

LA IMAGEN DE LA MUJER EN LA PELÍCULA RAZA

Eduard Huelin

La Guerra Civil de 1936 acabó con la derrota de la II República. Esto supuso, entre otras cosas, la pérdida de todos los logros en materia de libertades, que durante aquellos años de democracia, se habían conseguido instaurar. Fue un tiempo político que, desde la perspectiva de nuestros días, podemos considerar como un oasis en medio de un desierto de conservadurismo en la historia contemporánea española.

La mujer, que amparada por la Constitución de 1931, había obtenido la igualdad jurídica respecto al hombre, perdió más que nadie con el fin de la democracia.

La Constitución republicana en su artículo 36, otorgaba el voto femenino: «Los ciudadanos de uno y de otro sexo, mayores de veintitrés años, tendrán los mismos derechos electorales conforme determinen las leyes...».

En el artículo 40 aseguraba la igualdad de oportunidades en el mundo laboral dentro de la función pública: «Todos los españoles, sin distinción de sexo, son admisibles a los empleos y cargos públicos según su mérito y capacidad, salvo las incompatibilidades que las leyes secunden...».

En el artículo 43 se proclamaba la igualdad de derechos en el matrimonio: «El matrimonio se funda en la igualdad de derechos para ambos sexos, y podrá disolverse por mutuo disenso o a petición de cualquiera de los cónyuges, con alegación de este caso de justa causa...».

En el artículo 53 se reconocía el derecho a la mujer a ser electa: «Serán elegibles para Diputados todos los ciudadanos de la República mayores de veintitrés años, sin distinción de sexo ni de estado civil, que reúnan las condiciones fijadas por la ley Electoral.».

Pero toda esta serie de derechos, que los ciudadanos en general y las mujeres en particular obtuvieron en la República, desaparecieron rápidamente con la victoria del llamado bando nacional. Las libertades públicas fueron abolidas instaurándose un sistema caracterizado por el totalitarismo y la violenta represión.

Esta nueva situación se plasmó en una legislación¹, claramente patriarcal y discriminatoria para con la mujer. Las Leyes Fundamentales y las diversas leyes y reglamentos que las desarrollaron, así como todo el entramado jurídico-político del nuevo régimen, estuvieron encaminados al control y moldeamiento de la mujer, que debía convertirse en una de las bases sustentadoras de la nueva España. El resultado final para ella, era el sometimiento absoluto o la nada.

En el título II del Fuero del Trabajo² se apuntaba en su punto uno; «En especial prohibirá (el Estado) el trabajo nocturno de la mujeres y niños, regulará el trabajo a domicilio y liberará a la mujer casada del taller y de la fábrica». Era evidente el deseo del nuevo Estado en mantener a la mujer en su casa, o mejor dicho, en la casa de su marido.

Como ejemplos de la nueva situación, diremos que la esposa dejó de tener el derecho a administrar sus propios bienes, a trabajar, a aceptar herencias, incluso la de sus padres, a abrir una cuenta corriente, a comprar en su propio nombre. Nada de estas cosas tan elementales podía hacer sin el permiso del marido. Todo acto que se realizara en contra o “sin la aquiescencia” del marido era, en términos jurídicos, nulo; o, lo que es lo mismo, sencillamente no había existido.

En el Código Civil habían artículos como el 1.263, vigente hasta mayo de 1975, que exponía: «No pueden dar consentimiento: los menores no emancipados, los locos dementes y los sordomudos que no sepan escribir, las mujeres casadas...». Estaba claro que la mujer era considerada, en el mejor de los casos, como una menor incapaz de tomar sus propias decisiones.

Por supuesto el divorcio, derecho reconocido durante la II República, fue abolido. Pero la ley llegó a declarar nulos la mayor parte de los divorcios de esta etapa democrática, incluso en aquellos casos en que había habido una nueva boda. Todos los matrimonios civiles, en que alguno de los cónyuges hubieran estado casados por la Iglesia, fueron declarados nulos. Así, incomprensiblemente, muchas personas que habían rehecho sus vidas, se encontraron de repente inmersos en una bigamia insospechada.

El aborto se prohibió, pero había un atenuante cuando éste se practicaba como reparación al “mancillamiento” del honor. Y este honor, por supuesto, no era el de la mujer, sino el del marido o el padre.

Toda violencia ejercida por un hombre contra una mujer en defensa de su honor, tenían atenuantes. Por ejemplo en el caso de un adulterio, si éste finalizaba con la muerte de la mujer y del amante, la pena sólo era de destierro para el marido ultrajado. En el mismo supuesto y con resultado de lesión de la esposa, el resultado era el sobreesimiento del caso. El adulterio incluso estaba penado en caso de separación³.

Dentro del Movimiento, fue la Sección Femenina la encargada de “formar” a la nueva mujer dentro de las directrices marcadas por el Estado. Ésta debía convertirse en el apoyo seguro y subordinado del marido en su vida en común. Tenía una misión trascendente y esencial: ser la madre de sus hijos. Si participaba en la vida pública, sólo lo hacía como un servicio perentorio e inexcusable pero siempre temporal, ya que su lugar era el hogar. Su función básica y esencial siempre pivotaba entre ser buena esposa y buena madre.

Pilar Primo de Rivera, hermana del fundador de la Falange, José Antonio, fue quien llevó a cabo dentro del régimen el adoctrinamiento necesario para el nacimiento de esta nueva mujer. Tenía claramente asumido su papel de comparsa en la nueva sociedad. En sus discursos, conceptos tales como disciplina, abnegación, humildad, respeto, etc..., surgían continuamente definiendo y marcando con claridad como debía ser el comportamiento de la mujer en el hogar y fuera de él. La mujer española debía prepararse físicamente con la gimnasia⁴ para la procreación. Debía dominar todas las tareas de la casa, ya que ésta era una de las labores que debería realizar en su vida, como buena esposa y madre. Su misión era servir, «que éste es el papel de la mujer en la vida. El armonizar voluntades y el dejarse guiar por la voluntad más fuerte y la sabiduría del hombre»⁵.

Pero no sólo la Sección Femenina quiso tener el patrimonio de la educación y formación de la mujer, evidentemente en un régimen supuestamente tan católico, la Iglesia Católica no podía quedarse al margen. Sobre todo en todo lo tocante a la moral y la religión. Entre los dos poderes hubo claros enfrentamientos, siendo algunos de ellos realmente pintorescos. Tenemos, por ejemplo, la prohibición ordenada por el Cardenal Segura, de que en los colegios de su diócesis, es decir en Sevilla, las niñas no debían hacer gimnasia ya que era una inmoralidad. Es evidente que esta prohibición chocaba, tal como ya se ha dicho, con uno de los postulados didácticos defendidos por la Falange femenina para la educación de la juventud. Tampoco fueron bien vistas por ciertas jerarquías eclesiásticas otras tareas encomendadas a las jóvenes, como el que las chicas fueran en bicicleta, o la puesta en marcha de clases de puericultura, enseñanza muy necesaria para la preparación de las chicas en sus futuros papeles de madre, o -y como último ejemplo de los que podríamos citar- un riguroso control sobre el vestuario llevado por las jóvenes, considerado poco adecuado para la protección de la decencia.

Pero en lo que sí estaban de acuerdo los dos poderes, tanto la Sección Femenina como la Iglesia Católica española, era en las diferencias biológicas entre el hombre y la mujer. Según el Dr. Antonio de la Granda, en unas declaraciones recogidas por Alicia Alted Vigil en su artículo *Las mujeres en la sociedad española de los años cuarenta*, la sexualidad femenina con la menstruación hacía que la vida de la mujer estuviese «íntegramente saturada de feminidad y de maternidad», y continuaba diciendo: «Es bien cierto que algunas mujeres han destacado en la Historia, pero ha sido a costa de masculinizarse, de virilizarse» y por lo tanto cualquier intento de sustraerse al «yugo masculino» era gracias a una ideología «subversiva y materialista» que pretendía como principal objetivo «la destrucción de la familia»; además, según el citado doctor, «el sexo es en el hombre un motor que le impulsa al movimiento físico o espiritual, buscando el triunfo, procurando vencer los obstáculos; en la mujer, la actividad sexual obra de un modo muy distinto: no la llena de audacia, sino de ternura; no aguza su inteligencia, sino su corazón (...) no

hace de ella el dinamismo, sino la pasividad; no la genialidad y el talento, sino el ensueño y la rosada esperanza»⁶.

Este artículo podría alargarse muchísimo más, analizando todo el proceso de control que el franquismo sometió a la mujer. Pero mi objetivo principal es observar cómo el cine fue capaz de transmitir los principios básicos del nuevo régimen a partir de 1939.

El franquismo tuvo claro desde el primer momento la importancia de controlar cualquier obra de creación. Era necesario que cualquier mensaje que recibiera la población estuviera pasado por el tamiz ideológico del sistema. Para ello, «como el resto de los Estados... (totalitarios)..., la España (franquista) se caracterizó por el uso continuado de la propaganda»⁷.

El cine español, evidentemente, no se libró de este control. En 1942, desde la Delegación Nacional de Propaganda, se decía: «El cine ha de ponerse al servicio del Estado para cumplir los fines que le son particulares, dentro de las normas y consignas del Movimiento...»⁸.

Toda la cinematografía estaba al servicio de los valores del régimen, y entre ellos se «proyectó un modelo de feminidad fijado según una estricta división de roles, que relegaba a la mujer a una posición secundaria, en rotunda supeditación al varón...»⁹. Las mujeres que eran representadas en los diferentes films reunían aquellos elementos que constituían el armazón ideológico que el Estado esperaba transmitir a todas las mujeres españolas. Este cine no se diferenció especialmente del realizado por las cinematografías totalitarias del momento. La misoginia era un elemento común entre ellas. Las películas españolas realizadas en la década de los años cuarenta tuvieron en general una buena acogida de público, como *El escándalo*, *El clavo*, *Locura de amor*, *Raza*, etc.

Como ejemplo de todo lo dicho hasta este momento, he escogido *Raza* (1941, dir. José Luis Sáenz de Heredia) como la película paradigmática por excelencia del franquismo¹⁰. En este film se reúnen probablemente todos aquellos principios que configuraron el pensamiento ideológico más profundo del propio Franco. Desde una concepción jerarquizada de la vida, hasta el hecho religioso como uno de los motores principales de la misma, pasando por el papel que se esperaba de la mujer en la nueva sociedad nacida el 18 de Julio de 1936. Por otro lado, hay un hecho importante que es necesario remarcar, y es que el argumento fue obra del propio Franco, con el seudónimo de Jaime de Andrade¹¹.

Es cierto que la película como biografía del General no guarda excesiva similitud con la realidad. Pero, tal como pasa con el cine, es una buena herramienta para contemplar, en clave cinematográfica, todos aquellos aspectos sociales y cotidianos que eran considerados esenciales por el nuevo sistema.

De las diferentes secuencias que podría recoger para ilustrar todo lo dicho hasta aquí, he optado por ocho, que me parecen suficientemente clarificadoras.

Empezaremos por analizar, prácticamente la primera secuencia del film, donde se observa como la madre, nerviosa, está dirigiendo los preparativos para recibir con todos los honores al padre, que es marino y que vuelve de un largo viaje por mar. Recurre a la hija para que corte unas flores del jardín. Los otros tres hijos varones juegan despreocupadamente, sin que se les reclame su concurso para el evento que se avecina. Desde los primeros momentos, el mensaje es claro. Si la esposa debe tener el hogar en condiciones por la llegada del marido, la hija debe ayudar en todo lo necesario, como aprendizaje obligado para cuando ella ocupe el lugar de la madre en su futuro matrimonio.

En la segunda secuencia a comentar, tenemos el encuentro en el malecón del puerto de toda la familia. Después de una extraña contención emocional entre la pareja, teniendo en cuenta que hace mucho tiempo que no se ven, el padre saluda a sus hijos y refiriéndose a la niña, comenta emocionado «tan guapa y tan hacendosa... ¡Cómo se te parece Isabel! (dirigiéndose a la madre) ». En estas escenas se incide una vez más en la idea de como, al igual que la madre, la hija debe ser un dechado de virtudes, entre las cuales queden salvaguardados aquellos principios que permitirán el bienestar del padre en el momento actual y el del futuro marido, cuando éste llegue.

En tercer lugar, dos secuencias seguidas. La primera comienza con la vuelta a casa de toda la familia, después del recibimiento al padre. Durante el trayecto por el camino, avanzan en primer lugar los cuatro miembros masculinos, hablando amigablemente. Detrás a pocos metros, caminan la madre, la hija

y el ama de cría. En un momento determinado, llegan a una iglesia. Entran todos para dar gracias a Dios de la llegada sin problemas del cabeza de familia. Lo hacen en el mismo orden que en el camino, pero delante del altar, se rompe la “formación”, ocupando las primeras posiciones las mujeres y siendo la madre la que lleva la voz cantante, rezando piadosamente. Se deja claro el papel asignado a la mujer como dinamizadora y depositaria de la educación religiosa de los hijos.

Posteriormente el padre, en el jardín de su casa, explica delante de un libro con ilustraciones hechos históricos en donde están involucrados miembros de la propia familia: los Churruca. Los tres hijos están alrededor de él, observando el libro y oyendo las explicaciones del marino. Los niños hablan de valentía y heroicidades guerreras (en el caso de José) o de dinero (en el caso de Pedro); la niña (Isabel), sentada en el regazo del marino sólo hace un comentario refiriéndose a un personaje del libro: ¡Qué joven! Estas escenas pretenden mostrar al espectador las diferencias sociales e intelectuales entre los hombres y las mujeres. Los primeros hablan de temas trascendentes (el honor) o de cosas socialmente importantes (el dinero), mientras que el papel de las mujeres queda enmarcado en lo accesorio y en lo banal.

En cuarto lugar, tenemos la secuencia del equipaje, en donde la madre con gran pesar está preparando todo lo necesario para que el padre se vaya a la guerra de Cuba. En un momento determinado entra en la habitación de matrimonio la hija, ya que está ayudando a su madre a llenar el baúl. El padre, que no ayuda en estas tareas, aprovecha la ocasión que le brinda la presencia de su hija, y cariñosamente le pregunta, que es lo que desea que le traiga del viaje. Ella, muy solícita, le contesta: «Lo que tu quieras». Rápidamente, mira a la madre y comprendiendo su dolor, y poniéndose en su lugar, le dice al padre: «Pero vuelve muy pronto». Es importante que las niñas aprendan de sus madres cual es el papel que se espera de ellas. Trabajo, sumisión y respeto hacia la figura de su futuro marido.

En quinto lugar, la muerte del padre en Cuba, se nos muestra con la siguiente secuencia: La esposa, de luto, preside la mesa durante la comida. Comunica a los hijos, que están sentados con ella, el fallecimiento del padre. La niña llora desconsoladamente. Los niños, conteniendo su dolor, muestran una gran seriedad y autocontrol. Luego una voz en *off* dice: «Una madre ejemplar, abnegada, cristiana y española, que por serlo, puso todo su amor en hacerlos... (a sus hijos) dignos del glorioso apellido que llevaban...».

Una vez más, se diferencian los papeles entre los niños y la niña. Ellos no pueden ni deben mostrar sus sentimientos. Ella sí, porque es una mujer y hace lo que se espera de ella: llorar y sufrir. Además, la voz en *off* nos recuerda como debe ser una madre, para que -entre otras cosas- sea española.

En sexto lugar, pasados unos años, José que es el protagonista de la cinta, ya militar, es detenido y juzgado por un tribunal republicano. Durante la audiencia se observa una sala llena de público con gran abundancia de milicianos. En un momento dado, cuando la tensión en el ambiente se eleva muchos grados, el público se levanta encolerizado contra el acusado. En un rápido *travelling*, que muestra al público vociferante, lo que se muestra en su gran mayoría son mujeres agresivas, despeinadas y andrajosas. Con ello se nos pretende transmitir la idea, de la inestabilidad emocional femenina y de lo peligrosas y desagradables que pueden ser las mujeres cuando se las saca de su ambiente natural, que es el hogar, dedicándose a las tareas que les son propias.

En séptimo lugar, tenemos la secuencia en que el hermano político y perverso (republicano) de la película, Pedro, tiene en sus manos unos importantes documentos militares. En un momento determinado, es tentado por una mujer, para que ponga en sus manos los citados documentos, traicionando así a los suyos. Él sucumbe y se los da. Parece evidente que la utilización de una mujer para este fin descansa en la idea de la doblez y la perversidad natural del sexo femenino. De esa forma, el hombre debe estar siempre en guardia y nunca dejarse engañar por los encantos femeninos, ni por sus “susurrantes” palabras.

Por último, tenemos las escenas finales, de una gran belleza plástica, una vez acabada la guerra, de la marcha marcial de los soldados. Las mujeres e hijas, desde las tribunas observan emocionadas el desfile. Su rol definitivo es dejar al hombre toda acción y todo protagonismo. Su puesto es la retaguardia, preparadas para servir en todo lo que sea menester.

Con estas secuencias se ha intentado mostrar en pocas líneas, como a través del cine el franquismo pretendió moldear un tipo de sociedad afín a sus principios. Siendo elemento muy importante de esta tarea, la mujer. El interés que mostró el régimen en retratar un tipo de mujer, con un papel

protagonista, en cuanto a la educación de los hijos, y un papel siempre secundario, pero de claro apoyo al marido. Obviamente, aunque nos hemos referido al franquismo, podríamos hacerlo sobre cualquier sistema, y sobre cualquier tema, con argumentos parecidos. El séptimo Arte es un conductor eficaz de ideologías, que permite recibir los mensajes con rapidez y con poca protección crítica por parte del espectador, debido a la gran velocidad y potencia de las imágenes.

NOTAS Y REFERENCIAS:

- (1) Esta nueva legislación se limitó, en líneas generales, a adaptar la que se había utilizado durante el largo periodo de la Restauración.
- (2) Una de las Leyes Fundamentales del Régimen.
- (3) Cfr. ORANICH, M. «L'Estat franquista i la dona. Crònica d'una injustícia», *L' Avenç*, No.4 (1977): 46-48.
- (4) Cfr. MARTÍN GAITE, C. *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987, p. 60.
- (5) *Idem*. p. 58.
- (6) VV. AA. *Las Mujeres y la guerra civil española*. Madrid: Ministerio de Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer / Ministerio de Cultura, Dirección de los Archivos Estatales. 1986, pp. 294-295.
- (7) PELÁEZ ROPERO, J. M. «Mujer, Poder y Represión. La imagen de las mujeres españolas en la cinematografía franquista», en *Las Mujeres y la guerra civil española*, cit., p. 380.
- (8) GALÁN, D. «Cine español (1939-1979). Leyes contra el talento», *Tiempo de Historia*, No.62 (1980): 232.
- (9) PELÁEZ ROPERO, J. M. *Op. cit.*, p. 380.
- (10) Vid., para un análisis de este film, nuestro Dossier: Franco en el cine español, *Film- Historia*, Vol. V, No.2-3 (1995): 147-208.
- (11) Los guionistas fueron José Luis Sáenz de Heredia y Antonio Román.

EDUARD HUELIN es licenciado en Historia y colaborador de la Sección de Cine del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Barcelona. Está desarrollando su tesis doctoral sobre *La imagen de la mujer en el cine español (1939-1955)* y ha publicado artículos especializados en torno a las relaciones Historia-Cine.