

El deseo femenino
en el cine español
(1939-1975)

Arquetipos y actrices

Núria Bou y Xavier Pérez (eds.)

El deseo femenino en el cine español (1939-1975)

Arquetipos y actrices

Director de la colección: Jenaro Talens

1.^a edición, 2022

Ilustración de cubierta: Sara Montiel © Album

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Los autores, 2022
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2022
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 30.325-2021
I.S.B.N.: 978-84-376-4368-7
Printed in Spain

Prólogo

NÚRIA BOU y XAVIER PÉREZ

«Yo no sé si tú tienes deseos o no, lo que sé es que yo sí los tengo... y no tengo nada, nada, estoy sola», le espeta Julia (Julia Gutiérrez Caba) a su marido Enrique (Antonio Casas) en la ácida discusión matrimonial que tiene lugar en el último acto de *Nunca pasa nada* (Juan Antonio Bardem, 1963). La rabia que emerge de los labios de esa desencantada esposa, habitante de un pequeño pueblo de Castilla y educada sin duda bajo las consignas del nacionalcatolicismo español de posguerra, contiene una provocativa paradoja: si Julia afirma que *tiene* deseos, pero inmediatamente después constata que *no tiene nada*, ¿en qué incómodo espacio de la insignificancia debemos situar esos deseos que, sin embargo, afirma poseer?

«Yo soy una mujer, ¿te enteras?», continúa Julia su discurso paradójico. «Y quiero serlo. Me paso los años sin sentir que lo soy: entérate, entérate». De nuevo la protagonista se expresa verbalmente en términos contradictorios: *es* una mujer y, sin embargo, *quiere serlo*. *Quiere ser lo que ya es...* porque *no siente que lo sea*.

En *Nunca pasa nada*, Juan Antonio Bardem abordó sin rubor una tensión de calado fundamental en la vida de cientos de miles de mujeres españolas durante el franquismo: la escisión irresoluble entre lo que querían ser y lo que eran. En esta escisión identitaria, la cuestión del deseo juega un papel ordenador que merece ser releído sin la negatividad que manifiesta la heroína doméstica del film de Bardem, atrapada demasiados años en el rol pasivo de perfecta esposa.

Y es que, por muy frustrante que sea la opresiva y desencantada vida de Julia en ese pueblo asfixiante de Castilla donde «nunca pasa nada», *tener deseos* es contradictorio con *no tener nada*. El deseo es algo que no se pudo quitar a las mujeres de la sociedad franquista. El film de Bardem venía a reivindicar el papel del cine para evidenciar la existencia de ese deseo, cuando la máxima recomendación de la Sección Femenina de la Falange era contenerlo. Aunque Julia se acabe resignando, al final de la película, al paseo cotidiano y exento de felicidad por la *calle mayor* del pueblo castellano, al

lado del marido fatalmente irremplazable, las espectadoras del film (y de tantos otros títulos que serán evocados en las siguientes páginas) tuvieron la compensación de compartir vicariamente esos deseos como un patrimonio inextinguible que ninguna consigna de la Sección Femenina podía arrebatárselas.

Hace más de tres décadas, Teresa de Lauretis (2000: 168) propuso imaginar el deseo femenino como una «resistencia a la voluntad política». Su propuesta de «volver a pensar la subjetividad femenina teniendo en cuenta qué *prácticas* comporta y qué *necesidades* sostiene el deseo cuando obra desde un *cuerpo* de mujer» (2000: 16) estimula y da sentido a la investigación que hemos culminado en el presente libro¹. Nuestra intención ha sido la de explorar la presencia del deseo femenino que contienen las imágenes fílmicas del cine español producido durante el franquismo partiendo de la hipótesis de que dicho deseo no puede ser concebido desde la negatividad del «no tener nada», sino como una fuente de resistencia simbólica y figurativa a las consignas represivas de la ideología censora.

El libro retoma la metodología de los *star studies* y los análisis gestuales planteados en un anterior volumen publicado en esta misma colección: *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia, Alemania (1939-1945)* (Bou y Pérez, 2018). Aquel primer trabajo focalizaba su atención en las tensiones entre censura y expresión del cuerpo femenino, a partir de las

alteraciones (conscientes o no) que la imagen fílmica proporcionaba a los dictados morales de la ideología fascista. En esta ocasión, nos hemos centrado en la dictadura franquista en toda su extensión temporal para observar de qué manera la mencionada consigna falangista respecto al encubrimiento de los deseos femeninos fue replicada en el cine español a partir de unas formulaciones narrativas y figurativas que no podían excluir, en principio, la expresión de la intimidad femenina en términos desiderativos.

El contenido de la investigación ha quedado vertebrado en dos partes que se retroalimentan. En la primera, se ha procedido a una clasificación de modelos de mujer respondiendo a arquetipos que, con su inevitable evolución cronológica, representan los imaginarios cinematográficos de la feminidad y sus aspiraciones a lo largo de las cuatro décadas de dictadura². En la segunda, se hace un recorrido por la filmografía de algunas de las principales actrices que encarnaron dichos arquetipos. A veces, esas actrices transitan entre diferentes modelos; en otros casos, la adhesión a una única tipología queda inamovible en el transcurso de los años. Han quedado excluidas de esta selección intérpretes tan significativas como Imperio Argentina, Estrellita Castro, Ana Mariscal, Conchita Montenegro, Conchita Montes, Mercedes Vecino y Amparo Rivelles, pues todas ellas —figuras cruciales en el cine de los primeros tiempos del franquismo— merecieron su capítulo correspondiente en el libro anterior. La presencia y

¹ El libro ha sido redactado en el marco del proyecto *Representaciones del deseo femenino en el cine español durante el franquismo: evolución gestual de la actriz bajo la coacción censora* (CSO2017-83083-P, 2018-2021) del anterior Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, bajo la codirección de la doctora Núria Bou Sala y el doctor Xavier Pérez Torío de la Universitat Pompeu Fabra.

² Esta clasificación parte de una primera y más reducida hipótesis de modelos arquetípicos planteada por Carlos Losilla en el artículo «Ver hacia dentro, mirar hacia fuera: el deseo femenino en el cine del franquismo», *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, Valencia, núm. 23, enero de 2017, inscrito en nuestro anterior proyecto de investigación.

absoluta pervivencia de algunas de ellas aflora, sin embargo, y con toda lógica, en momentos puntuales de la parte dedicada a los arquetipos.

El posicionamiento político de las actrices aquí representadas pudo ser, en muchas ocasiones, condescendiente —o abiertamente cómplice— con la dictadura; pero muchas de ellas, incluso algunas de las que fueron devotas representantes del cine patrio, adoptaron, en su forma de actuar, una sugestiva poética de afirmación que apuntaba a una posible representación de la subjetividad femenina. De ahí deriva nuestra reivindicación metodológica del estudio del papel de esas mujeres en la pantalla, y la importancia que el libro otorga a la captura de una gestualidad que desborda a menudo las pautas de contención que el Régimen había postulado respecto al comportamiento pasivo exigido a la feminidad de la época.

Sin negar, pues, que las estrellas femeninas que protagonizan este libro fueron el resultado de una construcción patriarcal que necesitaba satisfacer los valores religiosos, morales y sociales del franquismo, la concepción que abordamos del deseo no es la que supuestamente proyectó el imaginario del régimen franquista para el deleite de la mirada masculina, sino la que las actrices erigieron como una interrogación o alternativa al dominio patriarcal. Cuando los personajes femeninos de los films analizados expresan sus anhelos están buscando otras maneras de ser y de vivir. Si el deseo es, en palabras de Gustavo Dessal, «una libido revolucionaria» que «posee la negatividad necesaria para la destrucción del orden establecido» (Dessal, 1994: 102), reseguir las marcas gestuales de ese latente inconformismo en las protagonistas del cine del franquismo ha supuesto, en definitiva, localizar

e inventariar un repertorio de ensoñaciones clandestinas bastante más osadas de las que el Régimen podría prever.

Esta resistencia femenina se advierte tanto en el cine producido desde un pensamiento nada sospechoso de ir contra el Régimen como desde el cine más progresista que se pudo hacer en España. En cierta forma, podemos llegar a constatar que películas firmadas por autores claramente aliados con la institución franquista propusieron, en diversas ocasiones, una expresión de la subjetividad femenina superior a la que, en el marco de un cine de autor de mirada progresista (pero mayoritariamente centrado en el protagonismo masculino), no siempre se potenció.

Para abordar la complejidad y riqueza artística del corpus escogido, el libro ha exigido un trabajo de elaboración colectiva en el que se ha querido mantener la unidad metodológica y discursiva. Las diferentes firmas congregadas a participar en él han respondido generosamente a nuestra llamada con entusiasmo y con una dedicación que queda abiertamente manifiesta en la perspicacia y exhaustividad de sus contribuciones. A nuestro agradecimiento a todos ellos queremos añadir el que debemos a Samantha da Silva Diefenthaler, autora de un capítulo, pero también de la rigurosa búsqueda y captura de las fotografías que se encuentran en el libro. Gracias también a Nuria Cancela por el apoyo final en la inclusión de las últimas imágenes a toda página de las actrices que protagonizan el monográfico. Celebramos finalmente la complicidad de nuestro editor Raúl García Bravo, que ha vuelto a confiar en el proyecto que le propusimos, y lo ha mejorado con su acostumbrada dedicación, simpatía y eficacia.

PRIMERA PARTE

La encíclica que compró el destape: censuras del deseo en el cine del franquismo

ALBERT ELDUQUE

En su ensayo «La elección en amor», una serie de seis artículos aparecidos en el diario *El Sol* en 1927, José Ortega y Gasset se interrogaba, entre otras muchas cuestiones, por el deseo sensual femenino, y establecía una serie de diferencias con el de los hombres.

«La buena moza transeúnte produce una irritación en la periferia de la sensibilidad varonil, mucho más impresionable —sea dicho en su honor— que la de la mujer» (Ortega y Gasset, 2015: 136). Al diferenciar la atracción, o la llamada primera del instinto, del amor, Ortega explicaba que los hombres son mucho más sensibles a las atracciones sensuales que las mujeres, y que es raro ver en ellas un enamoramiento puramente físico, indiferente al carácter, el alma o la condición íntima de la otra persona. El motivo, según el filósofo, era que el alma femenina es mucho más unitaria y, por ello, en la mujer

es menos frecuente que en el hombre la disociación entre el placer sexual y el afecto o entusias-

mo [...]. Es preciso que haya algún motivo muy especial para que la sensualidad femenina se haga independiente y actúe por su cuenta y según su ley particular.

Señalaba, sin embargo, cuatro excepciones: las mujeres de alma más masculina; las prostitutas; las mujeres maduras con una vida sexual muy ejercitada (experiencia que el varón no necesita, ya que la suple con su mayor imaginación), y las que por su constitución psicofisiológica tienen un «gran temperamento» (Ortega y Gasset, 2015: 160-161).

En el mismo texto, Ortega explicaba que las mujeres prefieren lo cotidiano a lo nuevo, el trabajo rutinario a las empresas arriesgadas, y que sus inclinaciones amorosas priorizan a los mediocres por encima de los hombres extraordinarios:

¿Quiere decirme qué le importa a una mujer que un hombre sea un gran matemático, un gran físico, un gran político? y así sucesivamente: todos los talentos y esfuerzos específicamente masculinos que han engendrado y engrosado

la cultura y excitan el entusiasmo varonil son nulos para atraer por sí mismos a la mujer [...]. puede afirmarse que ninguna mujer se ha enamorado de Napoleón dueño del mundo; todas se sentían inquietas, desazonadas y mal a gusto cerca de él (Ortega y Gasset, 2015: 172-173).

Y eso, a la postre, acaba entorpeciendo el avance de la historia: amparándose en un darwinismo sexual, deducía que «[d]esde el punto de vista de la selección humana, este hecho significa que la mujer no colabora con su preferencia sentimental en el perfeccionamiento de la especie», y, por ende, «[t]al vez su papel en la mecánica de la historia es ser una fuerza retardataria frente a la turbulenta inquietud, el afán de cambio y avance que brota del alma masculina» (2015: 175-176).

En 1927, pues, José Ortega y Gasset escribía sobre el deseo sexual femenino, un deseo siempre supeditado al amor, que nunca campaba por sí solo, y al que caracterizaba por su mediocridad y conservadurismo. Pero era mejor no cambiar las cosas, porque el equilibrio cósmico se rompería:

[L]a naturaleza, con tiento y previsión, lo ha querido así, porque de acaecer lo contrario y hallarse la mujer dotada de tanta fantasía como el hombre, la lubricidad hubiera anegado el planeta y la especie humana hubiera desaparecido volatilizada en delicias (Ortega y Gasset, 2015: 151).

Si el deseo femenino se desparramaba, si se soltaba de las bridas del amor y el matrimonio, la hecatombe estaba garantizada.

LA MADRE PATRIA

Aunque los artículos que componen *La elección en amor* se publicaron por primera vez en 1927, y *Estudios sobre el amor*, el libro que

los contiene, en 1939 y en Buenos Aires, el volumen se reeditó varias veces en España a lo largo del franquismo, y las concepciones de Ortega sobre la naturaleza femenina conservaron su prestigio e influencia. Sus consideraciones en torno al deseo femenino se unieron, de hecho, a otros discursos pseudocientíficos sobre la supuesta inferioridad de la mujer que, junto con consignas religiosas y legislaciones públicas, dieron forma al papel que la mujer debía desempeñar en la sociedad franquista.

Así lo cuenta Aurora Morcillo Gómez en su libro *En cuerpo y alma: ser mujer en tiempos de Franco* (2015), en el que analiza las metáforas somáticas que la dictadura empleó para conceptualizar el país y subordinar la vida de los individuos al funcionamiento del Estado. Para el discurso oficial, tras la degeneración de la Segunda República y la sangre sacrificial de la contienda, la nación se presentaba como una madre patria enferma que era necesario sanar, un estado inorgánico que debería tornarse democracia orgánica. Así, la ideología contrarreformista del régimen se apuntalaba en discursos eugenésicos que en última instancia abogaban por un control biopolítico de los ciudadanos:

[L]os cuerpos de los hombres y las mujeres eran las extremidades que requería de manera indispensable el cuerpo político místico franquista: los unos como soldados y productores, y las otras como madres reproductivas encargadas de la perpetuación política y biológica del régimen (Morcillo Gómez, 2015: 35).

Desde una perspectiva de género, Morcillo Gómez analiza cómo esas metáforas informaron los discursos y la legislación franquistas en torno a la maternidad, la prostitución y la educación física, entre otros asuntos, incluyendo

en su estudio los trabajos pseudocientíficos de Ortega y Gasset y Gregorio Marañón. A lo largo de su recorrido explora también la respuesta que el nacionalcatolicismo dio a la transición de la autarquía al consumismo, a la progresiva liberalización de las costumbres y a la transformación de los roles sociales de la mujer que se produjeron a partir de los años cincuenta. En un capítulo dedicado a la censura cinematográfica, que presta una atención especial a las figuras de Sara Montiel, Aurora Bautista y Marisol, Morcillo Gómez señala que:

La censura pasó a convertirse en una especie de cruzada que el régimen libraría en tiempos de paz, y en tal sentido el cuerpo de las mujeres quedó transformado en el cauce para conseguir la purificación de las costumbres. Así pues, el cuerpo de la mujer, entendido en términos cinematográficos, se vio elevado a la categoría de símbolo de la contienda política (Morcillo Gómez, 2015: 390).

En efecto, la censura cinematográfica, que se había instituido como una pieza fundamental del franquismo ya antes del final de la Guerra Civil, desempeñaría un papel clave, primero, en el aislacionismo nacionalcatólico de finales de los años cuarenta y, después, en la progresiva tolerancia ante temas, argumentos e imágenes prohibidos. En este texto queremos explorar cómo la normativa censora del periodo lidió con ese deseo femenino supuestamente inexistente, o bien condenado o despreciado o, tal

vez, temido, y con el cuerpo de la mujer, que, como espacio de batalla, debía darle cabida. Lo haremos a partir de los textos, no de la casuística, que es generosa y ha sido ya ampliamente estudiada¹. Queremos ver cómo la legislación, y los discursos que la apoyaban desde la trastienda, abordaron ese deseo que, para Ortega y Gasset, podía producir una hecatombe. O, más bien, si lo hicieron. Ahí estará la clave.

NO HAY BIKINIS EN EL OBISPADO

Como se destila del esencial texto de Román Gubern «Notas para una historia de la Censura cinematográfica en España» (1937-1974)², la sexualidad ocupó, junto con la conflictividad social y las ideologías contrarias al régimen, un lugar privilegiado en las agendas de los censores ya desde el principio, con la creación de la Junta Superior de Censura en Salamanca en 1937. Significativamente, serían sobre todo las autoridades eclesíásticas las encargadas de legislar sobre las representaciones del amor y el sexo en las pantallas españolas³, sobreviviendo a las sucesivas reestructuraciones organizativas de las instituciones censoras. Por ejemplo, el 28 de junio de 1946 se creaba la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica, que fusionaba los anteriores órganos de censura y eliminaba al censor militar, como parte de un recomendable alejamiento de la Falange y del Ejército tras la derrota de las potencias fascistas en Europa; el censor eclesíástico, en cambio,

¹ Para una exploración de las múltiples acciones del aparato censor franquista, remitimos al lector a los textos de Román Gubern y Domènec Font (1975, 1981), a la generosa lista recogida por Teodoro González Ballesteros (1981), a la clasificación temática de elementos prohibidos de Alberto Gil (2009) y a la comparación de carteles censurados y sin censurar de Bienvenido Llopis (2013).

² El texto está incluido en *Un cine para el cadalso* (Gubern y Font, 1975) y ampliado por Gubern en su libro *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo, 1936-1975* (1981).

³ Véase al respecto *Influencia de la Iglesia católica en la cinematografía española (1951-1962)*, de Juan Antonio Martínez-Bretón, especialmente, la sección dedicada a la moral sexual (1987: 91-102).

no solo se conservaba, sino que tenía derecho a veto y un papel especial en los debates morales; el eventual conflicto entre su criterio y el del resto de los censores sería resuelto por un obispo (Gubern y Font, 1975: 53-54).

La Iglesia mantuvo su voz y voto en los órganos censores hasta el final del franquismo, aunque desde principios de los años cincuenta tuvo que lidiar con una progresiva liberalización de las costumbres, producto de la apertura del régimen a la influencia extranjera y a la cultura del consumo. Un hecho clave fue la creación, en 1951, del Ministerio de Información y Turismo, del cual dependían la Dirección General de Cinematografía y Teatro y, por lo tanto, los órganos de censura. Como señala Gubern, dicho ministerio tenía dos propósitos aparentemente contradictorios: uno promovía el Turismo y su entrada de divisas extranjeras con la imagen de una España abierta que toleraba los aires de renovación venidos de más allá de los Pirineos, como, por ejemplo, el uso del bikini; el otro mantenía la Información bajo férreo control para que esa apertura no tuviera consecuencias en el ordenamiento político del régimen (Gubern y Font, 1975: 63). Pese al sustrato católico de esta institución, la Iglesia católica no la consideraba suficientemente restrictiva y ya en 1950 había creado un órgano paralelo de censura, la Oficina Nacional Clasificadora de Espectáculos, cuyos corpiños morales eran más estrechos que los del Estado y que ejercía un gran control sobre distribuidores y exhibidores (Gubern y Font, 1975: 60).

Para conservar este delicado equilibrio, el liderazgo del ministerio se dejó en manos de hombres fieles al nacionalcatolicismo, aunque de distinto talante: a una primera etapa de sig-

no conservador encabezada por Gabriel Arias Salgado (1951-1962) sucedió la aparente modernización de Manuel Fraga Iribarne (1962-1969). Tras esa apertura, cuestionada a ambos lados del espectro ideológico, se produjeron un recrudecimiento conservador de la mano de Alfredo Sánchez Bella (1969-1973) y una serie de breves liderazgos, hasta que, celebradas las elecciones generales de 1977, el órgano fue abolido y reemplazado por el Ministerio de Cultura y Bienestar (González Ballesteros, 1981: 195).

EL CUERPO DESEADO Y EL DESEO DE IMITACIÓN

Fue ese molde católico el que determinó cómo las relaciones personales, los roles de género y el erotismo pudieron representarse en el cine español. La censura, además, se beneficiaba de una cómoda vaguedad legislativa. Pese a la proliferación normativa a lo largo de las décadas, ninguno de los documentos oficiales de los años treinta, cuarenta y cincuenta especificó qué se podía mostrar y qué no. La legislación, como máximo, aludía a los «valores raciales» o los «principios morales y políticos» del régimen⁴, sin dar más detalles, y hoy solo nos quedan los resultados de la práctica en sí misma, los informes emitidos y las opiniones voceadas por los propios censores.

En este sentido, es de especial relevancia la conferencia que el censor Francisco Ortiz Muñoz dio en 1946 en el Salón de Actos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en Madrid, en la que a partir de su experiencia en la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica ofrecía una suerte de libro de instrucciones que trataba de fusionar el Código Hays estadounidense (1930) con la encíclica papal *Vigilanti Cura*,

⁴ Orden de 15 de junio de 1944, de la Vicesecretaría de Educación Popular, que creaba la categoría de Películas de Interés Nacional (Gubern y Font, 1975: 341).

promulgada por Pío XI en 1936. Su conferencia, publicada en un opúsculo aquel mismo año, es el principal testimonio de los criterios censores en el primer franquismo, y ofrece un generoso catálogo de prohibiciones, así como un enérgico alegato contra los riesgos concupiscentes del cine.

El análisis de Ortiz Muñoz aborda frontalmente la cuestión del deseo, y lo hace desde supuestos antropológicos que traslada cómodamente a la normativa censora. Según él, el hombre español, contrariamente al de otras latitudes de climas más fríos, «reacciona siempre virilmente ante cualquier motivo sensual», algo que es sano y natural, mucho más que la castidad; no es «un problema de educación o de hábito», sino «un problema de temperamento», y la solución para ello es la moral católica, que lo retiene. La censura cinematográfica es una rama de esa contención moral, y como tal debe prohibir «[t]odo aquello que, para un español normal —ni tímido ni vicioso— constituya, objetivamente considerado, motivo de escándalo» (Ortiz Muñoz, 1946: 13)⁵. En su diatriba pseudocientífica, Ortiz Muñoz se centra en el espectador hombre, pero parece olvidarse del deseo de la espectadora mujer, que no es ni tan siquiera mencionado. La mujer tiene una amplia presencia, en cambio, en el catálogo de elementos lujuriosos: «formas femeninas tras gasas o velos», «senos casi al descubierto» o «modelos femeninos de ropa interior» (1946: 9). Ni una línea, claro está, dedicada a pechos musculosos y peludos, paquetes abultados o calzoncillos seductores. Como había dicho Ortega y Gasset, las mujeres, por falta de sensibilidad o imaginación, seguramente eran inmunes a los encantos físicos de los cuerpos y, por lo tan-

to, no cabía preocuparse del deseo de las espectadoras femeninas ante las películas.

En cambio, Ortiz Muñoz sí que incide en el libertinaje de las mujeres de la pantalla, que, peligrosamente, puede despertar deseos de imitación en las espectadoras. El deseo encarnado por esas mujeres que «cambian el amor como se cambian de vestido» es criminalizado como un peligro para la integridad del varón, porque dichas mujeres no reparan «en si el objeto de sus conquistas es o no libre, tiene o no responsabilidades afectivas y sociales, puede o no dedicarse a dichos entretenimientos» (1946: 9). Por otro lado, citando un texto del doctor Torres Torija sobre los efectos de las películas estadounidenses en México, Ortiz Muñoz menciona la «tendencia en la mujer a obtener una mayor libertad, que con justicia debe concedérsele, pero sin que raye en los límites del libertinaje» (1946: 10); y citando a otro autor, un periodista cuyo nombre no menciona, asevera que

[e]n toda Europa, millones de chicas se peinan, se visten, se arreglan el rostro, acompañan el pasito y hacen del ojo, y ponen cara de inteligentes o de atónitas, y se remilgan, y se achulan, y bambolean al estilo de la actriz que más creen que a su pergeño físico o a su propósito de embelesamiento conviene. Y el mozo se pavonea, se contonea y farolea por la misma razón cinematográfica (1946: 11).

Para Francisco Ortiz Muñoz, pues, mostrar el deseo femenino en la pantalla era un peligro, porque podía producir un deseo de imitación entre las espectadoras. No había en ellas una relación directa con la seducción de la pantalla,

⁵ Hemos analizado este texto y su relevancia para las representaciones del deseo en el cine del franquismo entre 1939 y 1945 en «Suspiros de España: la censura del sexo en el primer franquismo» (2018). Véase también el artículo «Sin “cieno ni obscenidad”: el censor de películas Francisco Ortiz Muñoz, inventor de su propio paraíso (1946)», de Julia Tuñón (2011).



[1] *Film Ideal*, Madrid, núm. 110
(15 de diciembre de 1962: 1).

como ocurría con el macho, sino a través de la mimesis con modelos de comportamiento que, de forma acrítica, podían querer imitar. Su conferencia de 1946 revelaba cuáles eran los principios morales que habían orientado a los organismos censores hasta entonces, y los continuarían orientando en el futuro, aunque fuera bajo el manto de normativas aparentemente más aperturistas. El deseo femenino o bien no existía o bien debía mantenerse bajo control. Si no, se avecinaba aquella hecatombe que Ortega y Gasset había vaticinado.

EL AMOR SIN DESEO DEL «FILM IDEAL»

La charla de Ortiz Muñoz ni tenía un carácter legislativo ni disfrutó de una difusión amplia⁶, así que, a mediados de los cincuenta, la incertidumbre de los profesionales sobre qué se podía mostrar o decir en las películas no se había resuelto. En aquel momento, la progresiva liberalización intelectual favoreció la creación de un debate social en torno a la censura, que nació en los círculos intelectuales, como las Conversaciones de Salamanca de 1955, y se consolidó en la opinión pública a raíz del sonoro caso de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), premiada en Cannes y prohibida por el régimen tras una crítica negativa en *L'Osservatore Romano*. Desde Salamanca y otros círculos no se abogaba por una derogación de la censura, sino por una clarificación de las reglas del juego, en aras de una transparencia democrática pero también por las necesidades pragmáticas de guionistas, directores y productores, que querían saber a qué atenerse. La llegada al Ministerio de Información y Turismo de Manuel Fraga Iribarne (1962) trajo promesas de renovación, que en el caso de la Dirección General de Cinematografía y Teatro se concretaron en el retorno de José María García Escudero [1], católico militante, pero de amplitud de miras, que ya había ocupado brevemente el cargo durante la era de Arias Salgado. García Escudero y su equipo trabajaron en unas Normas de Censura Cinematográfica que verían la luz con la Orden de Información y Turismo de 9 de febrero de 1963, publicada en el Boletín Oficial del 8 de marzo.

En su discurso inaugural en las *VI Conversaciones Internacionales de Cine de Valladolid* (1965),

⁶ Prueba de ello sería que los trabajos de Gubern y Font y de González Ballesteros no lo mencionan; sí que lo hace Rosa Añover Díaz en su tesis doctoral *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora* (1992).

José María García Escudero, en calidad de director general de Cinematografía y Teatro, admitía orgulloso que su principal inspiración para la confección de dichas normas habían sido las conclusiones de la primera edición de las *Conversaciones*, en 1960 (García Escudero, 1970: 18). En efecto, en aquel momento los vínculos entre el Estado y encuentros católicos como la *Semana de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid*, con sus correspondientes *Conversaciones*, eran fuertes, y sus debates dibujan con precisión cuál fue el sustrato ideológico en el que se gestó la nueva legislación. Como punto de partida, en la introducción a una antología de las cinco primeras ediciones de las *Conversaciones*, Pedro Rodrigo señalaba el papel fundamental que las directrices papales de las últimas décadas habían desempeñado en la concepción de los encuentros, desde el *Vigilanti Cura* de Pío XI (1936) hasta los discursos y encíclicas de Pío XII y Juan XXIII (Rodrigo, 1965: 10-11)⁷.

De todos esos documentos pontificios, acaso los más influyentes sean dos discursos que Pío XII dirigió a los profesionales de la industria cinematográfica italiana en 1955: «Características del film ideal», de 21 de junio, y «El film ideal, instrumento eficaz de elevación, de educación y de mejora», de 28 de octubre. Pese a su fondo inquisitorial, que advertía de los pe-

ligros del cine, el papa reivindicaba al mismo tiempo su potencial educativo y apostaba por el concepto positivo de «film ideal». Sin mencionar el sexo ni el erotismo, aceptaba que el «film ideal» podía representar el mal, cajón de sastre que incluía, entre otros conceptos, el de «vida disoluta», pero condenándolo, y concebía la familia (patriarcal) como una organización natural, fruto del Creador, cuya «alta y sagrada dignidad» no podía cuestionarse. El rol que la mujer debía tener en la pantalla no dejaba lugar a dudas:

una mujer en el sentido más noble y digno de la palabra, esposa y madre de conducta irreprochable, de mente abierta, hábil en la familia y fuera de ella, pero que al mismo tiempo está toda entregada a la casa y a sus intimidades, porque sabe que allí se encuentra toda su felicidad (Pío XII, 1955).

La influencia de estos discursos en los círculos cinematográficos católicos de la época y, por consiguiente en las Normas de Censura Cinematográfica de 1963, merece ser tenida en cuenta. El concepto de «film ideal», obviamente, había inspirado el nombre de la revista homónima española, nacida al año siguiente bajo la bendición del vicario general castrense y el obispo de Solsona, y afín a las *Conversaciones* de Valladolid y al equipo de García Escudero⁸. No en vano, en 1961 había publica-

⁷ Véanse, por ejemplo, las ponencias «El cine al servicio de la persona y de la sociedad» (Rodrigo, 1965: 79-82), de Andrés-Avelino Esteban Romero, y «El cine como medio de comprensión social» (Rodrigo, 1965: 86-88), de Pascual Cebollada García, ambas presentadas en la segunda edición de las *Conversaciones* (1961), que citan el discurso de Pío XII sobre el «film ideal», así como «Una iniciativa internacional», intervención del padre Emmanuel Flipo en una mesa redonda en las *VIII Conversaciones* (1967), que menciona la encíclica *Miranda prorsus* (1957), también de Pío XII (Pelayo, 1970: 151). Como culminación de esta sincronía con el Vaticano, en las *VII Conversaciones* (1966) se hizo referencia explícita al *Inter mirifica: decreto sobre los medios de comunicación social* (1963), surgido no sin dificultades de las discusiones del Concilio Vaticano II; las *Conversaciones* se alineaban con él hasta el punto de otorgarse el título de preconciliares, pues, según los organizadores, el espíritu reformador del Concilio reinaba ya en Valladolid cuando empezó a discutirse en Roma (Pelayo, 1970: 70).

⁸ La relación de la revista con los dos discursos de Pío XII a los profesionales y su encíclica *Miranda prorsus* se explica, por ejemplo, en el editorial del número 75, en el que responden a las críticas recibidas por su atención a la obra de Antonioni y se reafirman en su línea católica. Véase «Film Ideal» sigue siendo «Film Ideal» (1961).

do un *Ideario del cine ideal* (1961: 4-6), que, como el discurso de Pío XII, aceptaba la presentación del mal, siempre que no lo justificara, y no hacía alusiones directas al erotismo o el deseo sexual, más allá de situar la «exhibición sensual» como un elemento negativo y de algunas expresiones ambiguas, como «tentación antiprovidencialista» y «atracción hacia el vicio». Pese a no querer ser un código censor o «un sucedáneo del desdichado Código Hayss» [*sic*], este ideario suponía un código de censura *avant la lettre*, algo que la revista se encargó de recordar cuando el texto oficial fue publicado («Normas de censura», 1963: 3).

Dentro de ese contexto, es en las antologías de las *Conversaciones* de Valladolid donde podemos rastrear con más facilidad cuáles eran las posturas católicas ante la representación cinematográfica del deseo sexual. Algunos de los responsables de las Normas, como García Escudero y el padre Carlos María Staehlin, participaron con frecuencia en los encuentros, donde el amor y el sexo fueron temas recurrentes, hasta el punto de que su cuarta edición tuvo como centro de interés *El amor en el cine* (1963). A grandes rasgos, en las distintas ediciones las ponencias se afanaron en distinguir el amor del sexo, en alabar el matrimonio y la familia tradicional y en condenar el erotismo, producto degradado de actitudes materialistas y egoístas. Películas como *Nanook el esquimal* (*Nanook of the North*, Ro-

bert J. Flaherty, 1922), *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946) y las obras del neorrealismo italiano eran ensalzadas como ejemplos a seguir, mientras que, en discutibles interpretaciones, se defendía a Bergman, Fellini, Antonioni y Godard por ser los fieles cronistas de una época de crisis en la que el amor se había disipado: ante el vacío del sexo, solo quedaba la desesperación⁹.

El texto más significativo al respecto es la ponencia de García Escudero «Tres actitudes ante el cine», presentada en la inauguración de las *VII Conversaciones*, en abril de 1966. Para García Escudero, el erotismo representaba, junto con el marxismo, uno de los grandes peligros que se cernían sobre el cine, y es por ello que su censura estaba plenamente justificada. Advertía contra «la erotización de la vida contemporánea», que había naturalizado el *striptease* y la «libertad de sábanas», y arremetía contra la representación del coito y de cualquier tipo de relación sexual no reproductiva:

La cópula reemplaza al beso como lugar común cinematográfico, y los adelantados de esa *nueva frontera* aspiran a borrar cualquier complejo de culpa que pueda *enturbiar*, no ya la relación sexual entre extraños, sino las mismas relaciones incestuosas o antinaturales [...]. Lesbianas, invertidos, sádicos, masoquistas y fetichistas, todo lo que hace pocos años habría parecido inconcebi-

⁹ Sobre las condenas del erotismo, véase «El hombre en el cine», conferencia inaugural de la tercera edición (1962), a cargo del doctor Marcelo González Martín, obispo de Astorga (Rodrigo, 1965: 115-118). Sobre la representación de la familia y el amor, véanse las ponencias «Vida social en el cine», presentada en la segunda edición (1961) por Vicente Antonio Pineda (Rodrigo, 1965: 100-103), y tres ponencias de la cuarta edición (1963): «Amor y cine», de Luis Suárez Fernández (Rodrigo, 1965: 187-191); «La familia y la sociedad en el cine», de Ernesto G. Laura (Rodrigo, 1965: 200-202), y «La familia en el cine», de Carl Vincent (Rodrigo, 1965: 203-204). Sobre la situación actual de desorientación, véanse las reflexiones de Matteo Ajassa sobre la juventud («La condición humana del joven moderno, el amor y la cinematografía de la posguerra», Rodrigo, 1965: 195-199) y los comentarios del padre César Vaca sobre Antonioni como cantor de «[l]o corporal y sus consecuencias negativas» («El matrimonio», Rodrigo, 1965: 205-209), ambas presentadas también en la cuarta edición.

ble en la pantalla, salvo en las ínfimas películas pornográficas de exhibición clandestina, se puede ver hoy; hasta el placer solitario, las variaciones animalescas y las derivaciones sacrílegas (García Escudero, 1970b: 83-84).

Lamentaba que el erotismo hubiera penetrado en el cine dirigido al gran público, lo comparaba con la violencia y alertaba de sus consecuencias: la incomunicación, el absurdo y el suicidio. Frente a ello, proclamaba las virtudes del amor, apostando por las relaciones sexuales como comunicación, por la «donación del cuerpo como expresión de la entrega del ser entero» (1970b: 87).

Coherentemente con ese afán por vincular el sexo con el amor, la familia y la reproducción, no hay en estos textos referencias explícitas al rol de la mujer y, mucho menos, a la posibilidad remota de su deseo sexual. Una excepción sea acaso una ponencia del belga Joss Burvenich dedicada al cine de Jean-Luc Godard, en la que distingue entre una sana exhibición erótica y los peligros de la nueva mujer adaptada a la sociedad de consumo. Señala que, por un lado, existe la mujer creada por Dios, que debe atraer al hombre, y cuya filmación puede producir «un erotismo válido y cristiano, pues es una atracción que Dios ha creado». Por el otro, está «la mujer ganada por esta civilización falsamente erótica», que vive en «un mundo trabajado por la prensa femenina, tipo *Marie Claire* o *Elle*», y ante cuyos artificios el varón reacciona con desesperación y violencia:

En varias películas de Godard, el hombre coge su revólver y mata a la mujer, porque tiene otra fe esencial y elemental. La mujer ha renunciado a su vocación de vida y el hombre

con toda su necesidad de vivir, necesita esta ternura que hace de su fuerza vida. El hombre se encuentra ante ese vacío y lo destruye (Burvenich, 1970: 106).

En sus frases puede atisbarse una cierta crítica a la mercantilización del cuerpo femenino, aunque destilan más bien la tradicional identificación entre emancipación femenina, deseo sexual y materialismo, que había impregnado durante décadas los discursos conservadores de la Iglesia, y que la sociedad de consumo, tal como lo describe Aurora Morcillo Gómez en su libro, desafiaba frontalmente.

Los círculos cinematográficos católicos reivindicaron, pues, un amor despojado de deseo o un deseo engatillado por el amor. Un amor más espiritual que carnal, legitimado por el matrimonio, canalizado a través de la familia y orientado finalmente hacia la humanidad y hacia Dios. Un amor en el que la mujer podía aspirar a ser una buena madre o esposa. Un amor amenazado por las vacuidades eróticas y los artificios del maquillaje, que la búsqueda del «film ideal» ayudaría a salvar. Esa era su cruzada, y la legislación franquista podía ser un buen caballo de batalla para conquistar las mentes y los corazones.

EL INVENTARIO:

¿QUIÉN PUEDE PROHIBIR UN BESO?

Llegamos así a las Normas de Censura Cinematográfica de 1963, nacidas en el caldo de cultivo católico de las encíclicas papales y las *Conversaciones de Valladolid*¹⁰. Como se había pedido desde distintas instancias, las nuevas normas clarificaban las reglas del juego y daban una lista de ítems prohibidos. No se permitía

¹⁰ Las Normas están recogidas en Gubern y Font, 1975: 345-350.

«[L]a justificación del divorcio como institución, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución y, en general, de cuanto atente contra la institución matrimonial y contra la familia», así como «del aborto y de los métodos anticonceptivos». Por otro lado, se prohibía

[L]a presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama y aun con carácter secundario, a menos que en este último caso esté exigida por el desarrollo de la acción y esta tenga una clara y predominante consecuencia moral.

Como puede verse, estas reglas jugaban en el campo de la no justificación: excepto en el cine para menores, sujeto a normas más estrictas, todos estos elementos podían aparecer, pero siempre que no fueran exaltados o defendidos. Entraban en la misma lógica de lo que había proclamado Pío XII y había suscrito *Film Ideal*: no invisibilizar aquello reprobable, sino condenarlo. Así se recogía también en la Segunda Norma General del nuevo código:

[E]l mal se puede presentar como simple hecho o como elemento de conflicto dramático, pero nunca como justificable o apetecible, ni de manera que suscite simpatía o despierte deseo de imitación.

La normativa censuraba también una serie de imágenes concretas que podían seducir u ofender al que las veía. Se prohibían «aquellas imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal y las alusiones hechas de tal manera que resulten más sugerentes que la presentación del hecho mismo», así como «las expresiones coloquiales y las escenas o planos de carácter íntimo que atenten contra las más elementales normas del buen gusto»; también se pedía respetar «la intimidad del

amor conyugal, prohibiendo las imágenes y escenas que la ofendan». El veto a ciertas imágenes, pues, tenía un propósito defensivo: se evitaba que el espectador cayera en la tentación y se protegía su sensibilidad, al mismo tiempo que se salvaguardaba el matrimonio. Se completaba esa labor protectora con la prohibición, de modo general y para todos los públicos, de «películas blasfemas, pornográficas y subversivas».

Si comparamos esa lista negra con la presentada por Francisco Ortiz Muñoz en su conferencia de 1946 parece, a primera vista, que los criterios censores se habían modernizado. Ambos textos se abren con un preámbulo que reconoce la enorme influencia del cine en las masas y la necesidad de controlarlo mediante la censura, y en ambos, la cuestión central gira en torno a la representación del mal y su reprobación. Sin embargo, Ortiz Muñoz es pródigo en detalles y en prohibiciones de imágenes específicas, pues censura la representación de «besos excesivos o sensuales [en los que incluye el beso en la boca], abrazos lujuriosos, gestos, posturas incitantes», trata de blancas, prostíbulos, higiene sexual, enfermedades venéreas, sistemas abortivos, alumbramientos y órganos sexuales, y pide que se limite la representación de dormitorios, pues se trata de habitaciones fuertemente ligadas al pecado. Además, dedica capítulos específicos a los bailes, que debían eliminarse siempre que remitieran o provocaran el deseo erótico, y a la indumentaria, prohibiendo terminantemente el desnudo y la semidesnudez con efecto lascivo. En comparación con tan generoso catálogo, el código de 1963 no menciona ninguna de estas restricciones y es notablemente más escueto, probablemente por su naturaleza de documento marco para profesionales y para intentar no poner por escrito un número excesivo de prohibiciones, algo que habría perjudicado a

la imagen de apertura que trataba de dar el franquismo en aquel momento.

Esas diferencias son significativas. Sin embargo, una mirada atenta a las semejanzas permite concluir que, en lo que respecta al contenido, en aquellos diecisiete años los criterios censores no habían cambiado. Ambos documentos prohibían cuanto atentara contra la integridad del matrimonio y la familia, así como la justificación del aborto, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas y del divorcio, con la salvedad de que, para Ortiz Muñoz, este último solo podía aparecer cuando la acción estaba situada en países no católicos, y nunca como justificable. Por otro lado, ambos coincidían en prohibir las escenas de intimidad amorosa y aquellas que pudieran seducir al espectador, creando «emociones peligrosas» (1946) o «bajas pasiones» (1963); las expresiones obscenas y ofensivas y la representación de las perversiones sexuales también quedaban fuera del juego, aunque el código de 1963 aceptase mostrar estas últimas en determinados casos.

Así pues, las diferencias entre ambos documentos se encontraban en el terreno de la representación visual, y no en el de la moralidad. Ortiz Muñoz había dicho que

[s]i muchos de los argumentos del cine son inmorales, más inmorales son aún las presentaciones, las realizaciones plásticas de aquellos argumentos. La gama en esta faceta de la inmoralidad cinematográfica es variadísima (1946: 9).

El nuevo código parecía discrepar, y más discreparían las normativas posteriores, que llegarían a admitir el desnudo. Pero, en lo tocante a la posición ideológica de las películas ante el matrimonio, la familia, el aborto, el divorcio y el adulterio, nada había cambiado.

LAS PARTES Y EL TODO:

¿QUIÉN PUEDE PROHIBIR UN DESEO?

Al margen de la mayor o menor prolijidad en la enumeración de los ítems prohibidos, hay otra diferencia significativa entre el texto de 1946 y el de 1963. La conferencia de Ortiz Muñoz se refería a la eventual prohibición de «toda frase, escena o plano que, objetivamente considerado, ofrezca intención, propósito o sugerencia encaminados a producir, o que de hecho produzca, efecto pernicioso en el espectador normal» (1946: 25), mientras que la Norma Primera del código de 1963 advertía de la necesidad de censurar teniendo en cuenta no tanto elementos concretos como la obra en global:

Cada película se deberá juzgar no solo en sus imágenes o escenas singulares, sino de modo unitario, en relación con la totalidad de su contenido y según las características de los distintos géneros y estilos cinematográficos. Si una película en su conjunto se considera gravemente peligrosa será prohibida antes que autorizarla con alteraciones o supresiones que la modifiquen de manera sustancial.

Esa mirada englobante era fundamental, y se reforzaba con otra norma, que rezaba: «Cuando la acumulación de escenas o planos que en sí mismos no tengan gravedad, cree, por la reiteración, un clima lascivo, brutal, grosero o morboso, la película será prohibida».

Eso parecía responder a una reivindicación que García Escudero ya había hecho en 1954, cuando en su libro *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine* advertía que no se podía confundir «censura católica» con «censura de piernas al aire», y que era más peligroso justificar o alabar el adulterio que la imagen de la anatomía femenina por sí misma:

se amenazados. Y era ahí donde entraba el deseo femenino, aquella entidad escurridiza que Ortega y Gasset había minimizado y despreciado, aunque también temido, que Ortiz Muñoz había criminalizado como peligrosa para el hombre decente y que la gran mayoría de los discursos oficiales sobre el cine habían condenado al ostracismo con sus silencios. ¿Cómo legislar sobre algo tan inasible como el deseo? O bien omitiéndolo o bien apelando a una mirada global que permitiera valorar sus efectos. No en vano, la gran bestia negra de la revista cinematográfica *Primer Plano*, de gran popularidad en los primeros años del franquismo, no había sido el cuerpo femenino, sino los melodramas en los que las mujeres tomaban un rol activo¹¹ [2].

De este modo, priorizando el todo en vez de las partes, la censura había aprendido dónde se encontraba el auténtico peligro. Ni Pío XII ni *Film Ideal* ni las *Conversaciones de Valladolid* ni las Normas de 1963 se enfrentaban a la repre-

sentación del mal, sino a su apología; por la misma regla de tres, no era un problema grave que el cuerpo de la mujer fuera tomando centímetros de pantalla siempre que al final se la mandara al orden. Era una apuesta ganadora. El deseo del espectador masculino, que Ortiz Muñoz había analizado con tanto cuidado, podía satisfacerse, pero el de la mujer quedaba, a la postre, bien guardado en el dormitorio conyugal. El muslo se mostraba, claro, pero el cuerpo entero debía volver a casa: era otra forma de privilegiar el todo ante las partes.

El deseo femenino, pues, seguía dormitando en la alcoba. Y seguiría dormitando en 1975, cuando las nuevas Normas de Calificación Cinematográfica admitieron el desnudo y el deseo desapareció tras la exhibición festiva del cuerpo. Más valía que fuera así, porque, si no, «la lubricidad hubiera anegado el planeta y la especie humana hubiera desaparecido volatilizada en delicias».

¹¹ Hemos abordado esta cuestión en «*Primer plano: el rostro popular de la censura*» (Elduque, 2017).