35-49 años, con un 18% suelen residir en el medio urbano y están casadas (La mamá, Doña Gregoria y Adela).

Del total de las mujeres, seis de ellas están casadas, cuatro viven en el medio urbano y dos en el rural. Diez de las mujeres están solteras, cinco viven en el medio rural y las otras cinco residen en la ciudad. La única mujer viuda del estudio reside en la ciudad.

De todas ellas, Laly, protagonista *El Disputado voto del señor Cayo*, y Jane, en *La sombra del ciprés...* requieren una atención especial. Ambas tienen estudios universitarios, están solteras, sin pareja estable y muestran distancia y desconocimiento del medio rural. El tiempo donde se desenvuelve la acción narrativa de la cual son partícipes ambas protagonistas es muy distante. En concreto, Jane (1940) aparece en la segunda parte de la película, *La sombra del ciprés es alargada* coincidiendo con la visita de Pedro, el protagonista del film, a México. Hecho que se constata tanto en la novela como en el film una vez terminada la Guerra Civil en España, y que por tanto nos sitúa a mediados de los años cuarenta. Por el contrario, Laly (1978) es una mujer joven que nació en los años sesenta coincidiendo con el desarrollismo y la apertura del régimen de Franco y que por tanto fue educada bajo las directrices de la Sección Femenina. Entre las dos protagonistas hay una separación temporal de al menos 30 años.

La actitud vitalista, alegre y decidida de Jane, una joven nacida en Norteamérica que no cuestiona en ningún momento el papel de la mujer en su entorno, contrasta con la actitud que muestra Laly. Una mujer seria, moderna y comprometida, que sueña con la emancipación de la mujer en España y que es consciente de los logros que a la mujer

le quedan por alcanzar. En el transcurso de la película, Laly muestra una actitud en todo momento defensiva y rara vez se ríe. A pesar de los rasgos en común, Laly y Jane son dos mujeres de una mentalidad opuesta, consecuencia del contexto sociocultural donde se desenvuelven.

Si bien es cierto, y volviendo a la película, Jane también muestra una fuerte oposición y contraste con otra de las mujeres protagonistas de *La sombra del ciprés...* Doña Gregoria. Ésta es una mujer de edad madura obediente al marido, callada y de aspecto recatado, que cumple el patrón de mujer de la época (principios del siglo XX) en una pequeña ciudad de provincias castellana, Ávila. Tanto Jane (1940) como Doña Gregoria (1929), interpretan dos tipos de mujer bien conocidos por el director de la película, Luis Alcoriza.

Alcoriza nació en Badajoz a principios del siglo XX. Perteneció a una familia de actores que se vio obligada a exiliarse del país a consecuencia de la Guerra Civil. A principios de los años cuarenta llega a México, país de destino del también exiliado Luis Buñel, con el cual Alcoriza colaborará como guionista de sus películas en numerosas ocasiones. El director de *La sombra del ciprés es alargada* es, por tanto, conocedor de dos modelos de mujer, la mujer del Viejo Mundo (Doña Gregoria) y la mujer del Nuevo Mundo (Jane), hecho que sirvió a Alcoriza para reforzar el papel de ambas en la historia, por su fuerte contraste y oposición tanto físico como mental y sociocultural. Este matiz podemos observarlo si comparamos la novela con la película. En el film, Jane muestra continuamente su indecisión a la propuesta de Pedro de casarse y viajar con él a España. En varias escenas Jane dialoga abiertamente con su grupo de amigos sobre el matrimonio y su futuro con Pedro. Por el contrario, el personaje de Jane en la novela de Delibes no muestra esa indecisión al matrimonio, ya que éste se produce entre ambos sin la escena dubitativa por parte de la norteamericana.

La intencionalidad del escritor de la novela parece ser distinta a la del director de cine. En una entrevista concedida por Miguel Delibes al escritor Alfonso Rey, Delibes aclara cómo el personaje de Jane en la novela no está ideado con un significado especial; “yo en aquellos tiempos estaba un poco cargado de cine americano... Pero Jane no es una mujer delineada ni una mujer representativa de nada” (García, 1993, p.54).

Avanzando de nuevo en el tiempo, para Laly (1978) a pesar de su decidida reivindicación y liberación de la mujer, el matrimonio se muestra como el destino natural del sexo femenino. En la película se observa una contradicción clara entre las ideas feministas de Laly sobre la emancipación de la mujer y su preocupación por conquistar al diputado Víctor. Laly es el reflejo del choque de valores que surgen años antes de la transición y que repercuten especialmente en la mujer.

Tres de las mujeres integrantes del estudio poseen menos de veinte años. La Uca-Uca y Nieves viven en el medio rural y pertenecen a una clase social baja, casi marginal. Entre los argumentos de *El camino* (Uca- Uca), ambientado a mediados de los años cuarenta, y *Los santos Inocentes* (Nieves), relato inspirado en un cortijo extremeño en los años sesenta, hay una diferencia de 20 años, significativos en el porvenir de las mujeres en España. La Uca-Uca es una niña de cinco años, risueña, huérfana de madre, que deambula por el pueblo en búsqueda de su amigo Daniel, el mochuelo, protagonista de la película. La Uca no va a la escuela y aparece en varias escenas realizando las labores típicas del hogar.

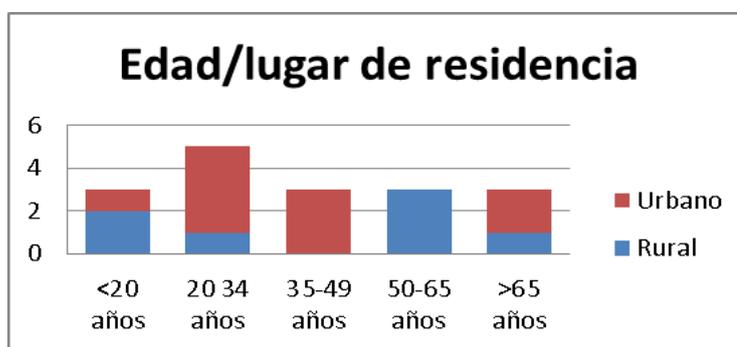


Gráfico 3: Edad/lugar de residencia. Fuente elaboración propia

El gráfico tres muestra la distribución de las mujeres del estudio atendiendo a su lugar de residencia, el medio rural o el medio urbano, y su edad. Las mujeres más jóvenes y de edad madura, entre los 20 y los 49 años, residen en el medio urbano y están casadas (3) y solteras (4). Por su parte, las mujeres que residen en el medio rural y que tienen una edad comprendida entre 50 y 65 años en su mayoría son solteras como es el caso de La Resu o Lola, la Guindilla Mayor. Tan solo rompe la estadística Regula, casada y con tres hijos. Las mujeres mayores de 65 años viven en el medio urbano y rural y dos de ellas tienen hijos (La muda y La dueña del Cortijo).

En el gráfico número tres se puede observar como el grupo más numeroso del estudio (mujeres solteras) residen indistintamente en el medio rural (5) y el medio urbano (5). El mayor número de casadas residen en el medio urbano.

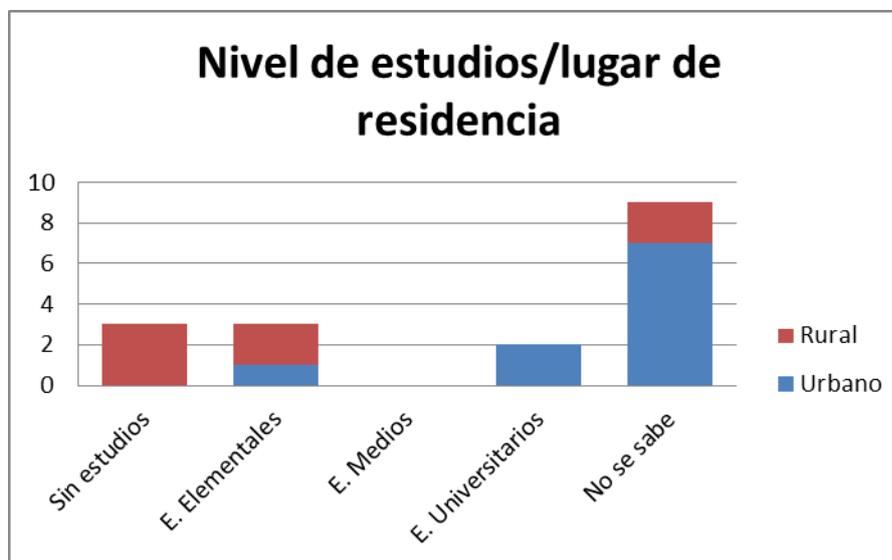


Gráfico 4: Nivel de estudios, lugar de residencia. Fuente: elaboración propia.

“...Mucho más provechoso y práctico que saber demostrar que los tres ángulos de un triángulo valen dos rectos es para la mujer guisar un plato de patatas de seis maneras distintas. Aquel teorema no ha de resolverle ninguna dificultad; en cambio, la preparación de estos modestos manjares puede contribuir a aumentar la estima de su esposo, la gratitud de sus hijos y la paz de su hogar¹⁰”.

El gráfico número cuatro hace referencia al nivel de estudios y el lugar de residencia. Se trata de una variable compleja de estudiar ya que tan solo en el caso de Jane y Laly se hace una referencia clara y explícita en las películas al nivel formativo o de educación formal. Además, conviene tener presente la desatención en la educación del sexo femenino y los contenidos recibidos en las aulas por las mujeres del siglo XX, orientados generalmente a las habilidades y destrezas dentro del hogar (coser, planchar etc)¹¹.

¹⁰ Fundamentos de la Sección Femenina. Pilar Primo de Ribera. En http://usuarios.multimania.es/historia_falange/estatsecfe.htm.

¹¹ Una desatención hacia la educación femenina predominante durante siglos en España y que define V. Maya de la siguiente manera: “En casi todas las culturas, por el mero hecho de ser mujeres, las niñas y jóvenes han sido privadas de recibir la misma educación que los hombres; se les ha impedido que se beneficiaran de los medios disponibles para adquirir el desarrollo intelectual. Las construcciones sociales

El nivel de formación se analiza de la siguiente manera: *sin estudios, estudios elementales, estudios medios, estudios universitarios, no se sabe/no se puede evaluar*. El porcentaje más destacado corresponde a las mujeres del medio urbano, de las cuales se desconoce su nivel formativo ya que no se hace una referencia clara en las películas. Este sería el caso de Adela, Paulina, La mamá, Gregoria y la dueña del cortijo, todas ellas residentes en la ciudad en diferentes tiempos o periodos históricos, con una edad comprendida entre 35-49 años y pertenecientes a una clase social acomodada. De su condición social se deduce una mayor posibilidad o facilidad de acceder a una educación media, que se encuentra entre la enseñanza elemental (leer y escribir) y la enseñanza universitaria (descartada por el escaso porcentaje de mujeres universitarias en los años donde se desenvuelven las protagonistas de las películas¹²).

El grupo más amplio del estudio (solteras) poseen un nivel educativo irregular. De las cinco mujeres de este grupo residentes en el medio rural (5), dos de ellas poseen estudios elementales, de otras dos desconocemos su nivel de formación y una de ellas, La Nieves, no posee estudios. Su falta de estudios se corresponde con las dificultades de acceso a la escuela. Nieves vive junto a su familia en medio de un páramo (la raya), distanciada aún más del medio rural.

El resto de las mujeres solteras residentes en el medio urbano (5), un de ellas posee estudios elementales, dos estudios universitarios y tres de las mujeres no se sabe/no se puede evaluar.

Entre los datos que llaman especialmente la atención se encuentran el alto porcentaje de mujeres del medio rural que no tiene estudios (sin estudios), con el alto porcentaje de mujeres del mismo medio que tiene estudios elementales. Por el contrario, las mujeres que viven en la ciudad no aparecen representadas en estas dos categorías siendo mas llamativo en su caso la categoría *no se sabe/ no se puede evaluar*. Para

han condicionado el comportamiento de las mujeres, asignándoles una función específica en el ámbito del hogar y la familia”. (Maya, 2008,p. 3)

¹² La enseñanza superior o universitaria fue posible de forma generalizada y no extraordinaria para las mujeres españolas del siglo XX gracias a la Ley General de Educación de 1970. Dicha ley propugna una escuela unificada, igual para todos: *la democratización de la enseñanza, la igualdad de oportunidades, la introducción de la mujer al mundo del trabajo y el aumento de la instrucción femenina*, entre otros. La ley supone una contradicción entre el mantenimiento de las ideas tradicionales sobre el papel social de la mujer y la modernización educativa. El régimen apostaría por la educación de ambos sexos en la enseñanza básica y media, despreocupándose del acceso de la mujer a la enseñanza superior (Cuesta, 2003)

analizar la variable (estudios elementales) se han tenido en cuenta a las mujeres que desempeñan una función destacada dentro del medio rural, como por ejemplo Lola, La Guindilla Mayor, en *El camino*.

Lola regenta en una pequeña tienda de ultramarinos y además es la encargada del coro de la iglesia, de lo cual se desprende que sabe leer y escribir. Por otro lado se encuentra La Resu, la única mujer protagonista de *Las ratas*. En una de las escenas de la película, observamos cómo al salir de la iglesia, La Resu lleva en la mano un catecismo, de lo que se deduce que sabe leer y escribir. Tanto La Resu como Lola son solteras y devotas religiosas, un dato de sumo interés si lo comparamos con las mujeres de su misma edad residentes en la ciudad, donde la mayoría están casadas, poseen una desahogada posición económica, trabajan dentro de casa y desconocemos su nivel de formación.

En un puesto intermedio se encuentran Laly y Jane, ambas solteras, entre 20 y 34 años de edad, con estudios universitarios y residentes en el medio urbano.

Nieves, la hija de Regula en *Los Santos Inocentes*, es una joven de diecisiete años, inteligente, que muestra su inquietud por aprender desde el principio del film. Tal hecho lo observamos en la primera escena de la película cuando corrige a su propio padre, que se encuentra a la orilla de la chimenea enseñando el alfabeto a su hermano mayor. Regula, atenta a las cualidades y posibilidades de su hija, muestra en las escenas siguientes su preocupación por que sus hijos, especialmente Nieves, vayan a la escuela y tengan estudios. Sin embargo, todo se tuerce y Nieves termina sirviendo en casa de los señoritos. Entre esta escena y la escena final, en la cual la joven aparece trabajando en una fábrica, han pasado apenas dos años. Nieves ha dejado de ser una simple sirvienta, sabe leer y usa pantalones vaqueros. Son los años sesenta, cuando la mujer atraída por la incipiente industrialización abandona el medio rural en búsqueda de una oportunidad en la ciudad. Nieves sería el único personaje del estudio que presenta una evolución, al menos en el nivel formativo y educativo.

Por su parte, Martina, la hija de Don Mateo y Doña Gregoria en *La sombra del ciprés es alargada* es una joven de cinco años alegre y vital que quiere aprender a tocar el piano pese a la negativa de sus padres. Forma parte de una familia acomodada que puede proporcionarle unos estudios pero que en cambio desatiende y reprime toda

inquietud de la joven por aprender. Al igual que la Uca-Uca no sabemos si Martina va a la escuela y hasta donde llegan sus conocimientos. Las dos niñas aparecen en numerosas ocasiones en misa sabemos, por tanto, que su educación se limita a la formación moral y espiritual.

A pesar de la salvedad de años que separan los dos relatos, 1929 en el caso de *La sombra...* y mediados de los años cuarenta en el caso de *El camino*, la ubicación de los mismos medio rural/ medio urbano, y la diferencia entre la clase social de La Uca-Uca y Martina, ambos argumentos revelan cómo la educación de las niñas padece una desatención en sendos argumentos.

A pesar de las tímidas reformas educativas del franquismo entorno a la mujer, a partir de 1965 comienza a ser más común su ascenso formativo. Aún así, la tónica general sigue siendo la desatención hacia la educación femenina, ya no solo por parte del Estado sino más bien del núcleo familiar (Martina). Esta situación de olvido y rechazo hacia la formación del sexo femenino parece tener su explicación según la especialista Judit Carrión, no solo en el origen social familiar, sino también en el “costo económico”, explica Carrión que las familias están dispuestas a soportar en la educación de una hija (menor coste) respecto a la educación de un varón. En el caso del sexo femenino su marcha a la ciudad supone una pérdida sustancial para el núcleo familiar, al sobrellevar la mujer el cuidado y las atenciones del grupo familiar, así como suponer una separación y pérdida de control de las jóvenes estudiantes (Cuesta, 2003).

A pesar de todo esto, el caso de Martina es especialmente delicado al verse limitada no solo su formación, sino también su movimiento. Tema que se retoma de forma más amplia en el apartado siguiente -dedicado al “espacio físico de representación”-.

Al problema del vacío de educación e instrucción formal que predomina de forma general en todas las mujeres del estudio, se une otro problema de tipo social. Las previsiones sobre el grado de dedicación profesional de las mujeres con estudios universitarios son muy escasas según indica la encuesta de Juventud Universitaria realizada en el curso 1968-69 (Cuesta, 2003). Tal solo un 56% de las mujeres respecto a un 86% de varones piensa en una dedicación plena a su trabajo una vez terminado los estudios universitarios. Una vez terminados los estudios y tal y como indica la encuesta

en el caso de las mujeres las variables “contraer matrimonio” y “estatus” serían determinantes para que el sexo femenino no se incorporar en igualdad al varón al terreno laboral profesional. Un circunstancia que se deba también en las mujeres con estudios medios y en menor medida en las mujeres con estudios primarios.

4.3 ESPACIO FÍSICO DE REPRESENTACIÓN. ¿En qué lugares y espacios aparece más veces representada la mujer? ¿Qué diferencias hay entre la mujer del medio rural y la mujer del medio urbano?

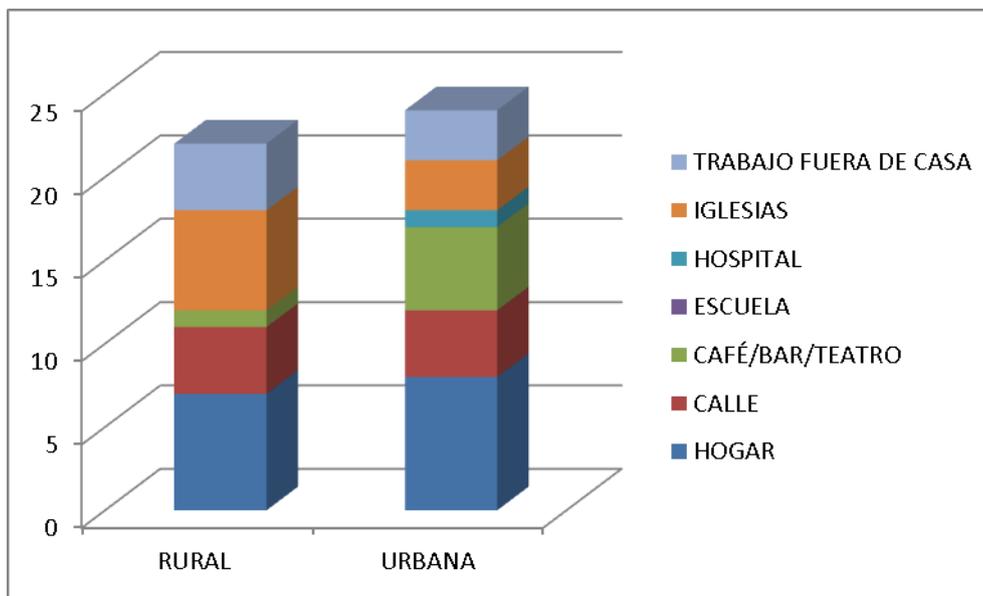


Gráfico 5. Espacio físico de representación. Fuente: elaboración propia.

Almudena Ojeda Torrero

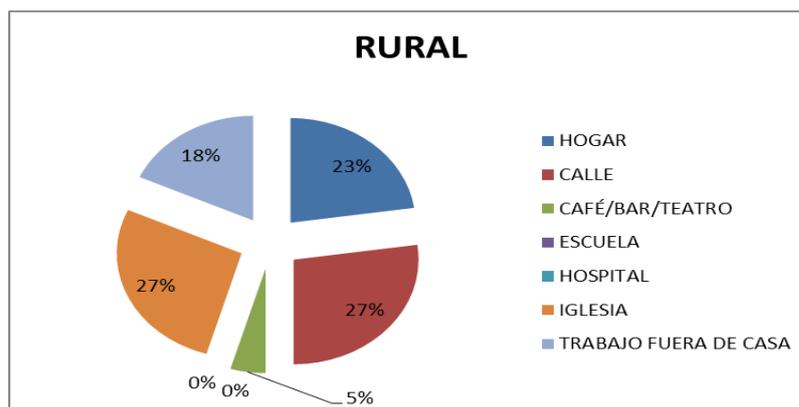


Gráfico 6: ocupación del espacio físico en el medio rural. Fuente elaboración propia.

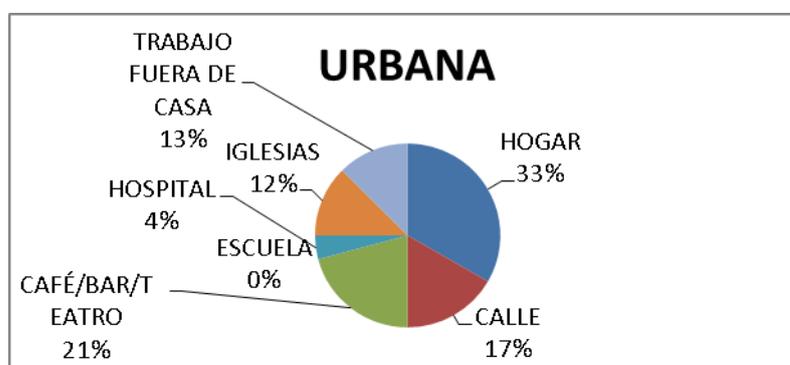


Gráfico 7: espacio físico de representación de la mujer en el medio urbano. Fuente elaboración propia.

Es frecuente observar a lo largo de la filmografía objeto de estudio cómo los personajes femeninos representan caracteres opuestos dentro de una misma trama. También es cierto, que tal hecho en ocasiones corresponde a tiempos diferentes dentro del relato, como es el caso de Doña Gregoria y Jane en *La sombra del ciprés es alargada*, o también de una condición social tan distante como La mamá y las criadas en *La guerra de papá* o Regula y la dueña del Cortijo en *Los santos inocentes*. Las diferencias de caracteres entre los personajes son más notables si atendemos no sólo al tiempo y a la condición social sino al medio donde se desenvuelven los personajes, rural o urbano.

El gráfico número cinco muestra los espacios físicos donde las mujeres del estudio aparecen más veces representadas. Una de las primeras observaciones conduce a

detenerse en las diferencias en el *trabajo fuera de casa*, siendo ligeramente mayor en el caso de las mujeres que viven en el medio rural con un porcentaje del 18%, frente a un porcentaje del 13 %, correspondiente a las mujeres del medio urbano. Más importante, sí tenemos en cuenta que el número de mujeres del estudio es mayor en el medio urbano. Se entiende por trabajo fuera de casa, el trabajo extra doméstico que aporta unos ingresos o beneficios. También es destacado cómo muchas de estas mujeres que trabajan fuera de casa en el medio rural, también lo hace dentro del hogar, y suelen actuar como mano de obra estacional en el campo. Trabajan fuera y dentro de casa.

Tan solo cinco mujeres, de las diecisiete objeto de estudio, trabajan fuera de casa. Laly y Jane lo hacen en el medio urbano, mientras que La Guindilla Mayor, Régula y Nieves, lo hacen en el medio rural realizan sendos trabajos que suponen una prolongación de los trabajos domésticos y no reciben una remuneración económica a cambio. Entre los dos grupos del campo y de la ciudad que trabajan fuera de casa hay notables diferencias. Laly y Jane poseen estudios universitarios, mientras que el grupo de mujeres del medio rural poseen un nivel de formación un tanto irregular, escasamente saben leer y escribir y compatibilizan trabajo dentro y fuera de casa (Regula, Nieves y Lola). Un hecho que no se observa al menos en el caso de Jane que recibe ayuda en el cuidado de la casa. De las cinco mujeres trabajadoras, tan solo tres lo hace de forma remunerada. Es el caso de Jane, Laly y Nieves.

Si damos la vuelta a los datos observamos cómo un alto porcentaje de mujeres en edad de trabajar viven en su mayoría en el medio urbano, trabajan dentro del hogar (trabajo invisible) y son madres¹³. Este es el caso de Doña Gregoria, La mamá, Adela, y en menor medida la señora del Cortijo. Todas ellas comparten algunos rasgos en común. Pertenecen a una clase social acomodada, viven en la ciudad, y por lo general pasan más tiempo dentro del hogar un 33%, frente a un 23 % de las mujeres que viven en el campo.

¹³ La posición económica de este grupo de mujeres (La Mamá) unido a su escasa formación, impediría la realización de un trabajo remunerado extradoméstico. Según el informe sociológico de FOESSA realizado en 1966 sobre la situación social de España, un 12% de las amas de casa tenía un trabajo extradoméstico y un 14% trabajaban fuera de casa. El trabajo femenino fue más frecuente en grupos modestos, especialmente, del ámbito rural.

Pese a las diferencias cronológicas de los relatos de las mujeres que viven en la ciudad, comprendidos entre 1929 y 1964, todas ellas viven encerradas en sus casas, se ocupan de las atenciones de la familia y se muestran obedientes al marido.

Otro espacio físico de representación donde se encuentran diferencias notables es la Iglesia. Las mujeres que viven en el medio rural por lo general aparecen más veces en la iglesia, un 27% frente a un 12 % en las mujeres de la ciudad. El asistir a misa es en muchas ocasiones la única distracción que rompe con la rutina de las mujeres residentes en el campo. Este dato contrasta con su escasa aparición por los cafés y bares un 5% frente a un 21% en el caso de las mujeres de la ciudad.

Un ejemplo de esta religiosidad popular que se vive en los pueblos la representan las Guindillas en *El camino*. Tanto Lola, La Guindilla Mayor, como su hermana Irene, La Guindilla Menor, son portadoras de los valores tradicionales y conservadores, siempre atentas, más en el caso de Lola, al cumplimiento de los deberes religiosos de los vecinos del pueblo. En uno de los capítulos de la película, Irene abandona la aldea y se marcha, pese a la negativa de su hermana, con su amante el banquero. A los pocos meses vuelve al Valle engañada por su prometido y arrepentida de su marcha. Es entonces cuando Lola reclama su arrepentimiento firme y le impone a Irene un castigo. La escena del perdón queda representada en la novela y en la película en el lavado de los pies de Lola a Irene (versión de *El camino*, de Josefina Molina, 1977). Sin duda, una alusión bíblica que incluye Delibes en su novela y que tiene la misma estructura que la segunda versión de *La aldea maldita* 1942 (arrepentimiento, penitencia y perdón).

En cambio, en la adaptación cinematográfica que realiza Ana Mariscal en 1964 de *El camino*, la directora pasa por alto esta estructura eliminando la parte final del perdón con el lavado de los pies.

Desconocemos si la escena que describe Delibes en la novela forma parte de su aportación, o si más bien fue la censura quien obligó al literato a incluir dicha referencia bíblica. También desconocemos cuales fueron los motivos que condujeron a Mariscal a descartar la escena del lavado de los pies. Fragmento, sí incluido por Josefina Molina en su versión de la película para TV realizada en plena Transición española.

Tanto las mujeres del ámbito rural como las mujeres que viven en el medio urbano comparten un porcentaje muy aproximado en tres espacios físicos de representación; la calle, el hogar y la iglesia. Espacios estos dos últimos del ámbito privado, lugar ideal y *natural* según la doctrina del nacionalcatolicismo para la mujer. En el caso de las mujeres del medio urbano éstas aparecen en la calle (17%) solamente para acudir a misa y generalmente lo hacen en compañía del marido como en el caso de Gregoria y Adela. En cambio, la calle para las mujeres del medio rural (27%) supone una prolongación de su hogar y su cotidianeidad.

Ninguna mujer objeto de estudio aparece representada en la escuela, como se indica más arriba. Se desconoce si las mujeres en edad escolar (Nieves, Martina y Uca-Uca) van a la escuela y cuál es su nivel de formación. Un dato que demuestra nuevamente la falta de preocupación por la educación del sexo femenino.

Salvo Jane y La Mica, ninguna de las mujeres del estudio ha viajado, habla de viajes o sueña con poder hacerlo. La mayoría de ellas, mas en el medio rural, no han salido de su lugar de residencia, cómo el caso de La muda, en *El disputado voto del señor Cayo* o Regula, en *Los santo inocentes*. Son muy pocas las referencias a la movilidad o desplazamiento temporal de las mujeres del campo que se ven obligadas a viajar a la ciudad, nunca por cuestiones de ocio, sino para cubrir la falta de asistencia de ciertos servicios que su lugar de residencia no posee. Así, vemos como Lola, La Guindilla Mayor, amenaza a la Uca Uca con llevarla a la ciudad para que le quiten las pecas de la cara.

Por lo general, las protagonistas nacen y mueren en el mismo lugar. La posibilidad de viajar y salir del medio, bien sea rural o urbano, se entiende como una oportunidad para conocer, vivir y experimentar nuevas formas de comportamiento y estilos de vida que pueden servir como patrones o modelos de conducta. Una circunstancia mal vista por el franquismo al menos durante los primeros de la autarquía.

La salida y abandono tanto del medio rural como de la ciudad se circunscribe por regla general en el caso español, a la emigración laboral en busca de un trabajo en el extranjero (Francia, Alemania, Suiza).

Viajar de forma temporal entendido como una forma ocio es una circunstancia que no se produce en España de forma regular hasta los años sesenta consecuencia del desarrollo económico.

A pesar de la relevancia del fenómeno geográfico del desplazamiento poblacional en las películas que forman parte de estudio el éxodo rural femenino queda algo disuelto o poco atendido (caso de Nieves). Castilla y León fue una de las comunidades que más población perdió en beneficio de las grandes ciudades como Madrid o Barcelona (Carbajo, 2003). Por lo general, la población femenina que salía del medio rural hacia las grandes ciudades durante los primeros años sesenta, solía ocupar puestos relacionados con el sector servicios y de cuidados, así como puestos de baja cualificación dentro de las fábricas. Una vez más el caso de Nieves.

Además, las dificultades de desplazamiento y movilidad se agravan por la falta de infraestructuras y medios de comunicación. Los desplazamientos eran largos e incluso podían durar varios días. Una circunstancia que condicionaba a los viajes y desplazamientos como algo extraordinario.

Anterior a este concepto de viaje-ocio se encuentra el éxodo poblacional del campo a la ciudad, que adquiere un peso elevado a partir de los años sesenta al hilo de la creciente industrialización. Este es el caso de Nieves, que decide abandonar el cortijo donde trabaja como sirvienta para marchar a la ciudad y trabajar en una fábrica.

3.4 TOMA DE DECISIONES. ¿En qué temas o decisiones tiene mayor protagonismo la mujer?



Gráfico número 8. Toma de decisiones y opinión. Fuente elaboración propia

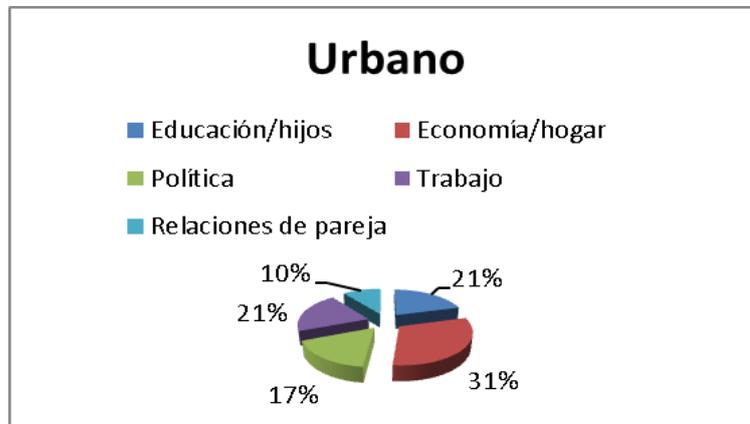


Gráfico 9. Toma de decisiones de las mujeres en el medio urbano. Fuente: elaboración propia.

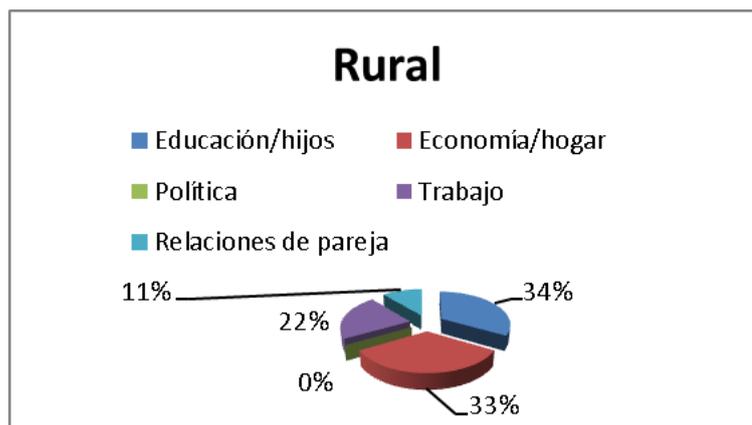


Gráfico 10. Toma de decisiones en el medio rural. Fuente: elaboración propia.

El modelo de mujer defendido por el régimen y ratificado por la Iglesia fue el modelo de mujer esposa y madre. Su ámbito de actuación, y por tanto de representación era el hogar familiar y la Iglesia.

El análisis de este apartado tiene como fin indagar en cuales fueron los ámbitos o temas de decisión y opinión de las mujeres que forman parte de la investigación, atendiendo como viene siendo habitual en el estudio a su lugar de residencia y su estado civil. Para el estudio de este apartado conviene previamente tener presente la situación o condición jurídica de la mujer durante gran parte del siglo XX.

El Código Civil napoleónico vigente desde 1809 inhabilitó jurídicamente a la mujer durante más de ochenta años. La filosofía de este código residía en el ideario de la Revolución Francesa que relegaba a la mujer a ciudadana de segundo orden, dependiente siempre de la figura de un varón y la relegaba al cuidado del hogar y la familia.

Desde el comienzo de su vida la mujer era tratada como un objeto, dado que primero pertenecía al padre y más tarde al marido. Cualquier capacidad de movimiento o decisión de las mujeres quedó vigilada y supeditada a la decisión de un varón. Hubo que esperar hasta el año 1970 para que el régimen dictatorial de Franco tomara las primeras decisiones respecto a la libertad de movimiento de las mujeres. Una circunstancia que se produjo como consecuencia del éxodo rural de la mujer hacia las grandes ciudades. También, a comienzos de esta década se suprime el artículo 321 del

Código Civil que impedía a las hijas menores de 21 años abandonar el hogar familiar sin el consentimiento del padre.

Pero sin duda, el avance más positivo para la mujer llegó unos meses antes de la muerte de Franco. En mayo de 1975 la Ley 14/75 eliminó la obligación de obediencia al marido equiparando a ambos cónyuges en la toma de decisiones. El marido dejó de ser el representante legal de la mujer. A partir de ahora las mujeres españolas casadas podían aceptar herencias, defender sus propios derechos jurídicos, disponer libremente de sus ingresos e incluso podían abrir una cuenta en el banco o firmar un contrato de trabajo sin en el permiso del marido.

Volviendo dos párrafos más arriba y teniendo por tanto como telón de fondo esta ley original del siglo XIX, los espacios de decisión y opinión de la mujer de la sociedad del siglo XX quedan reducidos al ámbito doméstico y familiar: la educación de los hijos, la economía de la familia, el trabajo, las relaciones de pareja o más tímidamente su opinión política.

El gráfico número ocho muestra en porcentaje los espacios donde las mujeres objeto de estudio aparecen representadas más veces en la toma de decisiones y opinión. El porcentaje más amplio corresponde a la toma de decisión respecto a la economía del hogar con un 30%, seguido de la educación de los hijos y el trabajo con un 21 %, la política con un 17%, y finalmente la toma de decisiones en las relaciones de pareja con un 10%.

Si atendemos al estudio detallado sobre la toma de decisiones según el lugar de residencia, los gráficos siete y ocho muestran notables diferencias. La mujer del medio urbano tiene un mayor protagonismo en la toma de decisiones sobre la economía del hogar con un porcentaje del 30%. Un dato importante y que concuerda con la situación de estas mujeres que son madres y trabajan dentro de casa cuidado a los hijos. Un ejemplo lo podemos apreciar en el caso de *La guerra de papá*, la figura de la madre es quien se encarga de vigilar y llevar al día la cesta de la compra, administra el alimento entre sus hijos.

En cambio, un caso contradictorio lo presenta Gregoria en *La sombra del ciprés...* Cuando Don Mateo, el maestro, negocia el pago por el mantenimiento y educación de Pedro y Alfredo, éste de forma muy cordial excluye del salón donde se va

a producir el acuerdo a Doña Gregoria; “Vamos, vamos vosotras a la concina, que tenemos que hablar de cosas de hombres” una frase que pone de relieve el marcado machismo de la época y la sumisión de la mujer al sistema patriarcal.

Doña Gregoria queda excluida en la toma de decisiones que afectan a la unidad familiar. En cambio, sí se ocupa de la economía doméstica referida a la alimentación y los cuidados de la familia. En el reparto de la comida se muestra austera, siempre pone la comida justa y mide constantemente las proporciones a repartir. Tal dato lo podemos observar en el reparto de la tarta de navidad. Gregoria reserva un trozo mayor para las personas más allegadas, dejando a Pedro y Alfredo con un trozo de tarta más pequeño.

Por otro lado se encuentra la dueña del cortijo en *Los Santos inocentes*, entre este relato y *La sombra del ciprés...* hay una diferencia temporal de casi cuarenta años. En cambio, las diferencias de clases entre ricos y pobres y el trato dispensado a estos últimos siguen estando muy marcadas. En una de las escenas la dueña del cortijo, una señora de edad madura, con cutis fino y rubia, hace entrega a los sirvientes del donativo correspondiente a su visita. Es la única escena donde se aprecia el intercambio monetario por el trabajo, y más bien parece la entrega de una limosna por caridad. Los sirvientes siguen la línea de explotación feudal por parte de los amos, quienes les garantizan suelo y alimento a cambio de un trabajo en la finca. La marquesa del cortijo es la encargada de administrar el dinero. Es, por tanto, quien toma las decisiones.

Otro de los porcentajes significativos en el medio urbano es la política, con un porcentaje del 25% respecto a un porcentaje nulo, del 0% en el medio rural. La política parecer ser cosa de las mujeres de ciudad. En *Retrato de Familia*, un film ambientado meses antes del estallido de la Guerra Civil, Adela al comienzo de la película opina abiertamente sobre la situación política que atraviesa el país. Sin embargo, su opinión no queda exenta de los comentarios despreciativos por parte de su marido, Cecil Rubens. Éste menosprecia y ridiculiza las opiniones de su mujer sobre política sin importarle la presencia de amigos comunes en la escena.

El papel que juega el uso de los medios de comunicación sería determinante para conocer y opinar sobre temas de actualidad como la política etc. Sin embargo, el uso de los medios de comunicación (radio) es nulo en el caso de las mujeres residentes en el medio rural.

La posición de Adela dentro de la unidad familiar nos sirve para analizar otra de las variables más destacadas, la toma de decisiones respecto a la educación de los hijos. Como es obvio, quedan excluidas de este apartado las mujeres que no son madres. De las seis mujeres que tiene hijos y forman parte del estudio, tan solo tres, dos del medio urbano y una del medio rural, tienen protagonismo en la toma de decisiones dentro de la unidad familiar sobre la educación de los hijos.

Entre las mujeres del primer grupo destaca nuevamente Adela. Adela es el ejemplo de madre burguesa cuya única preocupación es la educación de su hijo Cecil. Por el contrario, éste pasa los días de juerga y diversión con las mujeres de la localidad sin hacer y tomar ningún camino ni decisión relevante en su vida “si al menos tuviera ideales cómo el hijo de los vecinos” llega a decir Adela en una ocasión. Ante esta situación, es Adela quien impulsa a su hijo a marchar como voluntario a un campamento de Cruz Roja una vez comenzada la Guerra Civil. Decisión que no comparte el padre, ya que no considera necesario la educación y formación de su hijo. Pero ante el devenir de los acontecimientos, a Cecil no le queda otro remedio que marchar como voluntario a la guerra.

Una atención especial requiere La madre en *La guerra de Papá*. A pesar de que la película omite toda referencia a la influencia y adoctrinamiento ideológico de la madre sobre los hijos, el marido, un antiguo combatiente de la Guerra Civil, reprocha a su mujer, siempre que puede, las “ideas esas que inculcas a nuestros hijos”. La madre siente especial preocupación por que sus hijos adquieran una postura neutral y objetiva sobre el conflicto civil que separó a las dos Españas. La madre, es hija de un excombatiente de la guerra. Hecho o postura que separa a los padres a modo de dos Españas resultantes e irreconciliables. La educación de los hijos es tema de discusión constante, hasta que una de las veces el padre sentencia diciendo; “las mujeres a la cocina, que es de donde no deberías de haber salido nunca”.

El caso de Regula en *Los Santos Inocentes* resulta un tanto contradictorio. En varias escenas al comienzo del film Regula se muestra preocupada por la educación y porvenir de sus hijos. La salida de la choza donde vive la familia a la casa próxima al cortijo, supone para los hijos de Paco y Regula la posibilidad de asistir a la escuela.

Tras su llegada a la nueva casa el mayordomo da órdenes a Paco y Regula sobre las tareas que tienen que desempeñar en el cortijo. En esta misma escena se encuentra Nieves, la hija menor del matrimonio, sobre quien pronto posa el mayordomo su mirada y obliga a Paco y Regula a que la niña comience a servir en la casa de los señoritos. Paco, como cabeza de familia que se siente, agacha la cabeza y responde; “si señorito, lo que usted mande”. En cambio, Regula mira a su marido fijamente y ante la escasa reacción y sumisión de éste termina agachando la cabeza y asumiendo la decisión; Sí señor, lo que usted mande estamos aquí para eso”. Es justo en este momento cuando se desvanecen todas las ilusiones de Regula en la educación de su hija.

Regula representa a la típica mujer rural, trabajadora y sacrificada por todos que cuida de sus hijos, atiende a su hermano, El Azarías, un deficiente mental que vive en pleno contacto con la naturaleza, y acepta el porvenir del destino sin reproches. Por el contrario, Paco parece vivir al margen de la situación familiar, volcándose en atenciones hacia los dueños del cortijo y obligando de esta forma a Regula a asumir el papel de cabeza de familia. Es ella por tanto quien toma las decisiones del grupo.

El ámbito familiar se muestra en el estudio como el lugar donde la mujer participa de forma más activa en la toma de decisiones. Esto no quiere decir que las películas objeto de estudio inviertan el poder dominante del patriarcalismo en matriarcalismo, sino más bien, ponen de relieve las circunstancias y hechos donde la mujer sí tiene cabida y protagonismo al tratarse de un espacio reservado para ellas de forma exclusiva.

Un dato que llama especialmente la atención es el escaso protagonismo de la mujer en las relaciones de pareja, con un porcentaje del 10% en el gráfico número seis y con mínimas diferencias entre las mujeres del medio urbano y del medio rural. Si acaso requiere una atención especial la situación de Paulina en *Retrato de Familia*.

Paulina es abandonada por su amante (Cecil) una vez que este es padre. El empresario es quien decide en la relación y obliga a la joven actriz a salir de la ciudad y marchar a Madrid, a lo cual Paulina accede sin impedimento. Pero cierto día, Paulina regresa de la ciudad y a la vida de Cecil. Es entonces cuando éste le ruega que vuelvan a ser amantes, situación a la cual se niega vedete.

Otro caso particular es el de Jane y Pedro en *La sombra del ciprés es alargada*. Al poco de comenzar la relación Pedro pide matrimonio a Jane. Pero la joven a lo largo de numerosas conversaciones con su grupo de amigos se muestra confusa y reaccionaria a tal situación. Pedro comprende el matrimonio como una fase natural y destino de las relaciones de pareja, en cambio Jane, cuestiona dicha situación ante la encrucijada de tener que abandonar su trabajo.

Pero la encrucijada de las mujeres casadas residía más bien en la imposibilidad de separarse del marido. Circunstancia que se veían obligadas a perpetua a sabiendas incluso de la infidelidad de éste, *Retrato de Familia* o del trato humillante hacia la mujer *La guerra de Papá*. Salvo el caso de Jane y Pedro en *La sombra del ciprés es alargada* no hay una referencia explícita a la toma de decisiones en pareja.

“-¿Es qué entonces no te quieres casar?- le pregunta una amiga a Jane-

-Bueno...sí, le quise, pero no como para comprometerme de por vida. ¡Y menos si tengo que abandonar mi profesión de antropóloga!”



Los asesores Religiosos orientan la formación católica de la Sección Femenina, porque queremos hacer de las falangistas verdaderas mujeres fuertes de espíritu, que sin fobertías, sepan distinguir claramente el bien del mal.

(Sección Femenina, La Sección Femenina, historia y misión, 1944)

Sabes que existen los vicios, que existen las pasiones, que existen los amores prohibidos; pero todo, todo ello, es lo más triste, feo y pecaminoso de la humanidad. Todo ello está reñido con tu anhelo de perfección, de limpieza moral; todo ello está reñido con tus ilusiones.

La mujer sensual tiene los ojos hundidos, las mejillas descoloridas, transparentes las orejas, apuntada la barbilla, seca la boca, sudorosas las manos, quebrado el talle, inseguro el paso y triste todo su ser. Espiritualmente, el entendimiento se oscurece, se hace tardo a la reflexión; la voluntad pierde el dominio de sus actos y es como una barquilla a merced de las olas; la memoria se entumece. Sólo la imaginación permanece activa, para su daño, con la representación de imágenes lascivas, que la llenan totalmente. De la mujer sensual no se ha de esperar trabajo serio, idea grave, labor fecunda, sentimiento limpio, ternura acogedora.

El cuadro expuesto más arriba resume brevemente el ideario del Régimen respecto a la moral sexual femenina. Aunque el sistema resultante de la contienda civil permitió la prostitución en los burdeles hasta el año 1956, fue más vigilante en la moral sexual de las mujeres casadas. El fin principal y único del matrimonio era la

procreación. Se persiguió el aborto, se eliminó el divorcio, legalizado por la II República, y se fomentó una política natalista que será el pilar básico del discurso dirigido hacia la mujer.

Las referencias a la sexualidad o relaciones sexuales son escasas a lo largo de las películas objeto de estudio. Salvo en un caso (*La sombra del ciprés es alargada*), suele ser el varón quien toma la iniciativa a la hora de comenzar el acto sexual. Cumplir con el deseo de satisfacción sexual del marido era una norma más impuesta por los fundamentos de la Sección Femenina.

Si tu marido te pide prácticas sexuales inusuales, sé obediente y no te quejes. Cuando alcance el momento culminante, un pequeño gemido por tu parte es suficiente para indicar cualquier goce que haya podido experimentar¹⁴.

De nuevo, la primera referencia la encontramos en *Los santos inocentes*. En una de las escenas al comienzo de la película, Paco insiste en mantener relaciones sexuales con Regula, a lo cual en principio ésta se niega. Finalmente ante la insistencia de su marido Regula accede. Pronto, el acto se ve interrumpido por los gritos de la *Niña chica* (hija menor del matrimonio) circunstancia que aprovecha Regula para escapar de la situación y atender al cuidado de su hija.

Tras la muerte del hijo de Adela y Cecil en *Retrato de familia*, éste último fuerza a su esposa a mantener relaciones sexuales para proporcionarle un hijo que suplante el dolor por la muerte de Cecilito. Una circunstancia a la cual Adela se niega, poniendo como excusa su avanzada edad para la procreación. Ante la negativa de Adela, Cecil acude desesperado en busca de su antigua amante, Paulina a quien le propone la posibilidad de retomar la relación y tener un hijo, juntos. La negativa de Paulina, embarazo del hijo de Cecil, hace que el empresario termine suicidándose.

La versión inicial de la película contenía numerosas escenas eróticas, suprimidas en un primer pase por consejo del propio Miguel Delibes, y más tarde por el aparato de la censura. Vigente hasta muy pocos meses después de la revisión del film, en noviembre 1977. El procedimiento mediante el cual se llegó a la eliminación de las estas imágenes requiere una mínima reflexión por el elevando machismo de los

¹⁴ Fundamentos de la Sección Femenina, 1953. En: <http://internalcomms.com.ar/guia-de-la-buena-esposa-11-reglas-para-mantener-a-tu-marido-feliz-1953/>

comentarios y por el “rigor” y “profesionalidad” de tal procedimiento. De este modo lo recuerda el director de la película, Antonio Giménez Rico en una entrevista (García, 1993, p. 119)

“Querían suprimir imágenes y frases. Unas afectaban al supuesto contenido erótico del film. Otras, al político. Y hubo que negociar: “Te dejo esta teta a cambio de que me quites esta referencia a la guerra o quita ese culo y te dejo que te cagues en la puta guerra”.

Un caso contrario lo ofrece la historia entre Jane y Pedro en *La sombra del ciprés es alargada*. Ante la frialdad y distancia de Pedro es Jane quien da el primer paso a la hora de mantener el primer encuentro sexual entre ambos. El hecho de ser una cinta rodada en 1990 hace que aumente el nivel de erotismo de la escena de acuerdo con la tendencia cinematográfica de la época.

Por lo general la educación de los hijos, la economía del hogar y el ámbito del trabajo son los espacios donde la mujer aparece más veces en la toma de decisiones.

3.5 ASPECTO Y CUIDADO ESTÉTICO. Las mujeres del estudio, ¿Presentan preocupación por su cuidado estético? Diferencias entre las mujeres del ámbito rural y la ciudad. Uso de los medios de comunicación.



Gráfico 11: mide el grado de preocupación por el aspecto y condición estética. Fuente elaboración propia.



“Prepárate: retoca tu maquillaje, coloca una cinta en tu cabello. Hazte un poco más interesante para él. Su duro día de trabajo quizá necesite de un poco de ánimo, y uno de tus deberes es proporcionárselo”¹⁶

El gráfico número once muestra la preocupación por el aspecto y cuidado estético de las mujeres seleccionadas en el estudio. El grado de atención y cuidado hacia el aspecto personal se mide en: *nula preocupación por el aspecto y cuidado estético, poca preocupación, muestra preocupación, mucha preocupación.*

El cuidado por la apariencia estética también es un indicativo del proceso de adaptación de la mujer a los cambios que se van gestando en la sociedad. Dicha

¹⁵ Guía de la buena esposa 1954. Sección Femenina. En: <http://internalcomms.com.ar/guia-de-la-buena-esposa-11-reglas-para-mantener-a-tu-marido-feliz-1953/>

¹⁶ *Ibidem*

preocupación por el cuidado exterior se acentuó a partir de la década de los sesenta, consecuencia de la apertura internacional del régimen. El aperturismo, como se denominó a esta etapa del franquismo, permitió la llegada de turistas extranjeros y la salida de mano de obra española hacia países europeos (especialmente Alemania, Francia y Suiza), de esta forma las mujeres españolas fijaron la vista en nuevos patrones y modelos de comportamiento.

El 35% de las mujeres del estudio muestra preocupación por el aspecto exterior. A este porcentaje corresponden en su mayoría las mujeres residentes en el medio urbano; Adela, La mamá, Nieves, La Vito y la dueña del cortijo. Todas ellas visten con ropas de tonos alegres y cálidos su aspecto refleja *modernidad* si lo comparamos con las mujeres que prestan poca atención al aspecto estético con 18% del total. Dentro de este porcentaje estarían Lola, La Resu y Regula. Las tres residentes en el medio rural.

Pese al aspecto andrajoso y dejado de Regula ésta parece prestar una tímida preocupación por su aspecto. En el momento de la mudanza hacia del cortijo, Regula se acerca al carro donde van cargados los enseres de la casa entre los cuales se encuentra un espejo, es entonces cuando la mujer de Paco se acerca al espejo y contempla su rostro. El gesto de asombro de Regula indica la preocupación por cuidado y aspecto exterior.

El 23% de las protagonistas muestran mucha preocupación por el aspecto estético. Ellas son La Mica, Jane, Laly y Paulina. A pesar de la diferencia de años que separan sus relatos, todas ellas han viajado, están solteras y viven en el medio urbano, a excepción de La Mica. La Mica (1945) es una joven de ciudad, original del Valle que emigró a México durante su infancia. Su cuidado aspecto, y forma de vestir la diferencia del resto de las mujeres del pueblo. Según los chicos protagonistas de *El camino*, es la única chica del pueblo que tiene “*cutis*”. Viste con ropas claras y peinados voluminosos.

Laly (1978) representa la evolución por el cuidado y aspecto estético. De silueta fina y pelo largo, la joven feminista usa pantalones vaqueros y viste con colores cálidos.

A pesar del poco cuidado que muestra Regula, el 24% de las mujeres objeto de estudio muestran una preocupación nula por el cuidado exterior. Forma parte de este grupo La muda (*El Disputado voto del señor Cayo*), una anciana que viste con ropas oscuras y que vive aislada de la ciudad y por tanto del medio donde se gestan los

primeros cambios y patrones de comportamiento a seguir entorno al aspecto físico de la mujer. Igualmente entraría dentro de este porcentaje, La Domi, la niñera de los niños en *La guerra de Papá*, una señora de edad avanzada que al contrario que la otra niñera del hogar, La Vito, en ningún momento muestra preocupación por su aspecto exterior.

Un ejemplo de esta adaptación al medio urbano y a los cambios sociales y culturales y modelos de conducta que se van gestando en el país lo representa la hija de Régula, Nieves en *Los santos inocentes*. Al comienzo de la película, la joven aparece vestida con una falda larga por debajo de la rodilla, chaqueta oscura y lleva un recogido en el pelo. En la escena final, y tras el abandono del cortijo, Nieves aparece trabajando en la ciudad, viste con vaqueros, usa pendientes y tiene el pelo suelto.

Por lo general, las mujeres que viven en la ciudad prestan más atenciones y cuidado a su aspecto físico y exterior. Es el caso de Adela en *Retrato de Familia* o *La mamá* en *La guerra de Papá*. Además, estas mujeres tienen la posibilidad de seguir un patrón o modelo estético más de cerca debido al acceso a los medios de comunicación y al consumo que se genera en las ciudades.

El caso de Adela es especialmente llamativo. Vive en constante preocupación por su hijo Cecil, y mirando hacia otro lado ante las infidelidades de su marido. Para ella lo importante es mantener las apariencias de cara a los vecinos y conocidos de la ciudad. Una forma de hacerlo es mediante su aspecto exterior. Engalanada con la ropa de fiesta, todos los domingos pasea del brazo de su marido por el parque del centro de la ciudad. Adela muestra una preocupación constante por vestir con ropas oscuras y de tonalidades marrones, que la diferencien, según ella, de las prostitutas que suelen ir vestidas con colores vivos y alegres.

LA MUJER, ¿hace uso de los medios de comunicación?

“Con respecto a la juventud femenina, por medio de estas emisiones, se intentará configurar su alma y sus pensamientos con arreglo a la idea universal –cristiana y española- de que Dios también está en los pucheros¹⁷”

¹⁷ AGA, Delegación Nacional de Radio. Programas de Radio Nacional, (3) 49.01 21/1622 (Gil y Gómez, 2010)

Tan sólo un medio de comunicación e información es utilizado por las mujeres del estudio, la radio. Este medio se erigió, al menos hasta la aparición de la televisión en el año 1956, como el medio fundamental para el adoctrinamiento ideológico de la mujer española (Gil y Gómez, 2010). La emisora del régimen, Radio Nacional de España, fue la encargada de reducir y convencer a las mujeres españolas del papel de madre y esposa, para el cual habían sido predestinadas y por lo general del nuevo orden impuesto por el franquismo. Además, la radio fue un medio que gozó de importantes audiencias entorno al hogar, lugar habitual del sector femenino. Fue el único medio de información al cual podían acceder las personas analfabetas.

Los contenidos más comunes de la programación radiofónica dirigida a las mujeres fueron; la belleza, el hogar, la familia, la cocina, los hijos y la crónica rosa. Todos ellos espacios del ámbito privado. Ejemplo de esta vigilancia y adoctrinamiento fue el programa *Hora femenina* organizado por la Sección Femenina y que comenzó su emisión en los primeros años de la posguerra.

“La radio española va a hablar a la mujer. A todas las mujeres de España, que no entiende de distinciones, ni de clase, ni de categorías, y que solamente admira las condiciones de sobriedad, patriotismo y espíritu de sacrificio que siempre le han caracterizado”¹⁸.

El género más popular para conseguir tal fin de adoctrinamiento fue la radionovela. Los seriales o radionovelas aparecieron en España en los años inmediatos a la contienda civil. Sin embargo, este género radiofónico no alcanzó su esplendor en España hasta la década de los años cincuenta. Fue a partir de entonces cuando el serial radiofónico se erige como uno de los géneros de referencia de la radio española. Este género fue el encargado de transmitir los valores de madre, esposa y ama de casa por su fuerte contenido moralizante. Tenían una estructura narrativa donde quedaba patente el destino de la mujer como un ser dedicado a los demás, concebido para sufrir las desgracias del grupo y sacrificarse por este. Una de las radionovelas que alcanzó mayor éxito fue la popular, *Ama Rosa* (Gil y González, 2010)

Las mujeres del estudio escasamente aparecen en escena haciendo uso de los medios de comunicación. Esto se debe principalmente a la escasa repercusión y

¹⁸ Sección Femenina mensaje entorno al uso de los medios de comunicación, 1945.

protagonismo de los medios de comunicación en las fechas de estudio, y al elevado peso del medio rural de las películas, donde los medios de comunicación llegaron de forma más tardía. Aún sí, la radio fue para muchas mujeres y ciudadanos el único punto de unión con el mundo exterior.

En *La sombra del ciprés es alargada* Doña Gregoria escucha la radio en la sala. Circunstancia que a su marido Don Mateo, el maestro, le molesta y ordena a su mujer apagar la radio de inmediato. Don Mateo, reprime cualquier aliento de libertad tanto a su esposa como a su hija, Martina, a quien impide en todo momento que toque el piano y desarrolle así sus cualidades musicales.

Adela en *Retrato de familia* también hace uso de la radio como medio para conocer los acontecimientos de la Guerra Civil.

3.6 PAPEL DE MADRE. Tratamiento, evolución ¿Quién se encarga del cuidado de los hijos? Diferencias entre educación y cuidado.

El papel de esposa y madre fue durante el franquismo el destino principal y natural de las mujeres. “*Solo es mujer perfecta la que sabe formarse para ser madre*”¹⁹. El régimen resultante de la guerra civil española mostró especial preocupación por alejar a las mujeres de las fábricas mediante la el Fuero del Trabajo emitido en 1938. Esta normativa tenía como objetivo alejar a la mujer del mundo laboral para que de esta forma atendieran en exclusividad las atenciones y requerimientos de los hijos y el marido. Para el régimen instaurado tras la guerra ir en contra de estos principios de esposa y madre suponía un *pecado* y *deshonor* a la patria.

Como consecuencia de esta ideología dominadora y sumisa por el marido, se suprimieron de un plumazo los avances sociales y políticos conseguidos para las mujeres, especialmente las casadas, durante la II República; el divorcio, el aborto, el matrimonio civil, el acceso a la cultura, el derecho al trabajo o incluso el sufragio universal. La Segunda República había convertido a la mujer en ciudadana de pleno derecho gracias a la Constitución de 1931. Esta carta mantenía la igualdad de la mujer

¹⁹ Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1994, págs. 107-108.

como sujeto de pleno derecho ante la ley. Además, su artículo 36 permitió el derecho al voto femenino. Aunque parezca un cambio radical con las viejas costumbres españolas, éstas siguen arraigadas y dominando la sociedad española, y fue complicado desprenderse de ellas en el corto periodo de tiempo que duró la Segunda República.

Resultante de la ideología y mentalidad impuesta por el nacionalcatolicismo, fueron los dos modelos de mujer predominantes en la sociedad española desde los años cuarenta. Por un lado se encontraba la mujer doméstica o del hogar, también denominada por entonces de forma romántica “ángeles del hogar”. Su principal función era ser madre y esposa, y su espacio de movimiento quedaba restringido a la vida privada, el hogar.

El contra modelo lo representaban las mujeres cuyo espacio de movimiento fue la esfera pública, las prostitutas. Un grupo extenso sobretodo en los años cuarenta y cincuenta debido a la situación de pobreza y hambre de la sociedad española. Además, la prostitución en los burdeles estuvo permitida hasta el año 1956. Muchas de estas mujeres estaban encubiertas bajo la categoría de actrices, grupo al que pertenece Paulina en *Retrato de familia*. Además, fue frecuente en los años posteriores a la contienda encontrar en las ciudades la figura de la manceba clandestina o también conocida como querida oficial, toda una institución permitida por el catolicismo oficial (Amador, 2010).

Seis mujeres de las diecisiete que forman parte del estudio son madres. Cinco están casadas y una es viuda.

La esfera privada a la cual fueron relegadas en su mayoría las mujeres madres durante el siglo XX la representa claramente Doña Gregoria en *La sombra del ciprés es alargada* y La Mamá en la película *La guerra de Papá*.

Doña Gregoria (1929), el ejemplo de la tradición.

Gregoria es madre biológica de Martina y desempeña igual función con los niños que tienen en acogida ella y su marido, Pedro y Alfredo. Gregoria es una mujer conservadora, tradicional y discreta, responsable del cuidado de los niños. Pasa el día

organizando la casa en ayuda de una criada, y tan solo abandona el hogar para salir a misa y a la compra.

Junto con su marido, Doña Gregoria es la responsable de la educación pesimista y en exceso mística sobre Pedro. Sin embargo, el hecho más destacado se encuentra en la desatención que el matrimonio procura en la educación de su hija²⁰. Martina es una niña de cinco años que muestra interés por la música, pero que en cambio sus padres reprimen constantemente privilegiando la formación de los dos niños que tienen a cargo, Pedro y Alfredo.

“Una mujer indefinida nos había abierto la puerta”.

“...La señora con cara inexpresiva”

“...ésta me saludó fríamente”.

Adela (1936) en la República

Adela, la mujer de Cecilio Rubes en *Retrato de familia*, es una mujer víctima del egoísmo y dominación de su marido. Ambos son padres de un hijo, Cecilito, que tuvieron en avanzada edad. A pesar de que el matrimonio conversa bastante sobre temas diversos, el marido, un empresario de clase burguesa, nunca está dispuesto a compartir la misma opinión que su esposa. Para él, la baja posición social a la cual pertenecía Adela antes del matrimonio, hace que menosprecie sus opiniones, incluso en público. Adela es partícipe de las decisiones del hogar, pero nunca tiene la última palabra.

La única preocupación de Adela es el futuro de su hijo, un joven desganado que pasa los días de juerga y diversión con las mujeres de la ciudad, al igual que hace su padre a quien ha tomado como ejemplo y referencia. Adela, ajena a tales hechos, pasa el día encerrada en casa, es un personaje pasivo, cohibido por el marido. Sin embargo, Adela ve en el comienzo de la Guerra Civil una posibilidad de renunciar al abandono al cual es sometida por parte del marido y se ofrece como voluntaria al Auxilio de invierno. Como se comentará en el apartado anterior la Guerra Civil también supondrá una oportunidad para su hijo.

²⁰ La educación de Martina se corresponde con la educación dispensada a las mujeres españolas a lo largo de la historia, pero institucionalizada en el siglo XIX. La educación de las mujeres se consideraba algo privado, de ahí que Martina nunca aparezca en la escuela. Su educación tenía que ver con la formación moral y no la instrucción propiamente dicha. Existía un curriculum diferenciado.

La preocupación de Regula (1960)

Al contrario que las mujeres anteriores, Regula es una mujer que vive en el medio rural. Pertenece a una posición social baja/marginal y es madre de dos hijas y un hijo. Regula es una mujer sumisa no tanto al marido como a sus amos. De quienes depende económicamente. Es una mujer generosa y preocupada por la educación y formación de sus hijos. Pronto ve en la educación de sus hijos una salida a su condición de marginalidad y olvido. Demuestra generosidad y preocupación con el grupo cuando acoge en la familia a su hermano, una persona deficiente que vive en pleno contacto con la naturaleza y que debido a su estado de deficiencia requerirá atenciones y cuidado. A pesar de disfrutar de su condición dentro del grupo como cabeza de familia, Regula nunca sonríe y su cara muestra una situación de tristeza y resignación constante.

El conflicto de La Mamá (1964)

La Mamá es un personaje despersonalizado hasta tal punto, que tanto en la novela como en la película no posee nombre propio, se la conoce como *La mamá*. La madre es una mujer de clase burguesa, educada bajo las directrices de la Sección Femenina, y madre de familia numerosa. Consecuencia de su dedicación plena al cuidado de los hijos, la madre pasa todo el día encerrada en casa pendiente de las atenciones de sus hijos más pequeños. La situación de desesperación que atraviesa la madre hace que en numerosas ocasiones repita como muletilla las siguientes frases: “¡estoy harta de niños!” o “¡no puedo más!”.

Uno de sus hijos es Quico, un niño de tres años que pasa el día, al igual que su madre, encerrado en casa. La mamá, pendiente del cuidado de su hija menor de seis meses, desatiende al pequeño Quico y este responde cometiendo todo tipo de travesuras y fechorías con el único fin de llamar su atención. Pero la madre, preocupada por los quehaceres de la casa y el resto de los hijos, muestra en todo momento muy poca preocupación por comprender a su hijo y adentrarse en el imaginario de un niño de cinco años. Este papel lo desempeña una de las criadas La Vito, con quien Quico pasa la mayor parte del tiempo y la única de la familia con la cual muestra complicidad y entendimiento. La Domi es otra de las niñeras que aparece en la película, es una mujer

de edad madura que cuenta historias de miedo y terror a los niños y que no muestra ningún tipo de complicidad y afecto hacia ellos.

Por si fuera poco, a la tormentosa vida de La Mamá como tal, se une la difícil tarea de esposa y por consiguiente la situación de sumisión e incompreensión por parte del marido.

“-Lo del Congo es como papá y mamá; si nos peleamos nosotros, nos separan, pero si se pelean ellos hay que dejarles”

La figura del padre representa el carácter dominador y de sumisión, no solo en su mujer, sino también en los hijos, obligándoles a escuchar sus historias sobre la guerra civil y actuar de acuerdo a sus ideales. Una situación incómoda para la madre que intenta que sus hijos adopten una posición neutral y crítica hacia tal asunto.

El conflicto interno entre los padres y la distancia entre ambos se asemeja a las dos Españas resultantes de la guerra civil, incapaces de llegar a ningún acuerdo ni tan siquiera en la educación de los hijos. Un recurso metafórico frecuente en la narrativa de Delibes²¹. Mientras el padre permanece anclado en el pasado y en sus historias de la guerra civil.

Con frecuencia, los padres (más en el caso del padre) suelen utilizar un vocabulario agresivo y machista delante de sus hijos, a quienes utilizan como puente o vehículo de reproches.

-“El día que te cases Quico, lo único que tienes que has de mirar es que tu mujer no tenga la pretensión de que piensa”.

-“En el mundo- le dijo la Mamá-hay personas absorbentes, que creen que sólo lo suyo merece respeto. Huye de ellas, Quico, como de la peste”.

-“La mujer en la cocina Quico-respondió el padre”.

La incomunicación y falta de entendimiento entre el matrimonio ha conducido a la mamá de Quico a una situación de marginalidad y sentimiento de inferioridad. La Madre carece de un espacio propio, no hay lugar para que desarrolle su personalidad y

²¹ La oposición de caracteres recuerda a la novela Cinco horas con Mario, donde Carmen sería la España conservadora y Mario la España que camina hacia la modernidad.

muestre su inteligencia. Pasa el día en una situación de irritabilidad constante, malhumorada y en tensión. La única escapatoria a esta situación de asfixia y carácter machista y misógino por parte de su marido la encuentra La Mamá en su amante, el médico de sus hijos.

Mientras que en la película anterior *La madre busca refugio y escapatoria* a su situación en su amante. Adela busca solución y desahogo a su situación afiliándose al *Auxilio de Invierno*, un hecho que cuenta con la desaprobación de su marido.

“...deja de preocuparte tanto por los demás y piensa un poco en tu hijo”

Tanto la Señora dueña del cortijo en *Los santo Inocentes* como La muda en, *El disputado voto del señor Cayo*, son madres de dos hijos. Poco más sabemos de su labor de madre al tratarse de dos personajes contrastados y opuestos a los principales de estudio, Regula y Laly.

El papel que desempeña La Resu en la película de *Las Ratas* requiere en este apartado una mención especial. La Resu es una mujer de pueblo, de posición acomodada, es propietaria de numerosas tierras, y la figura maternal más cercana a Nini, el protagonista de la película. Su fuerte vocación religiosa la ha alejado de la posibilidad de formar una familia, vive aislada y recluida en los rezos. A pesar de todo, La Resu siente la responsabilidad y preocupación hacia el Nini aprovechando su condición de huérfano para inmiscuirse en la formación del chaval. Según La Resu, el chico tiene talento pero es desaprovechado por el hecho de no ir a la escuela y relacionarse con las personas mayores del pueblo.

¿Educación o cuidados?

Aunque de la condición de madre se desprenden muchos rasgos y actitudes respecto a la educación de los hijos, conviene hacer una distinción entre educación formal y cuidados dispensados a los descendientes.

Etimológicamente el término educar procede de la expresión latina “educare” que significa “criar”, “alimentar” e “instruir”. Por su parte, la RAE define la educación como “la crianza, enseñanza y doctrina que se da a los niños y a los jóvenes”. Ambas

definiciones coinciden en el término de *crianza*, que equivaldría a uno de los primeros cuidados que reciben los niños por parte de sus progenitores.

Diferenciar entre educación y cuidados resulta un tema espinoso y delicado desde el punto de vista pedagógico. En cambio, la función de las dos palabras está claramente definida y delineada en las mujeres del estudio.

Doña Gregoria 1929

Doña Gregoria, la mujer del maestro en *La sombra del ciprés es alargada*, se encarga de las atenciones y cuidados de los niños. Pasa el día en la cocina, prepara el baño y sirve la comida. Se encarga de la crianza y de los cuidados de su única hija, Martina. Tanto Doña Gregoria como Don Mateo muestran nula preocupación por la educación *formal* de su hija. La educación de esta se limita a la formación moral y religiosa, recibida como no, en el núcleo familiar. La actitud de los padres ante la educación de Martina resulta escalofriante. Sin importarle la presencia de Pedro y Alfredo reprimen toda actitud y disposición de la niña que muestra interés en el aprendizaje de piano: “Para genio Mozart que a su edad ya daba conciertos”, sentencia en una ocasión Don Mateo delante de toda la familia.

En cambio, la enseñanza tanto formal como no formal parece no tener límites en el caso de Pedro y Alfredo. En una de las escenas en el salón del hogar, Don Mateo ordena a Pedro la lectura en voz alta de Séneca una lectura comentada y reflexionada a modo de adoctrinamiento por el maestro.

Por su parte, Doña Gregoria, muestra una actitud más participativa en la educación y cuidado de los niños que en la formación de su propia hija. En una de las ocasiones ante la desobediencia de Alfredo el maestro decide darle un escarmiento y al joven azotándole con el cinturón. Gregoria, aterrorizada en un principio, se niega pero ante la insistencia del marido termina aceptado y rogándole a este que “no le haga mucho daño”.

Adela y la educación de Cecilito 1936

Adela y su marido, el empresario Cecil Rubes, muestran diferencias en la educación de su hijo, y en general en la configuración del núcleo familiar. El complicado parto de Cecilito y la avanzada edad de Adela conducen a la decisión final

del matrimonio de no tener más hijos. Cecilito (hijo), como hijo único que es, crece en un ambiente favorable, rodeado de atenciones y comodidades por parte de sus padres. Una vez de mayor, Cecil quiere perpetuar este *status quo* y no asumir ningún tipo de responsabilidad. No muestra preocupación por su futuro ni por conseguir un trabajo, ya que cuenta con el respaldo y ayuda económica de sus padres. La protección o sobreprotección que realiza el matrimonio entorno a su hijo ha hecho que el joven se libre de realizar el servicio militar.

Con el comienzo de la Guerra Civil, Adela ve una oportunidad para que el chaval abandone el hogar, se forme, y de esta forma cumpla con su obligación moral con la patria alistándose en el ejército. Idea que no comparte su marido.

Adela: "...Cecil tendrá que alistarse."

Adela: "El ejército no le vendrá mal"

Finalmente, los contactos del matrimonio Rubes conduce al joven Cecil a servir de voluntario en la Cruz Roja, un puesto cómodo y seguro. A pesar de todo, cierto día, y en el transcurso de la contienda Cecil muere asesinado consecuencia de una bomba. La guerra civil acaba con el único hijo de Adela y Cecil, hecho que produce la ruptura definitiva del matrimonio. Es entonces cuando Los Rubes se dan cuenta de la educación y protección que han dado a su hijo. Así como, del egoísmo de Adela de no querer tener más hijos.

Regula y Paco 1960 educación y cuidados

Uno de los primeros ejemplos que vemos de diferenciación entre educación formal, y cuidado de los hijos lo observamos al comienzo de la película *Los santos inocentes*. Paco, el marido de Regula, enseña a su hijo mayor a leer, ya que su mujer Regula, es analfabeta. Sin embargo, alejada del plano y ubicada en un rincón se encuentra la Nieves. La joven queda excluida de la enseñanza del padre al hijo. A pesar de ello, Nieves se permite rectificar al padre cuando explica de forma errónea el alfabeto a su hermano. Excluida igual que Nieves se encuentra Regula que cose a la luz de una vela. Tras esta escena, y ya en el momento de acostarse sentada en la cama Regula muestra preocupación por la educación de sus hijos;

Regula: "Con una pizca de conocimientos podrán salir de pobres".

Ya en la cama, y dentro de la misma escena, Paco insiste en mantener relaciones sexuales, a lo cual Regula en principio se resiste pero termina cediendo. Finalmente el acto se ve interrumpido por los gritos de La niña chica, la hija menor del matrimonio, enferma física y mental. Rápidamente, y sin pensarlo Regula acude al auxilio de su hija mientras que Paco se da media vuelta en la cama y sentencia: “Dios te guarde Regula, y que descanses”.

Como ya se ha dicho en más de una ocasión a lo largo del estudio, Regula actúa como cabeza de familia. Se preocupa constantemente por el grupo, acoge a su hermano el Azarías y atiende a los cuidados y aseos de la Niña Chica. Además, entre sus mayores obsesiones se encuentra la preocupación por que sus hijos vayan a la escuela, prosperen y abandonen la casa familiar y por tanto las condiciones de miseria y dureza en la que viven.

En cambio, Paco parece mirar hacia otro lado en las principales cuestiones que afectan al núcleo familiar. Su interés está puesto en satisfacer exclusivamente las peticiones y antojos de los dueños del cortijo, especialmente las del señorito Iván. A pesar de esta falta de delicadeza y atención al grupo por parte de Paco, el matrimonio muestra complicidad, resignación, nunca discuten. Regula es una mujer paciente que acepta el destino sin resistencia.

A pesar de las diferencias cronológicas que separan los relatos de las cuatro películas, *La sombras del ciprés es alargada* 1929 y *La guerra de Papá* 1964, y a pesar de la cantidad de personajes que gravitan en la vida de Regula, Gregoria, Adela y La Mamá, las cuatro madres analizadas en los párrafos anteriores muestran en mayor o menor grado una profunda soledad y tristeza. Su libertad se ve limitada y restringida ante sus obligaciones y responsabilidades como madre. Ninguna de las mujeres muestra inquietud ni se rebela ante tal situación, perpetúan una situación impuesta socialmente. Son personajes estáticos, más en el caso de Doña Gregoria y Regula, resignados ante el porvenir.

Gran parte de la soledad instalada en estas mujeres es fruto de la situación de sumisión al sistema patriarcal. Una situación que comienza a cambiar a partir de los años sesenta. Un ejemplo claro lo representa La Mamá. La protagonista de *La guerra de Papá* forma parte de la generación de españolas que viven de cerca los primeros

cambios sociales, culturales e ideológicos, fruto del aperturismo internacional y el desarrollo económico impulsados por el régimen. La llegada de nuevas formas de ocio, la expansión de los medios de comunicación o lo que es aún más importante, la crisis del modelo patriarcal, caduco en gran parte de los países europeos y que empieza en estos años a tambalearse en España (Alonso y Furió, 2007), conduce a estas mujeres a atravesar una revolución de ideas y crisis de identidad que cobrará mayor fuerza en los años setenta.

3.7 ¿QUÉ TIENEN Y QUÉ DESEAN? Roles, tareas y funciones de las mujeres protagonistas.

El modelo de familia predominante en el estudio es la familia nuclear compuesta por el padre, la madre y los hijos. Tan solo rompe esta tendencia la familia de *Los santos Inocentes* al dar cobijo al hermano de Regula y al practicar una economía de subsistencia, se aproximan al modelo familiar tribu.

Por lo general, las mujeres que forman parte de este estudio y que rodean a los protagonistas de los films, generalmente hombres, cumplen las funciones de madre, esposa, novia, hermana, sirvienta, amiga o amante. Todas ellas pertenecientes a diferentes clases sociales y niveles de educación.

El rol de los personajes masculinos por lo general se corresponde con el modelo patriarcal de hombre autoritario y cabeza de familia. Suelen desempeñar las funciones de padres, hermanos, tíos, sirvientes, políticos, militares o estudiantes. Muchos de ellos pertenecen a una posición económica desahogada (burguesa), consecuencia de la incipiente industrialización.

MUJER COCINERA: Que las comidas estén dispuestas a tiempo, a la hora que el señor las ha pedido. Puede tener una cita de negocios, una reunión. Si no hay nada preparado a la vuelta, ya se comprende su descontento, su impaciencia. De ahí a las escenas no hay más que un paso que pronto se franquea. Trata de cocinar bien. Los buenos maridos tienen fama de buen apetito. En todo caso, si todas las noches hay

*charcutería, y cada dos o tres días el mismo menú estereotipado, su humor se resentirá*²².

La función de la mujer, según la naturaleza del nacionalcatolicismo y por lo general del tradicionalismo imperante en la historia de España, es el modelo de mujer esposa y madre (Regula, Gregoria, Adela, La Mamá, la Dueña del cortijo y La Muda). Según las costumbres morales defendidas por el régimen y ratificadas por la Iglesia, el objetivo sexual final era tener hijos. El modelo de mujer-madre es el modelo de mujer recatada estéticamente, responsable, callada y obediente.

MUJER COMPLACIENTE: Es un imperdonable error la negación al esposo del débito conyugal. La mujer no debe, bajo ningún pretexto, negar a su marido lo que le pertenece. Muchas mujeres que se lamentan de las infidelidades de sus esposos no quieren darse cuenta de que fueron ellas las culpables de la traición por no haber conocido a tiempo la enorme trascendencia del consejo que antecede²³.



Si la función de *madre* era el principal destino de las mujeres, muchas veces por convicción propia y otras por imposición moral y de principios, la función del padre dentro del grupo es aportar un sueldo y comer el plato de comida que ha preparado su mujer. Este dato lo observamos en el estudio. Las conversaciones entre los cónyuges se producen en su mayoría en la mesa a la hora del almuerzo preparado por su mujer. *La sombra del ciprés es alargada, Retrato de familia, La guerra de papá*. “Ten preparada

²² *La intimidad conyugal*, 1949. En: <http://www.terra.es/personal/gmalpart/chorrada/esp/perfecta.htm> 02/09/2012

²³ Dr. Núñez. *Antes de que te cases*. 1946
En: <http://www.terra.es/personal/gmalpart/chorrada/esp/perfecta.htm> 02/09/2012

una comida deliciosa para cuando él regrese del trabajo. Especialmente su plato favorito. Ofrécete a quitarle los zapatos. Habla en tono bajo, relajado y placentero”.²⁴

Derivado de su cómoda posición, claramente dominante, el marido suele ser quien toma las decisiones dentro del grupo. Quien tiene la última palabra *La guerra de papá*, *El camino*. Aun así, se encuentran diferencias como ocurre con Adela en *Retrato de familia*, la mujer de Cecil empuja y lidera las decisiones y opiniones en cuestiones que ciñen al matrimonio (educación de su hijo), sin embargo la decisión final y última palabra le corresponde al empresario.

La *masculinidad* que representan los hombres de las películas se halla, a pesar de los tiempos que separan los relatos, en sus rasgos de hombre católico, español, cabeza de familia y sustentador principal del hogar (Don Mateo, en *La sombra del ciprés...o Cecil*, en *Retrato de Familia*, el padre en *La guerra de Papá*). Por el contrario, la debilidad del hombre se encuentra en la búsqueda constante de afecto, bien sea sexual o sentimental como en el caso de Cecil. La preocupación de los hombres en las películas objeto de investigación, reside en la obsesión por la educación e instrucción de los hijos de acuerdo a sus ideales. Un ejemplo lo encontramos nuevamente en Cecil. El vendedor de sanitarios no muestra ninguna inclinación política y se muestra partidario de que su hijo continúe sus pasos y no opte por definirse ideológicamente. “Si al menos tuviera ideales”, señala Adela en una ocasión.

La excepción en esta función de padre como sustentador del grupo familiar la encontramos como ya se ha indicado en *Los santos inocentes*. Ante la absorción que producen los señores del cortijo en Paco, éste pierde su condición dentro del grupo, el cual asume Regula, atenta y preocupada en las necesidades y decisiones familiares. Un paso más allá pretende La mamá en *La guerra de papá*. La Mamá reivindica su espacio y papel de educadora de sus hijos frente a los ideales del padre.

¿Qué tienen y qué desean?

²⁴ Extracto de "Sección Femenina" de la Falange Española y de las JONS -partido único del Movimiento Nacional-, editado en 1958. En: <http://internalcomms.com.ar/guia-de-la-buena-esposa-11-reglas-para-mantener-a-tu-marido-feliz-1953/> 03/09/2012

La vida de toda mujer, a pesar de cuanto ella quiera simular –o disimular– no es más que un eterno eseo de encontrar a quien someterse. La dependencia voluntaria, la ofrenda de todos los minutos, de todos los deseos y las ilusiones, es el estado más hermoso, porque es la absorción de todos los malos érmenes –vanidad, egoísmo, frivolidades– por el amor.

(Medina, revista de la Sección Femenina, 13 de agosto de 1944)

25

El campo de las mentalidades o de la historia de las mentalidades siempre ha sido un área complejo de definir metodológicamente²⁶. Resulta complicado adentrarse en los deseos de las mujeres protagonistas. La mayoría de las ellas tiene como destino principal el matrimonio, para el cual ahorran casi media vida (dote). Un ejemplo de esto lo observamos en Laly. A pesar de su lucha por la emancipación y los derechos de la mujer, Laly muestra a lo largo de la película la debilidad de sus ideales (liberación de la mujer) al querer conquistar por encima de todo al diputado Víctor (casamiento). En el *flashback* con el cual comienza la película se puede observar cómo Laly consiguió finalmente casarse con el diputado. Un mismo objetivo tiene La Vito, la criada de *La guerra de Papá* o incluso Lola, La Guindilla Mayor, en *El camino*.

El contra modelo lo presenta nuevamente la única mujer extranjera del estudio, Jane. La norteamericana es una joven con estudios y casa propia, duda de su amor verdadero hacia Pedro y cuestiona en todo momento el matrimonio y lo que supone para ella. Una duda que no se observa en la novela.

“-¿Es qué entonces no te quieres casar?- le pregunta una amiga a Jane-

-Bueno...sí, le quise, pero no como para comprometerme de por vida. ¡Y menos si tengo que abandonar mi profesión de antropóloga!”

Se trata de una frase incluida por el director de la película, que remarca aún más las diferencias entre las mujeres del estudio, obligadas a cumplir con la moral vigente, y las mujeres libres de este cumplimiento, como ocurre en el caso de Jane.

²⁵ Fundamentos de la Sección Femenina. Pilar Primo de Rivera. En: <http://singleven.wordpress.com/2010/05/25/el-machismo-femenino-la-sharia-espanola/> 02/09/2012

²⁶ La Historia de las Mentalidades de los años 60 y 70 está vinculada a la corriente historiográfica de la Escuela de los *Annales* contribuyendo de forma crucial en el campo de la historia, la psicología social y la sociología.

Otra de las preocupaciones que ronda a las mujeres de la época es su obsesión por mantener las apariencias y buenas costumbres, como el caso de Lola o Adela. Ignorante o no de la infidelidad de su marido Adela pasea todos los domingos de la mano de Cecil por el parque de la ciudad. En este lugar, se dan cita familias y personalidades de la misma posición social de los Rubes, de ahí que Adela muestre su preocupación por vestir bien y mantener las apariencias de cara a las personalidades de su misma condición social.

El matrimonio suponía en ocasiones una oportunidad de ascenso social, como el caso de Adela y La Mamá. Una condición de inferioridad que sus maridos no parecen olvidar y que condiciona en muchos casos el papel de madre y de educadora como le ocurre al personaje de La mamá. Sus maridos las reprochan constantemente su baja condición social de soltera y su ascenso tras el matrimonio. Ambas tienen familia pero carecen de ilusión y deseo, la presión a la cual son sometidas por parte de sus maridos y los condicionamientos morales e ideológicos de la época, buena esposa, buena madre etc. junto a su escasa educación formal, hace que las aspiraciones y las ilusiones de estas mujeres queden cumplidas tras el matrimonio y nacimiento de los hijos.

Entre las carencias más destacadas de estas mujeres “*no tienen*” se encuentra su escasa educación formal. De su vacía preparación deriva muchas veces su inseguridad y su bajo nivel de consciencia hacia su situación.

5. Cinco horas con Mario y hora y media con Lola

Un ejemplo del realismo que impregna la obra de Miguel Delibes lo encontramos en el personaje de Carmen Sotillo, protagonista de la novela *Cinco horas con Mario* 1966. Por lo general, la crítica literaria ha coincidido en señalar como se trata de la protagonista femenina más desarrollada y perfilada de la narrativa del autor castellano (Bustos, 1996).

Fruto del éxito de la novela, la directora de cine Josefina Molina adaptó al teatro la novela de Delibes en el año 1979. La buena acogida de la obra paseó a Lola Herrera, quien encarna el papel de Carmen Sotillo, por más de una veintena de teatros de toda España durante largos años. Pero dar vida a Carmen Sotillo no sólo elevó la carrera profesional de Lola Herrera, sino que produjo en la actriz un efecto de semejanza o reflejo con la protagonista. Tras años encarnando cada noche el papel de Carmen, Lola encuentra, no sin mostrar cierta resistencia como ha confesado más de una vez la propia actriz, similitudes de su personaje en la ficción con su vida real, con su propio yo: “Yo me resistía a pensar que podía parecerme en algo a Carmen Sotillo”.

Fruto de este encuentro o espejismo entre Lola y Carmen Sotillo y tras varias conversaciones el productor José Sámano y Josefina Molina decidieron colaborar juntos en el rodaje de *Función de noche*. La realización de la película fue un proyecto arriesgado tanto para el productor, como para la actriz y la directora. El género del film, drama-documental, era un género poco explorado y bastante novedoso en la cinematografía española de entonces²⁷. A pesar de ser un proyecto arriesgado, como tantas veces ha confesado su directora, la justificación y necesidad de rodar dicha obra fue asumida tanto por Lola Herrera, como el propio productor y directora, cómo una forma de hacer justicia moral en una sociedad con ganas de hablar y de desnudarse: “representativo de toda una generación”, “creímos que... lo mejor era enfrentar a dos personas de esa generación que conscientemente querían hablar, desenterrar, buscar, saber qué es lo que había pasado” (Ballesteros, 2001, p. 36). La película finalmente vio la luz en febrero de 1981.

²⁷ Según se desprende de la entrevista concedida por Josefina Molina al programa *Versión española* de TVE 2. (2001)

El hecho de incluir este apartado en el estudio *Cinco horas con Mario y hora y media con Lola*, queda someramente justificado. *Función de noche* no es una adaptación más al cine de una obra de Miguel Delibes. *Función de noche* es una película-documental, con identidad propia, inspirada en la novela del escritor castellano. El género intimista de la película rompe con la estructura narrativa del resto de las películas que forma el estudio, por eso mismo, descarté la posibilidad de aplicar, como ya señalé en el capítulo correspondiente (Metodología), como método de averiguación el cuestionario de análisis que puede consultarse al final del trabajo (Anexos).

El film esta concebido como un ejercicio terapéutico al cual se somete, sin guion previo y de forma totalmente improvisada²⁸, Lola Herrera. El grito de Lola en *Función de noche* es el grito de muchas Regulas, Mamás y Adelas e incluso bien podría ser el grito de la propia Carmen Sotillo. Sin saberlo, Lola Herrera encarna en *Función de noche* el papel de justiciera de miles de mujeres obligadas al silencio durante décadas.

En las líneas que vienen a continuación se puede observar, no sólo la terapia de la actriz en busca de su propia identidad, sino también, un acto de justicia moral y homenaje hacia miles de mujeres que soportaron años y años de sometimiento y “buenas costumbres”. Ni que decir tiene, que el desnudo de Lola en la gran pantalla se produjo gracias no tanto al cambio de mentalidad que va explorando la sociedad femenina española de la transición, sino más bien al cambio político (libertad de expresión) y circunstancial del momento. El grito de Lola es un grito en y por la libertad. En la hora y media de duración del film Lola pone en boca infinidad de frases representativas de toda una generación de mujeres (Ballesteros, 2001) “Nos educaron muy mal, muy mal”, “no tengo la culpa de no saber más”, “yo no he tenido libertad para vivir” “yo no he vivido, no he vivido para mí”.

Las líneas que vienen a continuación resumen el paralelismo y las diferencias entre la protagonista de *Cinco horas con Mario*, Carmen Sotillo y la protagonista de *Función de noche*, Lola Herrera.

Carmen es una mujer de cuya apariencia física tenemos muy pocas referencias. Sabemos que tiene 44 años y posee unos pechos y rodillas prominentes. Por su parte, Lola es una mujer de 46 años de edad, madre de dos hijos y separada de su marido

²⁸ Declaración de Josefina Molina en el XV Congreso de Cine y Mujeres celebrado en Pamplona 2011. En: <http://youtube/rSfv3kNVa7o 03/08/2012>

desde hace quince años. Se trata, por tanto, de dos mujeres de edad madura, educadas bajo las directrices de una dictadura miliar (dictadura de Primo de Rivera en el caso de Lola y dictadura de Franco en el caso de Carmen Sotillo), pero cuyo destape se desarrolla en un marco social y político distinto. Carmen vive en una pequeña localidad de provincias, probablemente Valladolid, en el año 1966. Lola en cambio, trabaja reside en Madrid y es partícipe de los cambios sociales, culturales y políticos que experimenta la sociedad española de la Transición. Son, por tanto, protagonistas de dos sociedades completamente opuestas pero educadas bajo unos mismos códigos de conducta.

Carmen Sotillo es una mujer conservadora, de clase media alta, que vela el cadáver de su marido fallecido prematuramente. Tras la retirada de los familiares y amigos del lugar donde se encuentra el cuerpo Mario Díez, Carmen hace balance de su vida matrimonial junto a Mario, un intelectual catedrático de instituto. La acción narrativa se construye mediante un monólogo por parte de Carmen, construido a base de reproches hacia su marido y en el que se puede observar a Carmen como una persona, retrógrada y superficial. No hay aspecto o circunstancia en la vida de Menchu, como la llama su marido, que quede exenta de reproches hacia Mario; la educación, el cuidado de los hijos, la sexualidad, la religión, la condición social etc.

Según avanza la narración de la novela se puede observar el carácter y mentalidad opuesto entre los dos protagonistas, construido intencionadamente a modo de dos Españas irreconciliables. La España retrógrada y conservadora sería Carmen y la España avanzada y liberal sería Mario. La delineación y definición clara de los personajes, completamente opuestos, llevó al escritor castellano a desmentir en más de una ocasión sus pretensiones feministas en el relato de la obra y a desprenderse, por tanto, de tal perspectiva; “En España hay muchos Menchus y muchas Menchus...de todos modos yo no pretendí crear una figura específicamente femenina” (Bustos, 1996, p.34).

A medida que avanza el argumento y Carmen ahonda en su vida al lado de Mario, se va modificando esta situación y podemos observar en Carmen a una mujer infeliz, víctima de la incompreensión, desatención e incomunicación de su marido. De ahí, que a medida que avanza la novela el lector pueda observar el sometimiento sufrido por Carmen a lo largo de su matrimonio con Mario. Un análisis que comparte Alonso Rey en su estudio *La originalidad novelística de Delibes* (1975): “Las circunstancias

históricas actuales tienden a que la crítica subraye el martirio de este honesto intelectual. Pero es sorprendente que no se busque en *Cinco horas con Mario* otra interpretación igualmente lícita y de signo bien diferente: la de la opresión de la mujer por una sociedad hecha a medida del varón. ¿Habrá que sorprenderse si algún día quienes combaten el *male's chauvinism* se interesan más en llamar *pig* a Mario que reaccionaria a Carmen?" (Rey, 1975, p.203)

Función de noche es una película realizada sin guion previo. En hora y media de duración, el ex matrimonio compuesto por Daniel Dicenta y Lola Herrera hace balance de su vida marital quince años después de su separación. La acción transcurre en el camerino de Lola, (simbólicamente el despacho donde Carmen vela el cadáver de Mario) en un descanso entre función y función, mientras la actriz interpreta el papel de Carmen en *Cinco horas con Mario*. Durante este tiempo, Daniel y Lola dialogan sobre su matrimonio y el final de su vida conyugal. El diálogo está construido a base de confesiones y reproches entre ambos y está conducido principalmente por Lola: el noviazgo, el matrimonio, el cuidado de los hijos, la educación recibida, la infancia, la infidelidad del marido o incluso la sexualidad forman parte del desnudo de los protagonistas del film. La acción principal del camerino, se complementa con diferentes escenas que recrean la vida y los personajes que rodean a Lola en ese momento de su vida; sus hijos, su amiga Juana, una echadora de cartas a la cual acude Lola a pedir consejo, el cirujano al cual acude para hacer frente a una operación de cirugía estética que siempre había soñado etc.

El matrimonio es asumido por las protagonistas de estas líneas, Lola y Carmen, de forma muy similar a pesar de los años y momentos que separan ambas vidas. El matrimonio fue concebido en España como el colofón del noviazgo, y cuyo principal objetivo era la fundación de una nueva familia (Cuesta, 2003). La falta de libertad, y por tanto la falta de decisión de ambas protagonistas quedan patentes en la toma de decisiones del matrimonio. En las confesiones de Lola y Carmen se puede observar cómo el matrimonio resultó una situación asfixiante que condicionó su libertad y movimientos y que terminó en ruptura en el caso de Lola.

Carmen es una mujer de mentalidad conservadora y de clase media alta. Creció bajo las normas y el tradicionalismo de la sociedad de principios de siglo XX. El papel principal de Carmen en *Cinco horas con Mario* es dedicarse en exclusividad al marido y

al cuidado de los hijos (3), una circunstancia que ha conducido a la protagonista a concebir de forma muy pesimista el matrimonio, el cual considera una forma más de esclavitud: "...hecha una esclava, llevando la casa pese a los sucesivos embarazos."

"Tú ya sabes lo que debes hacer, qué cómodo., ¿Y si se me olvida? ¿Y si un día no me da la real gana de hacer lo que debo hacer?, es muy bonito, los hombres una vez que os echan las bendiciones a dormir tranquilos, un seguro de fidelidad, como yo digo...".

Lola es una mujer que trabaja fuera de casa pero que está sujeta a la vez a los mismos principios u obligaciones que Carmen (niños y hogar). Al contrario de lo que ocurría con muchas mujeres de su época, Lola no abandona su trabajo tras el matrimonio. El escenario o contexto donde se desenvuelve Lola es distinto al de Carmen. La actriz pertenece al nuevo rol social femenino que empezó a gestarse a mediados de los sesenta en la sociedad española y que tiene su reflejo o reconocimiento en los sucesivos ordenamientos jurídicos. La Ley 2310 de 1970 persigue equiparar los derechos laborales de la mujer al varón y de esta forma aminorar toda discriminación laboral por razón de sexo. Aun así, y tal como señala Judith Carbajo "no es que se niegue el derecho de la mujer casada a trabajar, sino que la inspiración del artículo no llega a considerarlo como un verdadero derecho, sino fruto de una necesidad" (Cuesta, 2003).

En la primera parte de la película la actriz interroga a su marido sobre la decisión final de la pareja de contraer matrimonio "¿qué viste en mí qué no viste en otras mujeres?", pregunta que abre un intenso debate y marca el clímax del film.

A pesar de la libertad y espacio propio que puede otorgarle el hecho de trabajar en el teatro a Lola, la actriz muestra una fuerte dependencia emocional hacia su marido. Lola define el matrimonio como una obligación impuesta socialmente "era lo que tocaba en la época". Matrimonio del cual, después de muchos años separada duda incluso de su enamoramiento: "yo luego después de muchos años, hace un rato yo creo, me he dado cuenta de que no he estado enamorada en mi vida"

Por su parte, Daniel achaca el fracaso de su matrimonio a la falta de responsabilidad y madurez por parte de los dos: "¿Cómo descubres qué no debes casarte?". Según Daniel, el momento profesional que atravesaban ambos en el momento

de producirse la unión no fue el más adecuado para dar el paso definitivo hacia el matrimonio.

Otro de los temas que prolonga el sufrimiento e impide la libertad de Lola, y en menor medida el de Carmen, fue el cuidado de los hijos. Tras la separación del matrimonio de Daniel y Lola, fue ésta como era habitual entonces, quien se hizo cargo de forma exclusiva de los hijos. Una circunstancia convertida en reproche una vez más de Lola hacia su exmarido. Mientras que Daniel quedó liberado de la carga y responsabilidad de los hijos tras la separación, Lola se vio en la obligación como madre de cuidar y educar a sus hijos en solitario. Hecho el cual impidió que la actriz rehiciera su vida y experimentara la misma libertad que el marido.

Por su parte, Carmen también siente un deseo de obligatoriedad y responsabilidad hacia los hijos que sobrelleva a modo de imposición. Lamenta en varias ocasiones haberse visto relegada a las tareas del cuidado y faenas domésticas: “entre pucheros, lavando bragas...aperreada todo el día de Dios”.

Quizás el sufrimiento de Lola, quien anhela libertad y un espacio propio tras su ruptura matrimonial, algo que no se atreve a verbalizar Carmen Sotillo, tiene una mayor complejidad debido a las circunstancias sociales y políticas que atraviesa la sociedad española de la transición. *Lo que cambia*²⁹ respecto a Carmen, es el hecho de que Lola trabaja, pertenece al nuevo modelo de mujer *superwoman* que empieza a gestarse a mediados de los años sesenta, mujer-madre, trabajadora, esposa. Pero *lo que permanece* es la obligatoriedad de la figura femenina en la responsabilidad y cuidado de los hijos.

“...yo pensaba en mis hijos sobre todo, que yo no podía defraudarles. Lo único que pensaba es que en la vida yo no tenía nada más que un futuro, cuidar de mis hijos y trabajar para cuidarlos”.

“Yo tenía a los hijos encima, los hijos a mi me parecen una maravilla”

“Yo los hijos han llegado a ser una carga para mi”

“...lo que me parece menos bien es no asumir esa responsabilidad adquirida que son los hijos”.

²⁹ *Lo que cambia y lo que permanece*, son dos conceptos acuñados en el artículo “Acordes y Desacuerdos” escrito por María José Gámez Fuentes (2005) en el libro *El cine español durante la transición democrática (1974-1983)*.

En cuanto respecta a la posibilidad de relaciones íntimas con tu marido es importante recordar tus obligaciones matrimoniales: si él siente la necesidad de dormir, que sea así no le presiones o estimes la intimidad. Si tu marido sugiere la unión, entonces accede humildemente, teniendo siempre en cuenta que su satisfacción es más importante que la de una mujer. Cuando alcance el momento culminante, un pequeño gemido por tu parte es suficiente para indicar cualquier goce que hayas podido experimentar. Si tu marido te pidiera prácticas sexuales inusuales, sé obediente y no te quejes. Es probable que tu marido caiga entonces en un sueño profundo, así que acomódate la ropa, refréscate y aplícate crema facial para las noches y tus productos para el cabello. Puedes entonces ajustar el despertador para levantarte un poco antes que él por la mañana. Esto te permitirá tener lista una taza de té para cuando despierte³⁰.

El siguiente punto de reproche en común de ambas protagonistas hacia sus esposos es su insatisfacción sexual. Un problema que dio comienzo para ambas la misma noche de bodas.

En la película, es Lola quien con valentía confiesa a su marido su insatisfacción sexual durante los años de casada: “yo soy una mujer que no ha sentido un orgasmo en su vida”. Una confesión que afronta Lola con entereza ante el gesto de decepción y humillación que soporta en esos momentos su exmarido. Pero la revelación de su insatisfacción sexual no es la única confidencia de Lola hacia su marido. Minutos antes de llegar a este punto de *desnudo*, la actriz ha revelado su falta de amor hacia Daniel; “yo luego después de muchos años, hace un rato yo creo, me he dado cuenta de que no he estado enamorada en mi vida”. Confesión que no sorprende al exmarido y que incluso agradece. Por la conversación y reacción de Daniel se desprende cómo no le hiere tanto la falta de amor de Lola hacia él, lo cual podría entenderse como una infidelidad prolongada en el tiempo, casi desde el inicio de la misma. A Daniel le hiere más la confesión de Lola sobre su insatisfacción sexual.

Al igual que Lola, Carmen también tuvo problemas en las relaciones sexuales. Las alusiones a la insatisfacción sexual que realiza la protagonista de *Cinco horas con Mario* son tan numerosas que de ellas parece emanar todos los problemas y conflictos con Mario: “No la voy a decir que mi marido es un rutinario, que es la pura verdad, Mario, que enseguida te pasa y a una la dejas con la miel en los labios, ni disfrutar”.

³⁰ Fundamentos de la Sección Femenina respecto a la sexualidad.

La insatisfacción sexual pone sobre la mesa en el caso de Carmen la falta de comunicación, incompreensión y egoísmo de Mario: “Ni siquiera cuando te advertía cuando eran días malos, tú a lo tuyo”.

“La actitud íntima de la especie humana es la posición horizontal, es decir, aquélla en que el hombre se sitúa delicadamente sobre la mujer (...). La posición vertical, o sea, de pie, no puede ser más peligrosa, pues expone al hombre a graves accidentes, por ejemplo, a la parálisis de las piernas. Y cuando la mujer ocupa el sitio de su marido el acto conyugal no se cumple como debiera³¹”.

Pero no sólo la falta de entendimiento en el terreno sexual demuestra una falta de comunicación en ambos matrimonios. Aunque Carmen no aluda a ello por razones claras (contexto político en el cual vio la luz la novela), Lola se defiende de tal situación de frustración en el terreno sexual exculpando a su marido y presentándose como víctima de una mala educación. “Hacia (en la cama) lo que decían las mamás, había que mostrarse como una puritana, cómo una puritana”.

La película de Josefina Molina está construida a modo de ejercicio pedagógico. En uno de los fragmentos que complementa el film, Lola Herrera y su hija, Natalia Dicenta, dialogan sobre la sexualidad y la complejidad de abordar este tema en pareja de forma natural. Es la joven quien confiesa en el diálogo con su madre la importancia de la comunicación en las parejas respecto a este asunto.

Pese a las similitudes y las diferencias entre Lola y Carmen, el punto donde convergen y emanan los males de las dos mujeres tiene sus raíces en un profundo complejo de inferioridad, que deriva, a su vez, de su falta de educación formal y su bajo nivel cultural.

En el caso de Carmen, y a pesar de proceder de una posición económica superior a la de Mario, su falta de conocimientos y cultura ha generado en ella un sentimiento no solo de inferioridad, sino también de menosprecio por parte del marido. A lo largo de su velada, Carmen reprocha a Mario cómo este le quitaba autoridad delante de los hijos.

“qué menos que el bachiller, que me herías en lo más vivo, Mario, por si te interesa saberlo, que yo no soy bachiller y a ti te consta, pero el caso era quitarme la autoridad delante de mis hijos, qué esa es cosa que no podré perdonarte, cariño, por mil años que

³¹ M. IGLESIAS, *Problemas Conyugales*, 1954.

viva, por qué si hay algo aborrecible en este mundo es eso, echar a los hijos contra la madre, tarea de diablos, asó como suena, y eso es lo que has estado haciendo tú día tras día y años tras año, con una constancia digna de mejor causa”.

A pesar del éxito de Lola como actriz, mucho más destacado y reconocido que el de su exmarido, Daniel Dicenta, Lola siente un profundo complejo de inferioridad debido a su escasa educación formal. Vacío del cual derivan sus complejos y su falta de decisión e inseguridades. Entre las innumerables confesiones de la actriz, también hay un hueco de reproche hacia su marido en este asunto. Lola siente que Daniel la abandonó al no querer enseñarla y perdió de esta forma una oportunidad para equipararse al marido: “Tú me podías haber ayudado a descubrir muchas cosas que tendré que descubrir sola”, “Yo soy una mujer totalmente inculta y tú lo sabes, inculta de libros”, “Yo creía que tú me ibas a decir: mira Lola empieza leyendo esto”. “¿Dónde está la satisfacción? ¿En acostarse con una señora o en enseñarle a una señora?”, “no tengo la culpa de no saber más”.

Nuevamente a modo de ejercicio pedagógico en el film aparece el contra modelo al personaje y situación de Lola, su amiga Juana. Juana es una mujer de la misma edad que Lola, pero que en cambio rompe con el estereotipo de mujer de la época. Juana es una mujer de aspecto masculinizado y de mentalidad abierta, representa la antítesis de Lola. Durante la escena del paseo, ambas mujeres conversan sobre la educación y los valores recibidos como condicionantes de su identidad y situación actual. Es entonces cuando Juana aconseja a Lola: “¿Sabes lo primero que hay que aprender hacer? A vivir sin reputación, cuando eres una persona sin reputación puedes hacer muchas cosas”.

La falta de una educación formal y el sometimiento a una educación básicamente ideológica y sexista impuesta por el régimen es la columna vertebral de la cual emanan los principales problemas de Lola y Carmen. Las dos muestran incapacidad para verbalizar e incluso reconocer sus problemas. A la ausencia de una educación formal se suma como explica Lola la obligatoriedad y la carga de mantener la honra y las buenas costumbres, así como la responsabilizarse sobre estas: “De que mi madre no estuviera preocupada por que estuviera en Madrid, que yo era muy formal, muy honrada y muy decente, que no se si me apetecía ser horada y decente pero lo cierto es que yo lo era para complacer”.

Pero el éxito de la película no solo reside en la originalidad del guion, sino también en el delicado tratamiento artístico de la directora. Josefina Molina reduce al mínimo los aspectos estéticos (Ballesteros, 2001) y elimina los primeros planos embellecedores. Mediante el juego de luces, crea un ambiente de naturalidad en el camerino que también posee el rostro de Lola Herrera. El desnudo emocional de la actriz, hace que Lola se presente ante la cámara con total naturalidad, aparece sin maquillar, portando una bata gris para nada favorecedora.

Otro de los recursos utilizados por Molina es la inmovilidad del personaje principal. Lola permanece sentada en un sillón durante casi la totalidad de la película. Sus movimientos son cortos, aparece de forma estática, en clara alusión a la pasividad e inmovilidad sufrida por tantas mujeres dentro y fuera de los escenarios. Inmovilidad característica de Carmen mientras vela su marido. Por el contrario, Daniel pasea por el camerino, fuma y bebe y lleva puesta una camisa de color rojo. Mientras que Lola va de gris, en clara alusión al papel de segundo plano que ha interpretado a lo largo de su vida, Daniel lleva puesta una camisa roja, un color especialmente connotativo en el cine que suele relacionarse con la seguridad.

La combinación de todos estos aspectos formales tiene como objetivo desviar la atención del espectador hacia la profundidad del argumento, el mensaje. De la superficie a la profundidad. Además, el ambiente de naturalidad y claridad concede a la película y a la confesión de Lola una mayor dosis de realismo.

Pero, ¿Qué supone para Lola Herrera la interpretación de sí misma?

Durante los primeros días del estreno de la película, que coincidía a su vez con la representación teatral de la novela, José Sámano recuerda en una entrevista cómo el camerino de la actriz se llenaba de mujeres que venían desde el cine de la Gran Vía hasta las puertas del teatro para agradecerle a Lola la realización de *Función de noche*; “Más de cincuenta mujeres esperaban cada día la salida de Lola del camerino “

Indagando aún más en la realización del film, *Función de noche* supone para la Lola un camino hacia la liberación, así como la búsqueda desesperada de su propia

identidad. Una búsqueda construida en tres actos o tiempos. El primero de ellos da comienzo con un ejercicio de reconocimiento y consciencia sobre su situación, que Lola sentencia con las palabras “quiero paz, mi vida ha sido una guerra”. Durante este tiempo es Lola quien plantea las preguntas a su marido “quiero saber ¿Por qué te fijaste en mí?”. El clímax de la película se alcanza en torno a la indagación y autoanálisis al cual se somete la actriz; su falta de educación formal y cultural, su inseguridad, la carga de sus hijos, o su insatisfacción sexual son algunos de los ejemplos. Por último, el desenlace de la película llega entre lágrimas. Lola se siente víctima de una mala educación “nos educaron muy mal”. En este último tiempo Lola se va liberando de sus temores y angustias y se va produciendo a la vez una reafirmación de su personalidad. Lola acepta su estado de menopausia y rechaza finalmente su idea inicial de someterse a una operación de reducción de pecho.

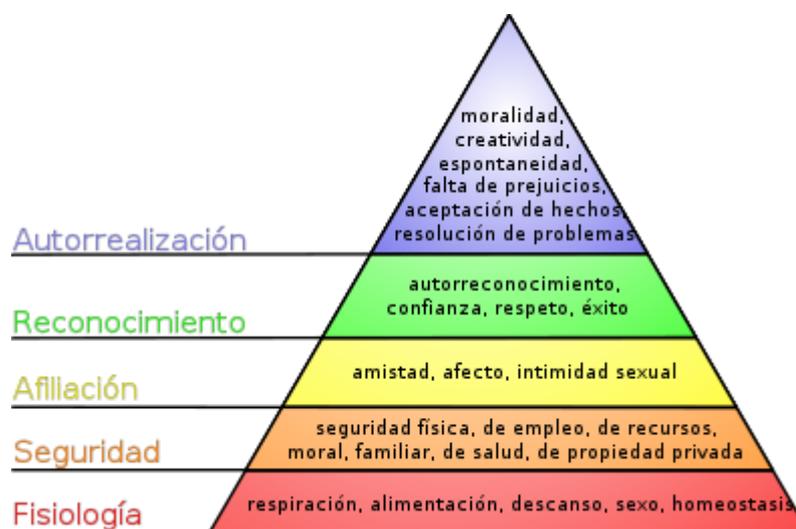
Finalmente, tras el ejercicio terapéutico de autodescubrimiento y realización al cual se somete Lola, el principal dilema de la actriz es recobrar la autoestima y rehacer su identidad tras años en la sombra, dedicación, olvido y negación del placer. “Mañana tengo que levantarme pronto, tengo tantas cosas por hacer...”.

LA PIRÁMIDE DE MASLOW o ¿CUÁNTAS REGULAS HA CONSTADO UN LOLA?

La pirámide de Maslow, o jerarquía de las necesidades de humanas, es una teoría de la psicología humana propuesta por Abraham Maslow en su libro *Una teoría sobre la motivación* 1943. En su obra, Abraham Maslow formuló una jerarquía de las necesidades humanas que defiende, cómo una vez que los seres humanos satisfacen sus necesidades humanas básicas o fisiológicas (parte inferior de la pirámide), éstos intentan alcanzar deseos más elevados (parte superior de la pirámide).

Para ello, Maslow jerarquizó las necesidades en cinco niveles. Los cuatro primeros escalones corresponderían a las necesidades básicas denominadas en su estudio como “necesidades de déficit”. El nivel más superior correspondería con el nivel de la autorrealización también denominado “motivación de crecimiento” o “razón de ser”.

Según Maslow sólo cuando se han satisfecho las necesidades inferiores estamos en condiciones de afrontar las necesidades superiores.



Pirámide de Maslow obtenida en: http://es.wikipedia.org/wiki/Pir%C3%A1mide_de_Maslow

En el estrato inferior de la Pirámide de Maslow se correspondería con las necesidades fisiológicas básicas. Necesidad de respirar, alimentarse, descansar, evitar el dolor o mantener relaciones sexuales con fines reproductivos.

En el siguiente escalón se encuentran las necesidades de seguridad y protección. Es decir, asegurarnos un espacio físico que nos proteja a nosotros y nuestros descendientes. A este peldaño corresponderían el disponer de educación, sanidad, empleo y recursos que garantice nuestra protección.

El tercer nivel se corresponde con la socialización. Para Maslow el ser humano siente la obligación de la sociabilidad, estado que se alcanza mediante las relaciones y participación en actividades de carácter público y social.

El escalón número cuatro correspondería a la necesidad de estima. Estima alta y estima baja. A la primera correspondería la necesidad del respeto a uno mismo, e incluye sentimientos tales como la confianza, competencia, maestría, logros, independencia y libertad. Por otro lado la estima baja sería la estima exterior, es decir la imagen que queremos transmitir de nosotros mismos, aprecio, reconocimiento, estatus, dignidad etc.

Por último, en la cúspide de la pirámide se encuentra la autorrealización. Según el psicólogo estadounidense es la necesidad psicológica del ser humano a la cual se llega tras la realización de aquellas actividades que tiene un sentido válido para el ser humano. Según Maslow a este estadio se llega cuando todos los demás (Fisiología, seguridad, afiliación y reconocimiento) son alcanzados aunque no sea en su totalidad. La persona que alcanzara los cinco estadios sería más feliz que la persona que no los logre.

La teoría del psicólogo humanista también contempla la posibilidad de que se produzca una regresión en un momento dado, y que por tanto el individuo/a sólo busque o persiga la satisfacción de las necesidades esenciales o básicas.

A pesar de la difusión y aceptación de la teoría de Maslow, el psicólogo estadounidense también ha contado con detractores a su propuesta. La crítica más reciente viene de la mano de un estudio llevado a cabo en la Universidad de Illinois en Estados Unidos. El responsable de la investigación, el Dr. Ed Diener realizó una encuesta en 155 países en los años 2005 y 2010 en la cual se evaluaban diferentes aspectos como los hábitos alimenticios, la vivienda, o la seguridad. Las conclusiones a las cuales llegó su equipo de investigación son ambiguas respecto a la Teoría de Maslow. Por un lado, el grupo comprobó como el cumplimiento y el logro de ciertas necesidades garantizaba la felicidad. Sin embargo, lo que varía es el orden de las necesidades a satisfacer. Mientras que para algunas personas sería básico su estado de salud, para otras lo sería la posesión material de objetos.

Sin ánimo de desviar la atención sobre el objeto de estudio, la Pirámide de Maslow nos sirve en este punto del trabajo para ordenar y esquematizar el comportamiento y la satisfacción de las necesidades de las mujeres que forman parte de la investigación. También hay que advertir como la propia satisfacción de las necesidades se corresponde con la oportunidad misma de poder hacerlo. Es decir, se tiene que cumplir una serie de factores o condicionantes (citados líneas más abajo) para poder avanzar en dicha pirámide. La consecución de muchos de ellos lleva aparejada la ruptura con el modelo de mujer vigente durante el siglo XX.

Adela y Doña Gregoria son dos mujeres aparentemente con muchas similitudes. Viven en el medio urbano, pertenecen a una clase social media alta y son madres de un

único hijo/a. Sin embargo, el momento histórico del cual son protagonistas sendas mujeres hace que se expresen ciertas desigualdades entre ambas, y que por tanto sean mayores sus diferencias que sus similitudes.

El argumento de *La sombra del ciprés es alargada* comienza en 1929, coincidiendo con el fin de la dictadura del general Primo de Ribera. Una dictadura marcada en el terreno económico por la autarquía y el intervencionismo y continuadora en el terreno moral e ideológico de los valores conservadores y tradicionales reinantes en la España del siglo XX. Doña Gregoria es una mujer que guarda armonía con su época. Es la encargada principal del hogar, dispensa los cuidados y atenciones de los niños, prepara la comida, limpia la casa y se preocupa del aseo íntimo de los niños. Es, por tanto, la encargada de proporcionar seguridad y comodidad al grupo. A la hora de situarla en la pirámide de Maslow, la mujer del maestro Lesmes quedaría ubicada a caballo entre el segundo y tercer escalón de la pirámide (necesidad de *seguridad* y necesidad de *afiliación*).

Las referencias al nivel de socialización, y por tanto al tercer escalón de la pirámide, no son del todo evidentes en el caso de doña Gregoria. La mujer del maestro no realiza ninguna actividad que implique en mayor o menor grado la socialización, pasa todo el día en casa y su único entretenimiento es la costura. Además, comparte el mismo círculo de relación social y de amistad que su marido.

La mujer del maestro vive encerrada en la fría ciudad de Ávila. Se muestra como una persona preocupada y responsable por los demás, es austera, dócil, modesta y vive volcada en su entrono familiar. Cumple fielmente con el modelo patriarcal establecido obediente y sumisa al maestro. A lo largo de la film no se revela en ningún momento contra el rol de madre y esposa, es un personaje estático que no muestra ninguna evolución.

Sin embargo cabe hacer una importante puntualización. El aislamiento geográfico del cual es partícipe Doña Gregoria, encerrada y protegida por las murallas de Ávila, unido a las circunstancias políticas (dictadura militar Primo de Ribera) hace que la mujer del maestro no tenga un modelo o referente que motive o despierte su inquietud por romper de alguna forma con la situación de sumisión, complacencia y

obediencia al marido. Modelo que se ve en la figura de la madre de Alfredo, una mujer de mentalidad abierta separa del marido.

La acción narrativa de *Retrato de familia* da comienzo en el transcurso de las elecciones de 1936 a pocos meses del estallido de la Guerra Civil. El personaje femenino principal, Adela es una mujer de origen humilde que ascendió socialmente gracias a su matrimonio con el empresario Cecil Rubes. A partir de entonces Adela disfruta de una posición social desahogada que la eleva y a la vez la define ideológicamente. A pesar del dominio patriarcal que ejerce Cecil sobre su mujer, Adela puede respirar cierto aire de libertad que emana principalmente de las reformas políticas que la Segunda República realiza a favor de la mujer. Estos aires de modernidad conducen Adela a escalar posiciones en la Pirámide de Maslow si la comparamos por ejemplo con Doña Gregoria. Al contrario que la protagonista de *La sombra del ciprés es alargada*, la mujer de Cecil se muestra más participativa en la vida familiar y social. En el film vemos como Adela defiende la guerra como una causa moral y santa (habla de política) y por ese mismo motivo durante el transcurso de la contienda decide afiliarse como voluntaria al Auxilio Social, impulsado por el sindicato femenino de la falange. Al contrario que Doña Gregoria, Adela aparece en varias escenas opinando sobre la situación política del país. Además, su opinión es vital y decisiva en la educación de su único hijo, Cecilito.

El personaje de Adela se mantiene según la jerarquía de las necesidades de Maslow a medio camino entre la necesidad de Reconocimiento y Autorrealización. Su vecina y amiga, Gloria Sendín hace de *gancho* o modelo de conducta a seguir. Gloria es madre de familia numerosa y participa activamente en la campaña política de la Ceda a favor de la mujer. Ante la insistencia de su vecina, Adela decide acompañar cierto día a Gloria a un mitin que tendrá lugar en el medio rural. Sin saberlo, Gloria se ha convertido en un modelo de comportamiento para Adela, de ahí deriva la decisión de la mujer de Cecil de afiliarse al Auxilio Social. Para Adela dicha participación supone una forma de distracción de su situación familiar y relación con el marido, quien la relega al cuidado de la familia y las labores domésticas. Adela busca desesperadamente la autorrealización necesita un espacio propio que la conduzca a ganar respeto y confianza.

Regula es una mujer de edad madura y de baja condición social casi marginal. Vive, junto a su marido y sus tres hijos, aislada de la civilización en medio de un

páramo. Cierta día el mayordomo de la finca donde residen les ofrece la oportunidad de trasladarse a una casa de piedra ubicada junto al cortijo. La nueva casa posee luz eléctrica, una comodidad desconocida para la familia. El precio de tal bienestar lo pagan los hijos de Regula que son obligados a trabajar para los señores de la casa, una circunstancia que impide a los jóvenes asistir a la escuela. Aun así, el traslado a la nueva casa supone una evolución para el conjunto de la familia, y por ende para Regula. Sin embargo, la muerte del señorito de la casa, ahorcado por el Azarías, el hermano deficiente de Regula, devuelve a modo de castigo a los personajes de la película a vivir en el páramo, aislados de la civilización y bajo condiciones de penuria. Como consecuencia, el personaje de Regula como sustentadora principal de la familia, no sólo no evoluciona, sino que sufre un proceso de *involución*. Un hecho que la impide escalar peldaños en la Pirámide de Maslow. Las necesidades de Regula debido a su aislamiento y falta de recursos (falta de oportunidades) se encuentran en satisfacer y garantizar sus necesidades fisiológicas (comer, respirar, descansar) y de seguridad (salud, de empleo, recursos etc...). Entre estas necesidades se encuentran las relaciones sexuales, las cuales evita o niega Regula a su marido al importarle más las atenciones de su hija, La Niña Chica.

Si Regula se encuentra en la base de la pirámide, Lola Herrera en *Función de noche* escala peldaños hacia el estrato más superior, la autorrealización. El ejercicio terapéutico al cual se somete la actriz abre las posibilidades a Lola de guiar a partir de entonces su vida. La autorrealización lleva consigo la resolución y aceptación de problemas: “yo luego después de muchos años, hace un rato yo creo, me he dado cuenta de que no he estado enamorada en mi vida”, o también la falta de prejuicios, tal y como le aconseja a Lola su amiga Juana en la película: “¿Sabes lo primero que hay que aprender hacer? A vivir sin reputación, cuando eres una persona sin reputación puedes hacer muchas cosas”. Este estatus también es denominado “motivación de crecimiento” o “necesidad de ser” y responde a los anhelos de Lola, que pretende mediante este ejercicio conocerse para realizarse. Su logro es la necesidad psicológica más elevada que se puede alcanzar en la pirámide y la encargada de proporcionar el equilibrio, la seguridad y la autosuficiencia.

Un ejemplo de cambio y ruptura lo observamos en el personaje de La Mamá. A pesar de permanecer todo el día en casa pendiente del cuidado de los hijos, la madre es

una mujer que vive en primera persona la convulsión de valores que las mismas mujeres de su tiempo. Es hija de un excombatiente republicano de la guerra, (hija de los perdedores) un hecho que marca la pauta de comportamiento entre la madre y su marido. Éste es un personaje ególatra y egoísta que presume constantemente de pertenecer al bando de los vencedores en la contienda civil y que proyecta su misoginia hacia la figura de su mujer. Debido a esta situación de sometimiento y humillación, y relego al cuidado de las tareas domésticas y de los hijos, la madre busca refugio y cobijo en la figura del amante. El querido o amante, es una persona comprensiva y atenta que escucha a la Mamá, todo lo contrario que hace el marido.

El hecho de que la protagonista de *La guerra de papá* tenga un amante es de suma trascendencia. La explicación a esta circunstancia la encontramos en varios motivos: en primer lugar conviene tener presente el año en el cual fue escrita la novela y adaptada al cine, 1973 y 1977, respectivamente. Por entonces, la sociedad española, y en concreto la mujer, atraviesa de forma más pronunciada por una “crisis de identidad” y “revolución sexual” (Castro, 2009) fruto de los nuevos valores y cambios sociales que llegan principalmente de Europa a través del turismo y la emigración. No era extraño ver por aquel entonces, más a partir del año 1975 consecuencia de la despenalización del adulterio por parte del régimen, películas donde la mujer aparecía con uno o varios amantes *Experiencia prematrimonial* 1972 o *Asignatura pendiente*, 1975 son sólo algunos ejemplos. El adulterio fue considerado la única vía de escape y refugio a la vez de la mujer, más frecuente si cabe en las mujeres de la ciudad (Castro, 2009).

La elevación de La mamá en la conocida Pirámide de Maslow es bastante contradictoria. Su posición económica y social garantiza su propia seguridad y la de sus hijos. Satisfecha esta necesidad básica se encuentra en disposición de ascender en la pirámide según la teoría de Maslow, en cambio, el estado de reclusión que vive cada día encerrada en casa cuidando de los hijos, así como la sumisión al marido hacen que la mamá encuentre dificultades a la hora de ascender al tercer nivel de la pirámide, *La Afiliación*. No realiza ninguna actividad que implique la socialización y dedica el tiempo de ocio a tejer jerséis. Su escasa movilidad hace que el grupo de amistades y socialización sea reducido, de ahí que mantenga una relación con el médico de sus hijos.

Un caso bastante complejo y discordante lo representa Laly. Laly es una joven universitaria que lucha por la liberación e igualdad política de la mujer durante los años

de la Transición. Pero a la vez, Laly aparece representada como una mujer sujeta o dependiente emocionalmente de la figura masculina. Detrás de su reivindicación feminista subyace la pretensión de conquistar a su compañero de partido, el diputado Víctor. Un choque de dos realidades que atiende una vez más al choque entre dos modelos, los nuevos discursos y libertades y la pervivencia y fidelidad de los antiguos valores y principios tradicionales.

Aun así, la independencia de Laly y su formación universitaria hacen que la joven escale puestos en la pirámide de las necesidades humanas propuesta por Maslow. Laly es el prototipo de mujer moderna que persigue mediante su trabajo y su militancia política el Reconocimiento (éxito, respeto) y la Autorrealización (creatividad). En el caso de Laly, su ascenso en la Pirámide de Maslow está condicionado por su preparación y educación formal, así como por el contexto político donde se desenvuelve, las elecciones democráticas de 1978.

Pero para que Lola llegue a la cúspide de la pirámide (*la autorrealización*) han quedado muchas Regulas por el camino. Las posibilidades de evolución y desarrollo quedaron condicionadas o incluso eliminadas para muchas mujeres del siglo XX, impidiendo de esta forma su ascenso en la mencionada Pirámide de Maslow. Por lo general, la promoción de las mujeres del estudio se produce de forma escalonada e intermitente. La elevación y satisfacción de las necesidades de las mujeres no representa una evolución gradual sino que como hemos visto atiende a numerosas factores, circunstancias y condiciones.

6. Conclusiones

Por lo general, las mujeres del estudio están fuertemente vinculadas al modelo de dominación patriarcal vigente durante todo el siglo. Un hecho que puede comprobarse a lo largo de la filmografía objeto de estudio *La sombra del ciprés es alargada* ambientada en 1929 o *El disputado voto del señor Cayo* ambientada en 1978. Un sistema, vigilado en el seno de la unidad familiar por el *pater familias* como ocurre en el caso de las mujeres casadas (Doña Gregoria, Martina, Adela, La mamá, Regula etc.) o incluso por sus propias madres en el caso de las mujeres menores de edad, Martina o La Uca. O bien, vigilado por la moral o dogma de la iglesia, este último sería el caso de las mujeres solteras (Lola, La Resu, o La vito). Una circunstancia que también podemos corroborar a lo largo de la filmografía citada en el estudio *La aldea maldita* 1930-1942, *Surcos* 1951 o *Calle Mayor*, 1956.

El rasgo común a todas las mujeres que forman parte del estudio es su escasa educación formal. Un vacío que genera inseguridad e impide a estas mujeres reconocer su condición de mujer en la sociedad e incluso verbalizar sus problemas y su situación. Una circunstancia que nos relata Lola en *Función de noche*, y de la cual es consciente Laly en *El disputado voto del señor Cayo*.

Al introducirse en el complejo mundo de las mentalidades y aspiraciones de estas mujeres se observa cómo el matrimonio también se presenta como un rasgo o una meta común a todas las mujeres del estudio. Las mujeres solteras, independientemente de su edad, aspiraran al casamiento. Mientras que las mujeres casadas anhelan su estado de soltería. Un ejemplo lo vemos en Laly, a pesar de su decidida lucha por la libertad y los derechos de las mujeres españolas, la joven universitaria aspira al casamiento con un compañero de partido. Un ejemplo de cómo las leyes van cambiando pero sobreviven aún las viejas estructuras de pensamiento tradicionales y conservadoras. Algo parecido ocurre con Lola en *El camino*, pese a su edad madura, Lola no renuncia al matrimonio y finalmente termina casándose con el dueño de la taberna del pueblo. En cambio, las mujeres casadas de edad madura y residentes en la ciudad muestran decepción, incomprensión y tristeza en su situación matrimonial (Carmen, Adela, La Mamá, etc.)

Si comparamos a las diecisiete mujeres que forman parte del cuerpo de investigación, con las mujeres que aparecen en el cine de los años 30 y 40 citadas al comienzo del trabajo (Acacia sirve de ejemplo en las dos versiones de *La aldea maldita* 1930-1942), estas últimas aparecen fuertemente estereotipadas, cosificadas, inmóviles, con una estética sobrecargada, oscura y con el peso de la honra auestas. Sin embargo, la adaptación de la literatura de Delibes al cine permite observar a una mujer que se aleja de la representación aportada por el cine de *españoladas* en los años treinta y cuarenta. Esta concepción de ciudad como lugar prohibido y peligroso, y medio rural como lugar idílico y natural para la mujer, fue un recorrido que no siguió tan de cerca la literatura delibediana y por tanto la filmografía que la sigue. Ambas estructuras narrativas rompen con esta idea. Delibes se introduce en la psicología y papel de la mujer en la sociedad. El literato castellano aparta a un lado el tema de la honra y pone su acento en el olvido, degradación, miseria y sometimiento que viven las gentes del campo y del medio rural castellano (en especial las mujeres), en contraste con la vida de los personajes que viven en el medio urbano, víctimas del egoísmo, el propio interés y la insolidaridad. La adaptación de la narrativa de Delibes a la gran pantalla a partir de 1975, hace justicia con una realidad del pasado reciente a modo de memoria histórica.

Aun así, cabe tener presente un dato de suma importancia. El grupo de mujeres que forman parte del análisis de investigación muestra una actitud o comportamiento que no puede hacerse extensible ni generalizarse, no solo por la separación temporal de los relatos, sino también por el vacío o carencia de un grupo de mujeres ausentes en las narraciones que forman parte de la investigación. Se trata de las mujeres de clase media. Si bien es cierto, dicho estatus o condición social se fue configurando a partir de los años sesenta consecuencia de los Planes de Desarrollo y crecimiento económico. A este grupo pertenecería Laly en *El disputado voto del señor Cayo*.

Salvo contadas excepciones, de la observación y visionado de las películas citadas a lo largo del trabajo se desprende, cómo las mujeres no suelen representar un papel protagonista en la narrativa de los films. Las tramas y argumentos donde aparecen tratan temas meramente masculinos. Y aunque exponen la situación y condición de la mujer, no profundizan en la problemática del sexo femenino del siglo XX. Se trata de construcciones narrativas construidas desde una perspectiva meramente androcéntrica. Un panorama que en el cine español empieza a cambiar a finales de los años setenta y

principios de los años ochenta con la irrupción de las primeras mujeres cineastas, y que tiene su claro ejemplo como vimos más atrás en la película *Función de noche*.

No solo el estado civil fue determinante en la sujeción y obediencia al sistema patriarcal. Igual de importante fue el medio o lugar de residencia. En la observación y análisis vemos, cómo las mujeres residentes en el medio rural parecen tener mucho más asumida su condición y función dentro de la estructura del patriarcado. Las mujeres del campo asisten con más frecuencia a la Iglesia (27% respecto a un 12% de las mujeres de la ciudad) y apenas intervienen en temas relacionados con la política y las relaciones de pareja. Se preocupan más de la educación y cuidados de los hijos y del hogar y no aparecen haciendo uso de ningún medio de comunicación. Su ocio queda restringido al cumplimiento de las tareas y deberes religiosos (Lola, la guindilla, dirige el coro de la iglesia y el cineclub junto a don José el párroco). Por el contrario, estas mismas mujeres pasan más tiempo fuera de casa, muchas veces por cuestiones de trabajo (trabajo invisible, ayuda en las tareas agrícolas) y otras, por suponer la calle una prolongación habitual de su espacio. Sea como fuere, por cuestiones de trabajo o de ocio simplemente, esta circunstancia permite a las mujeres residentes del campo mantener un mayor contacto y amistad con vecinos, familiares y amigos, y de esta crear sus propias redes de apoyo y solidaridad. Debido a esto, las mujeres del campo, aunque sujetas a la estructura del patriarcado, poseen un mayor dominio y movilidad del espacio físico, entran y salen de casa sin dar explicaciones al marido. Se muestran más preocupadas y sacrificadas por la supervivencia y estabilidad del grupo (Regula, La muda, Lola, etc.).

Si las mujeres del campo adoptan como actitud mirar hacia otro lado ante la situación de sumisión y dominio que ejerce sobre ellas la figura masculina, las mujeres de la ciudad, encerradas en el hogar y dependientes de la unidad familiar (Adela, La mamá, Doña Gregoria etc), por paradójico que resulte, tuvieron más oportunidades de romper, al menos tímidamente, con dicha situación de sumisión (patriarcado). De ahí, que el régimen de Franco se preocupara en exceso de alejar a la mujer de la ciudad, el lugar donde se introducen y gestan los cambios sociales y culturales contrarios a la ideología fascista.

Resumiendo entonces, mientras que la mujer del campo parece tener más asumida su condición o papel dentro de la estructura patriarcal, a la vez, presenta una

mayor movilidad y control del espacio debido a la escasa vigilancia³² de sus funciones. Por el contrario, la mujer residente en la ciudad atrapada en el núcleo familiar, cumplidora de las “buenas costumbres” y vigilada de cerca por las instituciones y organismo del régimen (Servicio Social), tiene de forma alterna a lo largo de la cronología del estudio, pero sobretodo a partir de los años sesenta, más oportunidades para romper con el canon o modelo de mujer impuesto. Al subir o someter a estas mujeres a la escala de Maslow, se observan unos patrones de comportamiento muy similares que en ocasiones van rompiendo con el rol de mujer impuesto.

- El medio o lugar de residencia. El espacio geográfico campo-ciudad se presenta como uno de los condicionantes de mayor importancia para que las mujeres se liberen de la estructura y dominio patriarcal. Es el caso de Adela, La mamá, Lola o Laly. Todas ellas residentes en la ciudad, el lugar ideal para que pase desapercibida la relación de La mamá con su amante (La guerra de Papá), o donde se gestan los nuevos valores e ideas sociales durante la transición como le ocurre a Laly partidaria del feminismo. También la ciudad fue favorable en el caso de Adela. El Auxilio Social fue una actividad puesta en marcha por la Sección Femenina al estallido de la Guerra Civil y a la cual se afilia Adela en *Retrato de familia*. Una red de voluntariado y apoyo a las víctimas de la guerra que comienza a funcionar en la ciudad de Valladolid, ciudad en la cual está ambientada la novela y película.
- El estatus social y económico de las mujeres dentro del grupo o unidad familiar. Las comodidades que poseen las mujeres pertenecientes a una clase social media/alta garantizan la seguridad y estabilidad del grupo (Adela, La Mamá, Lola, etc). Satisfecha esta necesidad básica de protección, estas mujeres tuvieron la posibilidad de seguir o buscar una forma de auto realizarse y de esta forma romper o revelarse contra el dominio masculino (Adela, La mamá, etc.). Sin duda, una oportunidad distinta a la que tuvieron las mujeres de una baja condición social como Regula, que persigue únicamente la seguridad y bienestar del grupo, el primer escalón en la pirámide de Maslow. El ejemplo contrario lo presenta Adela, su condición social y desahogada economía

³² Las “cátedras ambulantes”, fueron grupos de instructores (médicos, maestras, personas del hogar) que se desplazaban a partir de 1946 dando charlas, cursos y consejos a las mujeres residentes en pequeñas localidades o aldeas. La labora asistencial de formación de enfermeras y matronas fue más frecuente en el medio rural que en la ciudad.

garantizan su seguridad, de ahí que tímidamente la mujer de Cecil luche por encontrar su propio espacio y escalar hacia la autorrealización.

- La existencia de un patrón de comportamiento cercano que sirva de guía o modelo a seguir. Fue el impulso necesario para que finalmente muchas de estas mujeres se decidieran a romper contra el molde impuesto socialmente. Un ejemplo lo representa la vecina de Adela, Gloria Sendín en *Retrato de familia*. Gloria participa en la campaña política de la Ceda en las elecciones de 1936, de esta forma hace de *gancho* e impulso para que Adela termine por afiliarse como voluntaria al Auxilio Social. El contramodelo a la situación que atraviesa Lola Herrera en *Función de noche* lo representa su amiga Juana, una mujer que hacer ver a Lola la necesidad de liberarse de los prejuicios para ser completamente libre, ayudándola de esta forma a buscar su propia identidad.
- Contexto político y social favorable. Los dos contextos políticos en los cuales se desenvuelven las mujeres del estudio dictadura (Primo de Ribera y dictadura de Franco) y democracia (II República y Transición política). Son esenciales pero no concluyentes para que la mujer de un paso más hacia la ruptura o fragmentación de su situación. A pesar de la situación de olvido y sometimiento que sufre Adela, ésta habla, puede hablar y opinar (en numerosas escenas habla de política y decide sobre la educación de su hijo) una situación que se produce gracias al respiro y tímida modernidad que emana de la II República. Otro ejemplo lo vemos en el grito de Lola Herrera. Este se produce a finales de la transición política (1981), al igual que ocurre con Laly y su decidida lucha feminista en las elecciones de 1978.

En resumen, la escasa educación formal, la falta de libertad y decisión, el matrimonio y el peso y dominio de los principios conservadores y tradicionales fueron los ingredientes principales que impidieron y restringieron los movimientos de las mujeres durante años. Factores no exentos de resurgir ante el olvido y degradación que desde hace meses hacen mella en las instituciones, leyes y organismos creados a favor de la mujer.

7. Bibliografía

- ALONSO, M., FURIÓ, E. (2007). *El papel de la mujer en la sociedad española*. Valencia: Universidad de Valencia.
- AMADOR, M^a. (2010). “La sexualidad en el cine español durante el primer franquismo”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 3-22.
- BALLESTEROS, I. (1999). “Mujer y nación en el cine español de posguerra: los años 40”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 3, 52-70.
- BALLESTEROS, I. (2001). *Cine (Ins) urgente. Textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid: Editorial fundamentos.
- BURKE, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Londres: Editorial Crítica.
- BUSTOS, M^a. L (1990). *La mujer en la narrativa de Delibes*. Universidad de Valladolid: Caja de ahorros de Salamanca.
- CAPARRÓS, J. M. (1992). *El cine español de la democracia*. Anthropos. Barcelona.
- CAPARROS, J. M. (1996). *Cine español una historia por autonomías*. Vol I. Barcelona: Centro de investigaciones FILM-HISTORIA.
- CASSETTI, F., DI CHIO, F. (1991). *Como analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CASTEJÓN, M. (2006). *Mujeres y cine: construcción y destrucción de la identidad femenina en el cine español de la transición*. Tesina de Grado publicada en Universidad de Salamanca, Salamanca, España.
- CASTRILLÓN, J.L., Martín, I. (2000). *El cine de Víctor Erice*. Valladolid: Ediciones Caja España.
- CASTRO, A. (2009). *La representación de la mujer en el cine español de la Transición 1973-1982*. Oviedo: KRK.

- CUESTA, J. (dir.) (2005). *Historia de las mujeres en España. Siglo XX*. Madrid: Instituto de la Mujer. Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.
- CUEVAS, C. (dir.) (1992). *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre.
- DE LAS HERAS, S. (2009). Una aproximación a las teorías feministas. *Universitas. Revista de Derecho, política y filosofía*, 9 45-82.
- FRUGONE, J.C. (1984). *Oficio de gente humilde*. Valladolid. 29 Semana de cine de Valladolid.
- FRANCIA, I. (2000). *Salamanca de cine*. Salamanca: Publicaciones.
- GARCÍA, R. (1993). *Miguel Delibes. La imagen escrita*. Valladolid: 38 Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- GARCÍA, E.C. (1995). *Historia ilustrada del cine español*. Madrid: Plantea.
- GARCIA, B. (2004). *La mujer rural ante el reto de la modernización de la sociedad rural*. Instituto de la Mujer. Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.
- GÁMEZ, M^a. J. (2005). “Acordes y desacuerdos. La madre del cine español de la democracia”, en *Cuadernos de la Academia*, 13-14, 145-164.
- GIL, F., GÓMEZ, S. (2010). “Al oído de las mujeres españolas. Las emisiones femeninas de Radio Nacional de España durante el primer franquismo (1937-1959)”. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 16 131-143.
- GÓMEZ, A., POYATO, P. (eds). (2010). *Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España*. Málaga: Luces de gálibo.
- GÓNZALEZ-FIERRO, F. J. (2011). *La opresión y represión de la mujer vista por la historia del cine*. Madrid: Catitel SL.
- GUARINOS, V. (2001). *Mujer en Constitución. La mujer española en el cine de la Transición*. Universidad de Sevilla: Sevilla-Fundación El Monte.
- GUTIERREZ SAN MIGUEL, B. (2006). *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Catedra.

- GUTIERREZ, B., RODRIGUEZ, M., & GALLEGO, C. (2009). “La construcción sexista de la imagen en los medios televisivos”. *Revista de comunicación y nuevas tecnologías*. 14, 191-209.
- HOPEWELL, J. (1989). *El cine español después de Franco*. Madrid: Ediciones El arquero.
- IGARTUA, J. J. (2007). *Persuasión Narrativa*. Editorial Club Universitario: Alicante
- JIMENEZ, J. (1991). *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid: Actas del Escorial.
- KUHN, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Catedra.
- MAYA, V. (2004). *La mujer rural en la provincia de Zamora*. Salamanca. Diputación de Zamora.
- MAYA, V. (2008). “La evolución de la educación de la mujer rural en Castilla y León en el siglo XX”. *XIII Congreso ASE*.
- MARTÍN, A. (2005). *La gramática de la felicidad*. Madrid: Ediciones libertarias.
- MÍNGUEZ, A. (2001). *La novela y el cine*. Tesina de Grado publicada, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, España.
- MOLINA, J. (2000). *Sentada en un rincón*. Valladolid: 45 Semana Internacional de cine de Valladolid.
- MONTERDE, J. C. (1993) *Veinte años de cine español. El cine bajo la paradoja 1973-1992*. Paidós Studio. Barcelona.
- MUÑOZ, I. (2009). “La construcción femenina en el discurso cinematográfico de Buñuel: la *femme fatale*”. *Hispanet Journal*, 2, 1-29.
- NEUSCHÄFER, H-J. (1994) *Adiós a la España eterna. Dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Antrophos: Barcelona.
- PÉREZ, J. A. (2003). *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*. Salamanca: Plaza universitaria ediciones.

- REY, A. (1975). *La originalidad novelística de Delibes*. Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela.
- SANZ, S. (2001). *El último Delibes y otras notas de lectura*. Valladolid: Ámbito
- SÁNCHEZ, A. (1984). *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*. Madrid: Ediciones J.C.
- SANGRO, P., PLAZA, J.F. (eds) (2010). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes.
- SILVESTRE, J., SERRANO, E. (2011). “La representación en el cine de la integración de los inmigrantes rurales en las ciudades: el pesimismo de Surcos (1951)”. *Revista de estudios sobre la Despoblación y Desarrollo rural*. 1-26.
- TORRES, R. S. (2009). *El cine en sus programas de mano*. Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real.
- VÁZQUEZ, I. “Mujer y sociedad en las novelas de Miguel Delibes”. *CES Felipe II de Aranjuez*. 1-8.
- VV.AA. (1991). *La historia de España a través del cine*. Madrid: Ediciones Polifemo.
- VV.AA. (1996). *Cine español. Una historia por autonomías*. Vol 1. Barcelona: Libros "Film historia".
- VV.AA. (2011). *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*. IX Congreso de la asociación española de historiadores del cine. Madrid: Cuadernos de la Academia.

Documentos y recursos electrónicos

-Disponible en Internet: http://es.wikipedia.org/wiki/Miguel_Delibes. Última fecha consulta: 12/08/12

-Disponible en Internet: http://es.wikipedia.org/wiki/Lola_Herrera. Última fecha consulta: 03/08/12

-Disponible en Internet: Real Academia de la Lengua Española:
<http://www.rae.es/rae.html>. Última fecha consulta: 05/08/12

-Disponible en Internet: Mujeres en Red. Periódico feminista.
<http://www.nodo50.org/mujeresred/spip.php?rubrique52>. Última fecha consulta: 31/07/12

-Disponible en Internet: El camino (novela):
[http://es.wikipedia.org/wiki/El_camino_\(novela\)](http://es.wikipedia.org/wiki/El_camino_(novela)). Última fecha consulta: 31/07/12

-Disponible en Internet: Las obsesiones de Buñuel:
<http://pipedreams.espacioblog.com/post/2006/05/11/obsesiones-bunuel-vol-ii> . Última fecha consulta 01/09/2012

-Disponible en Internet. Sección femenina:
<http://singleven.wordpress.com/2010/05/25/el-machismo-femenino-la-sharia-espanola/> .
Última consulta 02/09/2012

8. Anexos

CUESTIONARIO APLICADO A LAS MUJERES DEL ESTUDIO

1.-SUJETO EMISOR (DIRECTOR PELÍCULA)

¿Quién es?

Ideología.

Filmografía.

Contexto social de la época de la película

Sujeto receptor, ¿a quién se dirige? ¿Cómo es la sociedad de ese momento?

¿En qué medida el director intenta “complacer” al sistema político del momento?

¿Se dirige a la sociedad española del momento?

¿Plasma la realidad del momento?

2.-PROTAGONISTAS (mujeres)

A.- Datos generales

Sexo:

Estudios:

Profesión:

Trabajo extra doméstico

Trabajo doméstico:

Estado civil/ unión de hecho:

Nº de hijos/as

Edad: menores de 20 años;

20-34 años;

35-49 años;

50-65 años;

Más de 65 años

¿Cuál es su nivel de estudios?

Sin estudios.

Estudios elementales (leer, escribir)

Estudios medios.

Estudios universitarios.

No se sabe/no se puede evaluar.

B.- Análisis del universo de los/las protagonistas

¿Cómo se definen ellos mismos?

¿Cómo los ven los demás

Oportunidades vitales;

¿Qué tiene?

¿Qué desea?

C-Análisis de las esferas productivas mundo del trabajo:

1.- Tipo de trabajo:

- Ayuda familiar:

- Autónomo

- por cuenta ajena;

media jornada

jornada completa definido

indefinido

2.- Los medios de comunicación (radio, tv, prensa) están incorporadas a la vida de la mujer?

3.- En caso afirmativo, ¿las utiliza para desarrollar el trabajo? o ¿para cuestiones de ocio? Citar ejemplos concretos

D-esfera reproductiva (doméstica)

¿Cómo se ve el/la protagonista?

¿En qué escena?

-Relaciones de pareja (citar las escenas más significativas)

Roles:

Tareas:

Funciones:

Tipo de comunicación:

Conciliación vida familiar/trabajo

¿Participación de las mujeres en los ingresos familiares?

¿Quién tiene la función de educar a los niños?

¿Como lo hace?

¿Por qué lo hace así... por qué a él/ella la educaron así?

Los roles, la mujer rural, ¿los acepta?, ¿los rechaza?, ¿se rebela contra ellos?,

¿intenta hacer cambiar su entorno? Citar ejemplos concretos vistos en la película (anotar metraje para ir más rápido en el documental).

Distribución de tareas domesticas

Quién toma las decisiones:

Organización tareas:

Acuerdos y desacuerdos en el tema de tareas ¿se ven en la película? ¿En qué escena?

Acceso y control de los ingresos económicos ¿en igualdad?

Relaciones sexuales ¿se tratan en la película?

Relaciones emocionales ¿se tratan en la película? ¿Cómo se tratan?

E-Esfera social/relaciones interpersonales

-¿Existen relaciones con amigos?

-Los amigos son:

Comunes:

amigos de parte de ella,

amigos de parte de él

otros

F- Aspectos estéticos

¿Qué grado de preocupación presta a su aspecto estético y forma de vestir?

Mucho /poco

¿Se contempla la belleza de la mujer? ¿En qué aspecto?

¿Se contempla la inteligencia de la mujer? ¿En qué aspecto?

¿Es vista como mujer objeto?

¿Como mujer sujeto?

¿Es la propia mujer la que sigue los roles tradicionales?

¿Le vienen impuestos los roles tradicionales?

¿Los acepta o se rebela contra ellos?

¿Cómo se relaciona con los objetos principalmente del hogar?

¿Cómo viste? ¿Hay algún rasgo característico de su forma de vestir? ¿Suelen ir vestidas las mujeres con faldas? ¿De qué color o colores es la tonalidad de sus ropas? ¿Suelen llevar crucifijos, pañuelos o emblemas religiosos? ¿Comparten opinión o ideas con el resto de mujeres presentes, a cerca del vestuario etc.?

Diferenciar:

-La película está construida en torno a estereotipos?:

Los hombres ¿son fuertes?

Las mujeres ¿son débiles?

¿Qué atributos y roles genéricos (arquetipos) aparecen? (marido, padre, hijo... mujer, madre, hija)

- Mirar “el ser” (lo que hace la mujer o el hombre de forma concreta) y el debe de ser” (lo que se supone que debería hacer el hombre o la mujer) es decir la realidad y la no realidad para contrastar arquetipos con estereotipos.

- Los hombres del campo y de la ciudad están contrapuestos por medio de ¿qué factores?

- Las mujeres del campo y de la ciudad están contrapuestas por medio de ¿qué factores?

-Modelos de familia que se presentan:

familia nuclear (padre, madres y número de hijos)

familia mono parental

familia extensa (padres, hijos, abuelos, tipo tribu)

3:- VALORACION DE LA PELICULA

El director ¿qué mensaje transmite?

Descriptivo:

Modélico

Critico

¿Se posiciona?

¿Está dirigida por una mujer?

¿Está dirigida por un hombre?

¿Hay diferencias de planteamiento?

¿Por qué y en donde se nota?

Contexto en el que "nació y se hizo mayor" el director.

La relación entre el contexto de la película y contexto con lo vivido por el director

4.- LA MUJER RURAL EN CASTILLA Y LEÓN

La mujer ¿queda reflejada como mujer rural?

¿A través de qué factores?

¿Por qué y en donde se nota?

La mujer rural representada en las películas ¿refleja una identidad global o establece especificidades por la provincia?

El concepto de ruralidad

- ¿queda reflejado en la película como un decorado?

- ¿forma parte del relato como elemento impulsor de las características de la zona que condicionan el concepto de mujer rural?

- ¿forma parte de la identidad de la mujer rural?

¿Qué tipo de mujer rural está representada dentro de la identidad Castellano Leonesa?

¿Hay parámetros que diferencien a la mujer rural montañesa de la mesetaria en la película? ¿A través de qué factores?

Si las hubiera, establecer las características que definen a la mujer rural en el ámbito de representación de la película (por ejemplo mujer rural leonesa, vallisoletana, abulense, soriana, palentina...)

El tipo de mujer rural representado en la película, ¿está relacionada con cuestiones rurales tradicionales (o sea se dedica a las labores del campo o al hogar)? O ¿lleva una vida mirando fuera de su entorno, en donde los medios de comunicación y las nuevas tecnologías forman parte de su vida?

5.- AUDIENCIAS Y RECEPCIÓN

Número de espectadores:

Valoración en los medios de comunicación:

6.- VALORACIÓN DE LOS EXPERTOS

Premios:

Menciones especiales:

Repercusión:

7.- EL LENGUAJE

¿Utilizan un lenguaje claro?

¿Es de fácil comprensión?

¿Cantan canciones populares?

¿Utilizan refranes, el lenguaje está adaptado al medio, es un lenguaje en clave?

8. ESPACIOS FÍSICOS DE REPRESENTACIÓN

¿En qué espacios suele aparecer representada la mujer en más ocasiones?

- Casa/hogar
- Calle
- Café, bares o teatro.
- Escuela
- Hospitales
- Iglesia
- Otros

9 TOMA DE DECISIONES ¿En qué temas (hechos, sucesos o circunstancias) suele tener protagonismo la mujer?

- Educación de los hijos.
- Política
- Economía dentro del hogar.
- Familia
- Otros

10. Las mujeres protagonistas. ¿Han viajado? ¿Hablan de viajes? Si es así ¿Dónde?

Si/No

FILMOGRAFÍA

RETRATO DE FAMILIA

- **Dirigida por:** Antonio Giménez-Rico , 1976
- **Calificación:** MAYORES DE DIECIOCHO AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:** ESPAÑA
- **Género:** Drama.
- **Fecha de estreno:** 17-09-1976 Madrid: Capitol, Fuencarral.

Producción e Intérpretes

- **Productora:**
SABRE FILMS, SA
- **Intérpretes:** Antonio Ferrandis , Amparo Soler Leal , Mónica Randall , Miguel Bosé , Carmen Lozano , Mirta Miller , Gabriel Llopart , Encarna Paso , Alberto Fernández , Josefina Díaz , Carmen Cuesta , José Luis Alexandre , Manuel Andrade , Ramón Durán , Santiago Rivero , Pedro del Río , José Luis Pérez , José Cerro , Lorenzo Ramírez , María Álvarez , Fernando Villena , Julia Lorente , Esteban Benito , Mari Carmen Alvarado , Estela Delgado.

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores:1.394.655
Recaudación:639.797,30
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: C.B. FILMS S.A.
Espectadores: 1.394.655
Recaudación: 639.797,30 €.

Datos de Distribución de Video - DVD

Por distribuidora
Distribuidora: CAMEO MEDIA S.L.
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 18 de septiembre de 2008
Caducidad de los derechos: 31 de mayo de 2011.

Ficha técnica

- **Argumento** :de Miguel Delibes Novela "Mi idolatrado hijo Sisi"
- **Guion** :José Sámano , Antonio Giménez Rico
- **Director de Fotografía** :José Luis Alcaine
- **Música** :Carmelo A. Bernaola
- **Montaje** :Rosa Salgado
- **Productor ejecutivo**: José Sámano.
- **Decorados**: Rafael Palmero.
- **Figurinista**: Javier Artiñano.
- **Ambientador**: Julián Mateos.
- **Ballet**: Alberto Massulli.

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato**:
35 milímetros.
Color: Eastmancolor.
Panorámico.
- **Duración original** :97 minutos
- **Lugares de rodaje**: Burgos - Guadalajara - Alcalá de Henares (Madrid) - alrededores de Madrid.

EL CAMINO

- **Dirigida por**: Ana Mariscal , 1965
- **Nacionalidad**: ESPAÑOLA
- **Países participantes**: ESPAÑA
- **Género**: Drama.

Producción e Intérpretes

- **Productora**: ANA MARIA RODRIGUEZ ARROYO
- **Intérpretes**: José Antonio Mejías , Maribel Martín , Angel Díaz , Jesús Crespo , Julia Caba Alba , Mary Delgado , Mari Paz Pondal , Maruchi Fresno , Rafael Luis Calvo , Joaquín Roa , Casas. Antonio , Adriano Domínguez , José Orjas , María Isbert , Asunción Balaguer , Amparo Gómez Ramos , Concepción Sánchez , Xan das Bolas , José Sepúlveda , Wifredo Casado , Juan Luis Galiardo , Felipe Martín Puertas , Manuel Ayuso Monje , Félix Corella , Agustín Zaragoza.

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores:2.509
Recaudación:3.594,80
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: PRODUCCION CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA

S.A.

Espectadores: 2.509

Recaudación: 3.594,80 €.

Ficha técnica

- **Argumento** :Novela homónima de Miguel Delibes
- **Guion** :José Zamit , Ana Mariscal
- **Director de Fotografía** :Valentín Javier
- **Música** :Gerardo Gombau
- **Montaje** :Juan Pisón
- **Productor:** Ana Mariscal ,**Decorados:**Augusto Lega ,**Ayudante dirección:** Sebastián Almeida , José Luis de la Torre , José Zamit.

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros.
Blanco y negro.
NORMAL.
- **Duración original** :90 minutos
- **Lugares de rodaje** : Ávila: Arenas de San Pedro y Candeleda.

LA GUERRA DE PAPÁ

- **Dirigida por:** Antonio Mercero , 1977
- **Calificación:** APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:**
ESPAÑA
- **Género:** Comedia.
- **Fecha de estreno:** 19-09-1977 Madrid: Albéniz.

Producción e Intérpretes

- **Productora:**
JOSE FRADE PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS, S.A.
- **Intérpretes:**Lolo García (niño) , Teresa Gimpera , Héctor Alterio , Verónica Forqué , Rosario García Ortega , Vicente Parra , Queta Claver , María Isbert , Eugenio Chacón (niño) , Beatriz Díez (niña) , Regina Navarro (niña) , Agustín Navarro (niño) , Walter Morf (niño) , Marcos von Watchen , José Pagán , Fernando Valverde , Chus Lampreave , Rafael Vaquero , Leonora Pardo , Fernando Chinarro , María Mena , Susana García.

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores:3.524.450
Recaudación:2.170.995,81
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: J.F. FILMS DE DISTRIBUCION S.A.
Espectadores: 3.524.450
Recaudación: 2.170.995,81 €.

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: DIVISA RED S.A.
Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
Fecha de calificación: 21 de marzo de 2001
Caducidad de los derechos: 31 de diciembre de 2010

Distribuidora: DIVISA RED S.A.
Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
Fecha de calificación: 14 de febrero de 2011
Caducidad de los derechos: 31 de enero de 2014.

Ficha técnica

- **Argumento :**de Miguel Delibes Basado en la novela "El príncipe destronado"
- **Guion :**Horacio Valcárcel , Antonio Mercero
- **Director de Fotografía :**Manuel Rojas
- **Música :**Phonorecord
- **Montaje :**Javier Morán
- **Productor:** José Frade ,**Director de producción:**José Salcedo ,**Decorados:** Antonio Cortés.

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**35 milímetros. Color: Eastmancolor. Panorámico.
- **Duración original :**96 minutos
- **Lugares de rodaje :**Madrid.

LOS SANTOS INOCENTES

- **Dirigida por:** Mario Camus , 1984
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA

- **Países participantes:**
ESPAÑA
- **Fecha de estreno :**04-04-1984.

Producción e Intérpretes

- **Productora:**
GANESH P.C.
- **Intérpretes:** ALFREDO LANDA , FRANCISCO RABAL , MARIBEL MARTIN , TERELE PAVEZ , AGATA LYS , AGUSTIN GONZALEZ , JUAN DIEGO , JOSE GUARDIOLA , MARI CARRILLO , BELEN BALLESTEROS , JUAN SANCHEZ , MANUEL ZARZO.

Datos de Distribución

1. **Totales**
Espectadores:2.033.304
Recaudación:3.149.062,07
2. **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL SPAIN S.L.
Espectadores: 2.033.304
Recaudación:3.149.062,07 €.

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: SUEVIA FILMS S.L.
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 19 de enero de 2006
Caducidad de los derechos: 15 de marzo de 2010

Distribuidora: SUEVIA FILMS S.L.
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 15 de junio de 2000
Caducidad de los derechos: 3 de febrero de 2005.

Ficha técnica

- **Argumento :**BASADO EN LA NOVELA HOMONIMA DE MIGUEL DELIBES
- **Guion :**MANUEL LARRETA, ANTONIO MATJI , MARIO CAMUS
- **Director de Fotografía :**HANS BURMANN
- **Música :**ANTON GARCIA ABRIL.

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros.
Color: Eastmancolor.
Panorámico.

- **Duración original** :107 minutos.

EL DISPUTADO VOTO DEL SR. CAYO

- **Dirigida por:** Antonio Gimenez Rico , 1986
- **Calificación:** APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:**
ESPAÑA
- **Género** :Drama
- **Fecha de estreno** :03-11-1986 Madrid: Conde Duque, Imperial y La Vaguada , 06-11-1986 Barcelona: Cataluña.

Producción e Intérpretes

- **Productora:**
PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS PENELOPE,
- **Intérpretes:** Francisco Rabal , Juan Luis Galiardo , Iñaki Miramon , Lydia Bosch , Eusebio Lazaro , Mari Paz Molinero , Abel Viton , Gabriel Renom , Francisco Casares , Juan Jesus Valverde , Julian Navarro , Jose Ramon Pardo , Carlos Santurio , Julia Torres , Salvador Guerrero , Tino Martin , Pilar Coronado.

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores:360.353
Recaudación:637.445,48
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: WARNER ESPAÑOLA S.A.
Espectadores: 360.353
Recaudación: 637.445,48 €.

Ficha técnica

- **Argumento** :Basado en la novela homonima de Miguel Delibes
- **Guión** :Antonio Matji, Manuel Gimenez Rico
- **Director de Fotografía** :Alejandro Ulloa
- **Música** :Carrion y Fragmentos de la Zarzuela "Marina" de Capodron, Ramos , interpretada por Alfredo Kraus y Pilarin Alvarez Arrieta
- **Montaje** :Miguel Gonzalez Sinde.

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**35 milímetros. Eastmancolor y secuencias en BÑN.Normal.
- **Duración original** :99 minutos

- **Lugares de rodaje** :Burgos y Madrid.

LA SOMBRA DEL CIPRÉS ES ALARGADA

- **Dirigida por:** Luis Alcoriza , 1990
- **Calificación:** APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:** ESPAÑA (80.00 %)MÉXICO (20.00 %)
- **Género:** Drama.
- **Fecha de estreno** : 25-05-1990 Madrid: Gran Vía, Luchana, Peñalver, La Vaguada. , Barcelona: Balmes, Publi 2.

Producción e Intérpretes

- **Productoras:** ROSA GARCIA PRODUCCIONES CINEMAT. SA
ALCION FILMS S.A. (MÉXICO)
ALCION FILMS (México)
- **Intérpretes:** Emilio Gutiérrez Caba , Fiorella Faltoyano , Juanjo Guerenabarrena , Dany Prius , María Rojo , Claudia Gravi , María Luisa San José , Julián Pastor , María Jesús Hoyos , Gustavo Ganeme , Francisco Andrés Valdivia , Roberta Kuhn , Juana Cordero , Teófilo Calle , Francisco Grijalvo , Antonio Orengo , Francisco Cambres , Alfredo Lara , Blanca Lidia Muñoz , Iván Niños: Fernández , Miguel Angel García , Næelle de Pablos.

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores:52.491
Recaudación:91.793,29
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL SPAIN S.L.
Espectadores: 52.491
Recaudación:91.793,29 €.

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: SUEVIA FILMS S.L.
Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
Fecha de calificación: 1 de abril de 2008
Caducidad de los derechos: 31 de julio de 2013.

Ficha técnica

- **Argumento** :Basado en la novela homónima de Miguel Delibes

- **Guion** :Luis Alcoriza
- **Director de Fotografía** :Hans Burmann
- **Música** :Gregorio García Segura
- **Montaje** :José Antonio Rojo
- **Productor ejecutivo**: Rosa García ,**Director General de producción**: Miguel Angel Pérez ,**Director de producción**: Jesús García Gárgoles ,**Director artístico**: Gumersindo Andrés ,**Decorador**: Pepón Singler , Ana Sánchez (en México).

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato**:
35 mm.
Color: Eastmancolor.
Panorámica.
- **Duración original**:100 minutos
- **Lugares de rodaje**: Madrid: Talamanca del Jarama, Colmenar Viejo. Avila - Vigo (Pontevedra). México: Veracruz, México D.F.

LAS RATAS

- **Dirigida por**: Antonio Giménez Rico , 1997
- **Calificación**: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad**: ESPAÑOLA
- **Países participantes**:
ESPAÑA
- **Género** :Drama
- **Fecha de estreno**:14 de noviembre de 1997.

Producción e Intérpretes

- **Productora**:
TEJA PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS, SL
- **Con la participación de**:TELEVISIÓN ESPAÑOLA (TVE)
CANAL PLUS
- **Intérpretes**: Alvaro Monje (Nini.) , José Caride (Ratero.) , Juan Jesús Valverde (Justo.) , Francisco Algora (Antoliano.) , Esperanza Alonso (Simeona.) , Joaquín Hinojosa (Furtivo.) , Susi Sánchez (Doña Resu.) , Luis Perezagua (José Luis.) , José Conde (Luis.) , Enrique Menéndez (Rabino chico.) , Antonio del Olmo (Pruden.) , Raúl Pazos (Rabino grande.) , Francisco Torres (Rosalino.) , Concha Gómez Conde (Sra. Clo.) , Abel Vitón (Virgilio.) , Aurora Pastor (Sabina.) , Paloma Paso Jardiel (Columba.) , Fernando Ransanz (Guadalupe.) , Jorge Merino (Malvino.) , Angel Terrón (Centenario.) , José Ramón Pardo (Frutos.) , Jesús Fernández (Agapito.) , Lucas Rodríguez (Ciro.)

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores:59.682
Recaudación:196.562,70
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: ALTA FILMS S.A.
Fecha de autorización: 20 de octubre de 1997
Espectadores: 59.682
Recaudación: 196.562,70€.

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: CIRCULO DIGITAL S.L.
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 14 de agosto de 2003
Caducidad de los derechos: 18 de marzo de 2005.

Ficha técnica

- **Productor:** Teo Escamilla
- **Director de producción :**Yousaf Bokhari
- **Jefe de Producción :**Beatriz Alcalá
- **Guion :**Antonio Giménez Rico
- **Director de Fotografía :**Teo Escamilla
- **Montaje :**Miguel González Sinde
- **Dirección artística :**Gumersindo Andrés
- **Vestuario :**Gumersindo Andrés
- **Maquillaje :**Carlos Paradela
- **Peluquería :**Carlos Paradela
- **Sonido directo :**Antonio Bloch
- **Ayudante de dirección :**Yousaf Bokhari
- **Efectos especiales :**Reyes Abades.

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**35 mm. Fujicolor. Panorámico.
- **Duración original :**97 minutos
- **Lugares de rodaje :** Palencia: Valdecañas de Cerrato, Población de Arroyo, Villalcazar de Sirga, Carrión de los Condes, Santa Cecilia de Alcor y Población de Campos. , Valladolid.
- **Fechas de rodaje :** De 25 de julio de 1996 a 17 de noviembre de 1996.

FUNCIÓN DE NOCHE

- **Dirigida por:** Josefina Molina , 1981
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:** ESPAÑA
- **Género:** Drama.
- **Fecha de estreno:** 26-10-1981 Madrid: Pompeya, Gayarre.

Producción e Intérpretes

- **Productora:** SABRE FILMS
- **Intérpretes:** Lola Herrera , Daniel Dicenta , Natalia Dicenta Herrera , Daniel Dicenta Herrera , Juana Ginzo , Luis Rodríguez Olivares , Margarita Forrest , Rafael del Pino , Jacinto Bravo , Francisco Terres , Santiago de las Heras , Antonio Cava , Demetrio Sánchez.

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 584.400
Recaudación: 693.909,06 euros (115.456.753 ptas.)
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: C.B. FILMS S.A.
Fecha de autorización: 30 de septiembre de 1981
Espectadores: 584.400
Recaudación: 693.909,06 euros (115.456.753 ptas.)

Ficha técnica

- **Argumento :**la vida de los dos principales actores
- **Guion :**Josefina Molina , José Sámano
- **Director de Fotografía :**Teo Escamilla
- **Música :**Alejandro Masso , Luis Eduardo Aute
- **Montaje:** Nieves Martín.

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 milímetros.
Color: Eastmancolor.
Panorámico.
- **Duración original :**90 minutos
- **Lugares de rodaje:** Madrid.

