

# ARQUETIPOS DE MUJER EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS CINCUENTA

Ana María Viera Delgado  
Universidad de La Laguna

## RESUMEN

El objeto del presente artículo es el análisis de algunos arquetipos femeninos en el cine español de los años cincuenta que transgreden, en algún sentido, el rol tradicional de esposa sumisa y madre propugnado por el régimen franquista.

**PALABRAS CLAVE:** mujeres-cine español años 50, mujeres-cine-franquismo, solteras-cine español, J.A. Bardem, M. Mur Oti, M. Picazo.

## ABSTRACT

«Women's Archetypes in Spanish Cinema During The 50's». The aim of this paper is to analyze female archetypes in Spanish cinema of the fifties which transgress, in some sense, the traditional role of submissive wife and mother supported by Franco's Regime.

**KEY WORDS:** women-Spanish cinema of the 1950s, women-cinema-Franco's regime, spinsters-Spanish cinema, J.A. Bardem, M. Mur Oti, M. Picazo.

Desde el inicio de la Guerra Civil española se hizo patente la alianza establecida entre Franco y la Iglesia católica. Ésta otorgó legitimidad al alzamiento franquista presentando la lucha armada contra el bando republicano como una nueva cruzada. De la mano de los vencedores el catolicismo se convirtió en la religión oficial del Estado y, desde su posición privilegiada, la Iglesia impuso un código moral estricto y puritano a la sociedad. En el nuevo modelo social el papel que se atribuyó a la mujer fue el de esposa abnegada y madre, preferiblemente, de familia numerosa. Este modelo se fundamentaba, según sus promotores, en las limitaciones y cualidades que la naturaleza otorgaba a la mujer. Así, por ejemplo, se afirmaba la inferioridad de las facultades intelectuales femeninas frente a las masculinas: carente de talento creador, la mujer poseía una limitada capacidad para comprender y producir mensajes





formulados a partir del pensamiento lógico o abstracto<sup>1</sup>. Entre las cualidades que se admitían como propias del sexo femenino destacaban su abnegación humilde, su carácter piadoso, dulce y paciente y, sobre todo, su elevado espíritu de sacrificio que hacía de la mujer un ser altruista por naturaleza. Partiendo de estos presupuestos se configuró el rol femenino de la etapa franquista, un prototipo a medida de la férrea moralidad católica y de la política pronatalista propia de los regímenes fascistas. Para los ideólogos del Régimen, el descenso del índice de natalidad en la España de los años treinta había sido consecuencia directa de la incorporación de las mujeres al mundo laboral, del mayor acceso a la educación y de sus crecientes expectativas de independencia y emancipación. Por tanto, convenía a los intereses del Estado recluir a la mujer casada en el ámbito doméstico y para ello se la situó en una relación de dependencia económica respecto al hombre, limitando drásticamente sus posibilidades de acceder al mercado laboral. Con ello se conseguía además reducir la considerable demanda de empleo en una coyuntura de estancamiento económico prolongado. En este contexto, el matrimonio y la procreación fueron asimilados socialmente como proyecto vital femenino. El código moral impuesto por la iglesia católica contribuyó a que cualquier indicio de transgresión fuera censurado socialmente y duramente penalizado. En estas circunstancias no es de extrañar que, en la mayoría de las producciones cinematográficas españolas de la década de los cincuenta, los personajes femeninos sean secundarios, comparsas de los protagonistas masculinos. En la mayoría de los casos se presentan como ejemplos modélicos de esposas sumisas y madres, imágenes estereotipadas de lo que sería una mujer *como dios manda*. En algunas películas se manifiesta cierta relajación moral en las clases sociales más marginales asumiendo que ésta es precisamente un rasgo de esa marginalidad, de un ambiente sin ley ni orden.

Fuera del género folclórico y del histórico no es frecuente encontrar personajes femeninos como protagonistas. En el primer caso, los personajes suelen ser de extracción humilde, a veces dados a ciertos engaños y tretas que suelen proporcionar el elemento picaresco de la trama en la que se intercalan números musicales para lucimiento de la intérprete principal. En el caso de las películas de género histórico, llama la atención la cantidad de títulos protagonizados por mujeres, en general, de fuerte personalidad, heroínas que se revelan especialmente activas. Es en la década de los cuarenta donde se sitúa el momento álgido de este tipo de producciones, en su mayoría a cargo de CIFESA, entrando en decadencia a principios de los cincuenta. Estas películas, que solían gozar de un considerable éxito de público, pretendían dar una visión idealizada de la identidad nacional española a través del principal medio de entretenimiento de masas. Es el caso de películas como *La reina Santa* (1947) de Rafael Gil, *La princesa de los Ursinos* (1947) de Luis Lucía, *Mariana Rebul* (1947) de Sáenz de Heredia, *Doña María la Brava* (1948) de Luis Marquina, *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *Alba de América* (1951) y *La leona de Castilla*

---

<sup>1</sup> Roca i Girona, Jordi (1996), *De la pureza a la maternidad: La construcción del género femenino en la postguerra española*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid.

(1951), estas últimas de Juan de Orduña. Con el fin de transmitir una idea atemporal de lo español se recurre a temas del pasado glorioso de España, sobre todo episodios de la conquista americana y de la Guerra de Independencia contra los franceses, de los que se ofrece una versión oficialista cargada de frases intencionadas. Desde el punto de vista estético toman como referente la pintura histórica decimonónica española: Francisco Pradilla, Lorenzo Vallés, Rosales, etc. A pesar de su popularidad, los retratos de estas mujeres se consideraban excepciones en las que no convenía que la mujer corriente se viera reflejada. Las actitudes de heroínas españolas del pasado como Santa Teresa de Jesús, Mariana Pineda o Agustina de Aragón pretendían ser un ejemplo más para los hombres que para las mujeres<sup>2</sup>. Al margen de estos géneros es posible encontrar entre las producciones cinematográficas de los años 50, un reducido número de películas protagonizadas por mujeres «corrientes» que, voluntaria o involuntariamente, transgreden el rol de mujer establecido por el régimen franquista en connivencia con la Iglesia católica. Algunas de estas películas, ambientadas en dicha década, constituyen el objeto de análisis del presente trabajo, concretamente: *Cielo Negro* (1951), *Orgullo* (1955), *Fedra* (1956), todas de Manuel Mur Oti; *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956), ambas de Juan Antonio Bardem. También abordaremos, aunque de forma somera, y a pesar de sobrepasar el marco temporal fijado, el análisis de *La tía Tula* (1964) de Miguel Picazo, por la originalidad de su planteamiento en relación a las películas precedentes de temática similar. A través de ellas nos acercaremos a distintos arquetipos de mujer muy diferentes entre sí pero todos alejados del modelo establecido.

## SOLTERONAS: MUJERES MARCADAS POR EL FRACASO

Dado que el proyecto vital de la mujer pasaba por el matrimonio y los hijos, la soltería femenina prolongada se consideraba un fracaso humillante de la mujer que la padecía y en ningún caso como una opción personal voluntaria. La realidad era que tras la guerra la población masculina se había visto diezmada provocando un desequilibrio entre la población de solteros y solteras. Así por ejemplo, en el censo de Madrid de 1951, el número de mujeres superaba al de hombres en casi 200.000, con lo que la cuestión de la soltería resultaba inevitable para muchas jóvenes<sup>3</sup>. El paso del tiempo iba cercenando las expectativas de la mujer de alcanzar la meta del matrimonio y lo habitual es que terminaran retiradas del ámbito público. Caso aparte, eran las jóvenes que habían perdido a su novio en la guerra y optaban por permanecer fieles a su memoria: consideradas novias eternas, no solteronas, gozaban de respeto y consideración social.

---

<sup>2</sup> Martín Gaité, C. (1987), *Usos amorosos de la postguerra española*, Anagrama, Barcelona, p. 150.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 46.





A pesar de lo inconveniente de su condición, el hecho es que la mujer soltera gozaba desde el punto de vista legal de una cierta emancipación de la que carecía la mujer casada. En todo caso, la limitada capacidad de decisión y de criterio que se atribuían a la mujer hacían necesario que se ejerciera sobre ella la tutela de una figura masculina: el padre ejercía como tutor hasta el matrimonio, momento en que la tutela pasaba al marido. La mujer casada, representada legalmente por el marido, no podía vender bienes, contraer deudas ni trabajar sin permiso de su cónyuge. A la mujer soltera, en cambio, le estaba permitido por ley el acceso al trabajo hasta el momento, llegado el caso, de contraer matrimonio. Salvo en los niveles sociales más humildes, lo habitual era que el marido fuera reacio a que la mujer trabajara fuera del hogar: por un lado, porque eso ponía en entredicho su solvencia como responsable del mantenimiento económico familiar; por otro, porque se entendía que todo el esfuerzo de la esposa debía dirigirse a servir al marido, creando un hogar acogedor y placentero para su descanso, y al cuidado de los hijos. Además, el Estado dispuso toda una serie de compensaciones económicas y privilegios para las familias condicionados a la renuncia de la esposa a cualquier puesto de trabajo. En la administración pública se llegó a establecer la prohibición absoluta de trabajar a las mujeres casadas. Cínicamente, el Régimen defendía su postura presentándola como una liberación de la mujer de las «garras del capitalismo industrial»<sup>4</sup>. Económicamente independientes, capaces de vivir sin tutela alguna, por su simple existencia, las solteras ponían en cuestión los argumentos de la pretendida inferioridad femenina. Por ello, el primer arquetipo que vamos a abordar es el de la solterona para lo que analizaremos dos ejemplos culminantes del género del melodrama español de los años 50: *Cielo Negro*, de Mur Oti y *Calle Mayor*, de Bardem.

Manuel Mur Oti (1908-2003) nació en Vigo y a los trece años llegó a Cuba donde permanecería los diez años siguientes. Personaje de sólida formación literaria, desarrolló las facetas de poeta, dramaturgo y novelista, llegando a ser finalista del premio Nadal en 1948 con la novela «Destino negro». Tuvo ocasión de viajar por España desempeñando oficios varios antes de adentrarse en el mundo del cine, en el que inicialmente trabajó como guionista en varios proyectos de Antonio del Amo. Tal y como afirma Julio Pérez Perucha, si de algo puede calificarse la obra cinematográfica de Mur Oti es de singular<sup>5</sup>. Ensalzado por la crítica a raíz de sus primeras películas como director, carrera que inicia con *Un hombre va por el camino* (1949), su prestigio decae avanzada la década de los cincuenta para acabar siendo denostado y condenado al olvido. Hasta mediados de los años ochenta, Mur Oti será considerado un director de películas grandilocuentes, recargadas, manieristas, con diálogos pretenciosos, llenas de encuadres rebuscados e incluso «ebrias de

---

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 52.

<sup>5</sup> Pérez Perucha, J., Elementos introductorios a un cineasta singular. En: Castro de Paz, J.L., Pérez Perucha, J. (coords.) (1999), *El cine de Manuel Mur Oti*, iv Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, Ourense, p. 12.



Imagen 1. *Cielo negro*: Encuentro de Emilia (Susana Canales) con Fortún (Luis Prendes).

estética»<sup>6</sup>. Más allá de las críticas, lo que es innegable, al menos en su producción de los años cincuenta, es su afán por realizar películas muy cuidadas desde el punto de vista compositivo, rigurosas en la puesta en escena y visualmente depuradas. El resultado es una serie de proyectos muy personales, casi películas *de autor*, en los que se muestran en términos visuales los conflictos de los personajes a través de la puesta en escena, y el hábil uso de los movimientos de cámara y la música, todo ello acompañado de una esmerada fotografía. Su segunda película<sup>7</sup>, *Cielo Negro*, cuyo guión está inspirado en un relato de Antonio Zozaya titulado *Miopita*, tiene como protagonista a Emilia (Susana Canales), una joven que va camino de convertirse en solterona tras haber vivido durante los últimos quince años junto a su madre (Inés Pérez Indarte) refugiada en el luto por el padre desaparecido. El ambiente de reclusión en que vive la joven queda de manifiesto desde el primer plano de la película:

---

<sup>6</sup> Zunzunegui, Santos, Identificación de un cineasta. Lugar de Manuel Mur Oti en el cine español. En: Castro de Paz, J.L., Pérez Perucha, J. (coords.) (1999), *El cine de Manuel Mur Oti*, IV Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, Ourense, p. 18.

<sup>7</sup> Después de su primera película, Mur Oti comenzó a rodar *Wolfram*, un proyecto que por varias circunstancias quedaría inconcluso.

tras mostrar la imagen del viaducto (imagen que anticipa el escenario del culmen dramático de la película), la cámara efectúa un leve giro a la izquierda para dirigir la mirada del espectador hacia la jaula colgada en la ventana de la habitación de Emilia. Ésta se presenta como una mujer con un atuendo poco atractivo y con gafas, un elemento que adquiere un valor metafórico en la historia. Y es que la joven no percibe el mundo real tal y como es, ni a través de su deficiente vista, ni a través de sus escasas relaciones sociales. La excesiva protección del ambiente en que vive queda de manifiesto en la escena en que Emilia se asoma al patio interior del edificio y cree percibir el aroma de los geranios en la ventana de la vecina: su madre es incapaz de sacarla del error y decirle que, en realidad, no hay flores fragantes sino unos tristes calcetines tendidos. La ceguera, física y sentimental, será determinante en el trágico destino de Emilia. Trabajadora responsable y eficiente, su mundo se trastoca cuando Fortún (Luis Prendes), un compañero de trabajo del que está enamorada, la invita a la verbena para agradecerle su ayuda con la traducción de unas cartas. Emilia que, a diferencia de las chicas de su edad, nunca ha ido a la verbena y nunca ha tenido novio, proyecta todas sus ansias y deseos en la cita con Fortún, magnificando todos los detalles del encuentro: el estado de euforia y aturdimiento del personaje se ve reflejado en el alocado movimiento de las atracciones de la verbena que aparecen como telón de fondo de las escenas.

«*He sido como la Bella durmiente y tú el príncipe que me has despertado*»: esta frase de Emilia refleja su estado de ensoñación, fuera de la realidad, su actitud más propia de una adolescente que de una mujer de su edad, mostrando su inmadurez en cuanto a las relaciones con los hombres y su tendencia a fantasear. En los años cincuenta las fantasías amorosas de las jóvenes eran alimentadas por las novelas románticas, un auténtico fenómeno de masas entre el público femenino<sup>8</sup>. Estas novelas ofrecían un mundo idealizado y alimentaba las expectativas de ensueño de las lectoras en cuanto a su relación con el sexo masculino. También Emilia lee novelas (lo vemos en una de las primeras escenas) y sueña con un príncipe azul. Los contados minutos de felicidad de la joven en la verbena se ven interrumpidos cuando, tras comunicarle Fortún su inminente traslado a Valencia, comienza a caer un chaparrón y, en medio de la confusión de la multitud, se pierden de vista para no volverse a encontrar, con el consiguiente disgusto de Emilia. A esto hay que añadir la pérdida de su puesto de trabajo por una acción innoble, impropia de ella y que la atormentará en adelante: el robo de un vestido de la casa de modas en la que trabaja, en realidad, un vestido que tomó prestado para estar a la altura en su cita con Fortún. A pesar de la vergüenza que ello le causa, confiesa a su madre lo ocurrido. Emilia escribe una carta a Fortún con la excusa de no haber tenido ocasión de despedirse y la envía a la dirección falsa que le ha proporcionado Lola (Teresa Casal) —una modelo que había sido novia del joven y que cree que esa *cursi rematada* ha intentado quitárselo— de forma que

---

<sup>8</sup> El ejemplo más destacado de autores de este tipo de novelas es Corín Tellado, que comienza a publicar sus novelas en 1946, llegando a vender 200.000 ejemplares semanales y convirtiéndose en la escritora más leída en español por detrás de Cervantes.



las cartas caerán en su poder. Con la ayuda de un poeta muerto de hambre, Ángel López Veiga (Fernando Rey), que suplantarán epistolarmente a Fortún, harán creer a Emilia que éste está enamorado de ella y quiere casarse. Emilia lee y relea las cartas que recibe: «*Talmente me parece un sueño*», exclama. Su madre, entre sollozos, añade: «*Un buen hombre tenía que fijarse en ti*». Ese *tenía* es bastante elocuente, teniendo en cuenta que las madres vivían con especial ansiedad la soltería de las hijas a medida que pasaban los años, conscientes de que, de no casarse, estarían condenadas a la soledad y a una posición social devaluada.

Un ejemplo de la actitud paternalista de la sociedad frente a la mujer soltera queda reflejada en la escena en que el médico visita a la madre enferma y le comunica la noticia de la gravedad de su estado a Emilia: «*Si tu padre viviera se lo diría a él. Como sois las dos solas, no tengo más remedio que decírtelo a ti: es cosa de días*». A pesar de ser una persona adulta se considera que la mujer, débil por naturaleza, carece del valor necesario para afrontar ciertas adversidades.

El agravamiento del delicado estado de salud de la madre hace que Emilia escriba a Fortún-López Veiga pidiéndole que adelante su viaje para pedir la mano a su madre. Es entonces cuando el poeta se niega a seguir con la broma y le cuenta a Emilia la verdad. Esta escena, que transcurre en una escalera —elemento harto frecuente en la puesta en escena de melodramas y que Mur Oti explotará ampliamente—, marca el punto de inflexión en la actitud de Emilia quien, a tenor de los acontecimientos, gana en madurez y toma conciencia de la realidad, actuando en consecuencia. Por ello, cuando su madre le pregunta si Fortún anticipará su viaje, Emilia no duda al responderle: «*Fortún vendrá mañana. Puedes estar segura. Vendrá*». Con esa misma determinación visita a López Veiga y le exige que suplante físicamente a Fortún y que vaya a pedir su mano a su madre. La escena remite desde el punto de vista de la puesta en escena, la iluminación y la fotografía al cine negro: Emilia se presenta en la habitación de repente y cuando el poeta le dice que no la ha oído llegar porque estaba leyendo una tragedia, ella le responde desde la oscuridad «*A mí no me importan esas tragedias, bastante tengo con las mías*». Entre las sombras, sin que el espectador vea su rostro, avanza hacia él hablándole en tono amenazador: «*Usted desde hoy y mientras yo lo diga será Fortún, el Fortún de sus cartas, el Fortún que usted mismo ha creado. Usted irá mañana a pedir mi mano*». El diálogo continúa, ahora ya con el rostro de Emilia expuesto a la luz: «*Mi madre se muere / Ya lo he leído en su carta pero yo no tengo la culpa / Mi madre se muere y yo quiero que muera feliz. Ella espera a Fortún, el Fortún que usted creó con sus mentiras* (comienza a caminar hacia él mientras busca algo en el bolso) *usted será ese Fortún / Eso no puede ser / Lo será / pero es que yo... / Lo será*». Su forma de actuar es tan firme y convincente que el poeta se siente acorralado y accede a sus pretensiones. Ella cierra el bolso y sella sus exigencias con un contundente «*a las doce en mi casa*». López Veiga no sólo pedirá la mano de Emilia sino que, obligado por ésta, acudirá cada día a visitar a la madre enferma hasta el día en que fallezca. La mujer insegura, vulnerable, que se quedaba sin palabras ante la perspectiva de una cita para ir a la verbena, se ha transformado a marchas forzadas en una persona pragmática y resuelta, decidida a salir adelante y a hacer lo necesario para garantizar la felicidad de su madre en sus últimos días de vida.





A la angustia por el estado de salud de su madre se suma el empeoramiento de su propia vista que, según el médico, terminará en ceguera en poco tiempo. La intensidad dramática de la película va *in crescendo* y tiene un punto álgido cuando Emilia, de regreso a casa, se tropieza con un ciego que vende cupones: la joven se enfrenta a la encarnación de su propio futuro, idea que queda reforzada cuando, horrorizada, apoya su espalda contra la pared adoptando una posición similar a la del ciego. Emilia dirige su mirada al cielo y premonitoriamente, a través de un plano subjetivo, se nos ofrece la visión de una cúpula coronada con una cruz. Regresa a casa donde encuentra a los vecinos velando a la madre que acaba de fallecer. El dolor de la joven frente a la pérdida de su madre y el anuncio de su ceguera, se ve incrementado cuando escucha el chotis que le recuerda a Fortún, el cruel engaño de que ha sido objeto y el robo del vestido. Desconsolada, estalla en lágrimas. Cuando logra sobreponerse, la expresión de su mirada indica que, presa del dolor y la angustia, ha tomado una determinación que se presiente terrible. Huye hacia el viaducto con intención de lanzarse al vacío y acabar con una realidad, presente y futura, asfixiante, oscura e insoportable. Esta escena, clímax dramático de la película, es objeto de una concienzuda planificación: cuando Emilia se asoma al vacío, la cámara realiza el mismo movimiento desde la parte superior ofreciéndonos en el mismo plano el cuerpo de Emilia visto de espaldas, inclinado sobre el vacío, y la visión de los tranvías que pasan por debajo del puente; luego, inserta un plano subjetivo de las vías de tranvía, así como un contraplano en contrapicado donde la figura de Emilia parece insignificante, seguido de planos medios. En el último momento, las campanas de las iglesias circundantes comienzan a tocar insistentemente, como si fuera una llamada, una señal. Así lo percibe Emilia, que parece salir del estado de enajenación que la ha llevado en volandas hasta el abismo del viaducto y que ahora alza su vista al cielo: sola, al borde de la ceguera e imposibilitada para trabajar, la única respuesta posible, la única salida llega de mano de la fe. Es entonces cuando Mur Oti realiza un larguísimo *travelling*, en una única toma, en el que vemos a la protagonista correr sin parar bajo la densa lluvia, hasta refugiarse en una iglesia donde suplica el perdón divino. Este *travelling*, de unos 500 metros, constituyó un verdadero hito desde el punto de vista técnico. Para lograr una mejor calidad en imagen de la lluvia, Manuel Berenguer, director de fotografía de la película (cuyos referentes eran Arthur Miller y Greg Toland), mezcló el agua con leche, algo in-sólito, sobre todo teniendo en cuenta que en el año 51 todavía existía en España el racionamiento de productos básicos.

Desde el punto de vista argumental, el final de la película se ofrece como la única salida posible en la época. Si bien resulta verosímil dado el estado de desesperación y angustia de la protagonista por el cúmulo de desgracias que se ciernen sobre ella, llama la atención el hecho de que, previamente, no se aprecie ningún signo que haga referencia a sus convicciones religiosas<sup>9</sup>. Por otra parte,

---

<sup>9</sup> «la lectura cristiana del final de *Cielo Negro* es tan obvia, quizás también la única viable en el contexto de la época, que carece de interés», Jaime J. Pena, *El rostro sin ojos, el cielo negro*.



plantear el tema del suicidio era extremadamente comprometido, al ser condenado explícitamente por la doctrina católica. Es pertinente en este punto hacer una reflexión sobre los mecanismos y efectos de la censura en la filmografía de la época. En la España de la postguerra, el cine ofrecía la posibilidad de olvidar, al menos durante el tiempo que duraba la proyección del film, la dureza de la vida real y cotidiana de los españoles. El cine, fenómeno de masas que ganaba terreno frente a otras formas de ocio tradicionales como los toros o la zarzuela, constituía una importante válvula de escape para la población y el poder político era consciente de ello. La capacidad de producción de la industria cinematográfica española era muy inferior a la de la poderosa industria hollywoodiense cuya presencia en las salas de cine españolas fue mayoritaria. Sin embargo, el cine americano presentaba unos modelos y una realidad que entraba en conflicto con el modelo ideológico, social y moral de la España franquista. Por esta razón era necesario establecer nuevos mecanismos de censura<sup>10</sup>. En 1941 se impone la obligatoriedad de doblar al español todos los films exhibidos en España, una medida que se presenta con un fin proteccionista del idioma, pero que pretendía favorecer la acción censora sobre las películas extranjeras más allá de los oportunos cortes de escenas «inadecuadas». En España, a comienzos de la década de los 50, la autorización y clasificación de las películas correspondía a la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, creada en 1946 como fusión de otros organismos censores previos. La Iglesia, que contaba con un vocal en esta Junta con peso absoluto en cuestiones morales, no consideraba suficiente la censura estatal por lo que, en 1950, a iniciativa de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad y de la Dirección General de Acción Católica Española, se crea la Oficina Nacional Permanente de Vigilancia con el fin de unificar y coordinar la crítica moral de espectáculos en todo el territorio español. Se establece así un sistema paralelo de calificación de películas de carácter orientativo y moral, sin que ello supusiera aprobación, y mucho menos recomendación, de un espectáculo tan peligroso a ojos de la Iglesia como el cine<sup>11</sup>. En la práctica, toda película debía pasar el filtro de la censura estatal previa del guión y el de la película terminada. Este sistema constituía un obstáculo insalvable que hacía casi imposible abordar ciertos temas y que obligaba a modificar los guiones para eliminar las actitudes y actuaciones poco convenientes de los personajes. Esto implicaba además un cierto grado de autocensura. En palabras de Nieves Conde, director de la controvertida *Surcos* (1951), «la arbitrariedad del poder rebasaba la propia institución de la Junta. La censura influía, antes, durante y después de hacer

---

En: Castro de Paz, J.L., Pérez Perucha, J. (coords.) (1999), *El cine de Manuel Mur Oti*, IV Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, Orense, p. 56.

<sup>10</sup> El primer código de censura previa en España, aplicado de forma centralizada en Madrid, se estableció por Real Orden de 12 de abril de 1930.

<sup>11</sup> Roca i Girona, Jordi (1996), *De la pureza a la maternidad: La construcción del género femenino en la postguerra española*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, p. 100.



la película. Todo el mundo estaba en contra de ella, pero todos se autocensuraban de antemano, sobre el guión y la elección de los temas, para no tener problemas»<sup>12</sup>.

Es más que probable que la elección del final de la película *Cielo Negro* sea fruto de las circunstancias. Mur Oti opta por una solución que, por un lado, le permite explotar el drama hasta el extremo, situando a la protagonista al borde del suicidio y, por otro, redimir al personaje —y a la película— mostrando explícitamente un discurso de arrepentimiento cristiano. Ésta es una fórmula que se repite en el cine español de la época y también en otras filmografías y que responde a los códigos morales por los que se rige la sociedad: los personajes que quebrantan los límites del orden establecido deben expiar de manera patente su osadía.

En su cinematografía, Mur Oti apuesta por el maridaje entre la historia que el film relata y toda una serie de elementos provenientes de campos artísticos y culturales que dotan a sus obras de especial densidad. Esta conciencia estética está presente también en la producción de otros directores pertenecientes a la generación puente entre la primera oleada de posguerra y la que surgirá a finales de los cincuenta más proclive al realismo. Esto les sitúa en la línea, ya iniciada en los años 30, de películas como «La aldea maldita» (Florián Rey, 1930), «Las Hurdes» (Buñuel, 1933) y otras de la década siguiente como «Embrujo» (Serrano de Osma, 1947) o «Vida en sombras» (Llobet-Gràcia, 1948)<sup>13</sup>. Las referencias pictóricas y cinematográficas, el interés por la plasticidad compositiva, los préstamos de la iconografía religiosa y la importancia concedida a la música, son elementos que cobran importancia en estos proyectos.

En la medida en que la obra de Mur Oti se aleja del realismo puede verse como producto de un proceso de estilización formal, a pesar de lo cual sus películas no están exentas de referencias al contexto contemporáneo. En *Cielo Negro* éstas están diseminadas por el guión de forma sutil: el tema de la pobreza, por ejemplo, cuando la portera (Julia Caba Alba) dice a un vecino «*Al del segundo lo han dejado cesante*» y el otro replica «*¿Me lo vas a decir a mí? Ya lo he visto en la basura*»; el racionamiento, por ejemplo, del café; las dificultades para encontrar empleo; o el hambre, personificada en López Veiga, que incluso justifica su actuación ante Emilia con la frase «*Le juro que fue por hambre, sólo por hambre*».

Si en la película de Mur Oti, la cuestión de la soltería era una más de las desdichas que afligían al personaje, en *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem constituye el tema principal: Isabel (Betsy Blair) es una mujer que, a pesar de ser huérfana como Emilia, no parece haber vivido tan aislada como aquélla, y tampoco su aspecto corresponde con la imagen de una mujer reservada, un tanto gris, como el de la protagonista de *Cielo Negro*. El guión se inspira en la obra de teatro de Carlos Arniches *La señorita de Trévez*, estrenada en 1916, de la que Edgar Neville realizó

---

<sup>12</sup> Heredero, Carlos F. (1993), *Las huellas del tiempo: Cine español 1951-1961*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Filmoteca Española, Valencia, p. 60.

<sup>13</sup> Santos Zunzunegui, Identificación de un cineasta: Lugar de Manuel Mur Oti en el cine español. En: Castro de Paz, J.L., Pérez Perucha, J. (coords.) (1999), *El cine de Manuel Mur Oti*, IV Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, Ourense, p. 23.

una versión cinematográfica en 1935. Al igual que el texto de Arniches, el guión de *Calle Mayor* sitúa la historia en una ciudad de provincias cualquiera<sup>14</sup> y articula la trama en torno a un engaño perpetrado con fines de burla. Si en la obra teatral, la solterona es el medio para llevar a cabo el engaño, desempeñando un papel secundario en la trama, en cambio, en la película dirigida por Bardem el personaje femenino es protagonista.

El grupo que trama la burla contra Isabel representa la mezquindad humana y el personaje de Juan (José Suárez) es un hombre atormentado por un conflicto interior al ser consciente de que lo que está haciendo no es correcto, pero también es la personificación de la cobardía. Estos aspectos, que también aparecen en *Muerte de un ciclista*, interesan a Bardem, un director de cine cuyo compromiso ético y político impregna sus proyectos filmicos<sup>15</sup>.

El título de la película hace referencia a la calle principal, presente en todas las ciudades de provincia, un espacio público de socialización, un escaparate, por el que circulan y pasean los habitantes para ver y ser vistos y, en particular, las jóvenes casaderas. A pesar de tener una edad en la que ya es considerada una solterona sin remedio, Isabel sigue paseando arriba y abajo por la calle mayor, actitud que irrita a un grupo de amigos que se reúnen en el casino y que, para entretenerse, suelen gastar bromas de mal gusto a personas de su entorno. En este caso la víctima será la solterona Isabel: un miembro del grupo, Juan, un joven soltero que procede de la ciudad, deberá hacer creer a Isabel que la ama y proponerle matrimonio, compromiso que como es costumbre, será anunciado en la fiesta del casino, culminando la burla con el abandono de la novia y su humillación pública.

En la escena del primer encuentro propiciado por Juan, con la imagen de la ciudad como telón de fondo, el monólogo de Isabel condensa lo que significa para una mujer de los años 50 quedarse soltera: la presión social ejercida a través de comentarios hirientes, la presión familiar, la desesperación de la madre y la propia sensación de fracaso en la consecución del que se supone su único objetivo vital. Es una persona que asume la realidad: tiene 35 años, no va a casarse y, sobre todo, no tendrá hijos, cuestión que le produce cierta tristeza. Incluso se ha planteado buscar un trabajo, a lo que su familia se ha opuesto porque, entre otras cosas, a esas alturas sería reconocer definitivamente su condición de solterona. Ansiosa por vivir, está atrapada, como los pájaros enjaulados que tiene en su casa. Además, cada vez le quedan menos amigas solteras.

Tras el encuentro casual con Juan en la estación, él la acompaña de regreso al centro de la ciudad mientras conversan con la mayor naturalidad. Este encuentro no genera ningún tipo de expectativa en Isabel. Ella no comenzará a ilusionarse hasta que él, inesperadamente, la espere a la salida de misa para pedirle salir con

---

<sup>14</sup> La censura obligó a incluir una voz en off al inicio de la película al respecto: «*La historia que van ustedes a ver, no tiene unas coordenadas geográficas precisas*». Cerón Gómez, J.F. (1998), *El cine de Juan Antonio Bardem*, Universidad de Murcia, Murcia, p. 137.

<sup>15</sup> Benet, Vicente J. (2012), *El cine español. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, p. 252.



ella. Sorprendida, le pregunta «¿Por qué quiere salir conmigo?», a lo que él responde mintiendo: «¿Le parece extraño? No lo es. Tengo un millón de razones. La primera, que quiero salir con usted. Luego, lo necesito. Después, me interesa». Ella le cree porque no hay razón para pensar que miente y acepta su invitación para ir al cine.

El montaje y los movimientos de cámara desempeñan un papel destacado en la configuración del discurso cinematográfico en esta película. Ejemplo de ello es la escena construida a partir de un montaje paralelo, que contrapone simultáneamente, el estado de expectante ilusión de Isabel, casi como el de una adolescente, mientras fantasea con su próxima cita con Juan jugando con las entradas del cine, y el estado de desasosiego, de remordimiento, que siente Juan por el engaño que está llevando a cabo. Los dos personajes están cada uno en su habitación, sobre la cama y, mientras ella aparece radiante y repite su nombre como si fuera una oración, él se lleva las manos a la cabeza y se deja caer sobre la cama, agobiado. La distinta iluminación y la alternancia de la música (a cargo de Isidro B. Maiztegui y Joseph Kosma) son los complementos perfectos del efecto del montaje de la escena.

El ambiente asfixiante de la sociedad provinciana y el peso de la moral católica están claramente reflejados en la película. La insoslayable cuestión de *el qué dirán*, auténtico instrumento de censura colectiva, se manifiesta en actitudes de desprecio y comentarios hirientes acerca de la persona enjuiciada, de los que tarde o temprano, ésta acaba por tener conocimiento. Así *el qué dirán* condiciona el comportamiento del individuo y, en particular, de la mujer. La forma de vestir, las actitudes hacia los hombres, la religiosidad, el ejercer un trabajo remunerado, el no tener novio en el caso de las solteras, que una mujer tenga un novio más joven, el no tener hijos en el caso de las casadas... son algunos de los motivos que dan pie a habladurías malintencionadas que actúan como salvaguarda del orden social. En el caso de *Calle Mayor*, es evidente el interés de Bardem por resaltar la cuestión de la presión social ejercida a través de este mecanismo: desde los comentarios del grupo de amigos de Juan del tipo «*la que no tiene remedio es Isabel, esa se queda para vestir santos*», «*se tendría que jubilar del paseo*» o «*todas las chicas de su quinta están ya casadas o se han hecho monjas o se están en la cocina*»; las explicaciones a su amigo de Madrid de cómo en la ciudad de provincias ven un hombre que pasea dos veces con la misma chica se considera su novio; o las comparaciones de los conocidos y familiares a las que se refiere Isabel en su monólogo del mirador, son algunos ejemplos. En este sentido, particularmente ilustrativos son los crueles y demoleedores comentarios que hacen a Isabel y Juan cuando ya se sabe que son novios: «*Yo no me lo quería creer*», «*anda hija, que bien te ha costado*» o «*casi parecen de la misma edad*». También es explícita la alusión a la ansiedad de la madre de Isabel: «*y lo contenta que estará tu madre. ¡Pobrecilla!, no tenía otro pío que casarte*».

El conflicto ético, que tanto interesa a Bardem, está personificado en Juan, que se deja arrastrar por el grupo de amigos del casino, seres que llenan su vacía existencia a costa de atormentar a los demás con sus pesadas bromas. Bardem hace suya la crítica, ya presente en la obra de Arniches, a estos personajes, a través de las reflexiones del escritor que reside en la ciudad y que también ha sido víctima de sus bromas: «*Necesitan divertirse. Nada les interesa. Cumplen su trabajo, hasta bien si usted quiere, y después, ninguna inquietud, ninguna ambición, nada en qué pensar*».





Imagen 2. *Calle Mayor*: Comienzo de la escena del salón de baile con Isabel (Betsy Blair) y Federico (Yves Massard)



Imagen 3. *Calle Mayor*: Isabel (Betsy Blair) vuelve a ocupar su lugar al final de la escena del salón.

En el otro extremo, se sitúa Isabel, un personaje sin doblez, que desde el primer momento se sincera con Juan acerca de su vida y de sus pensamientos. Además, hay dos personajes que ejercen de voz de la conciencia de Juan: por un lado, Federico (Yves Massard), su amigo de Madrid, y por otro, la prostituta con la que mantiene relaciones. Es en palabras de ésta en las que se hace referencia al papel pasivo que la sociedad otorga a la mujer: «*las mujeres no podemos hacer otra cosa, sólo esperar*». Prostituta o decente, la mujer debe esperar a que el hombre decida, a que el hombre elija, ya que la sociedad impone a la mujer un rol siempre pasivo.



Poco a poco, Juan se enreda más y más en su engaño. Incapaz de sincerarse con Isabel, acabará huyendo antes de que se celebre el baile. El principal hito dramático de la película lo constituye la escena del desengaño, el momento en que Federico acude al salón del Círculo para revelar la verdad a Isabel y evitarle la humillación en el baile que va a tener lugar. La minuciosa y eficaz puesta en escena en la que el diálogo, la música, los movimientos de cámara, y el desplazamiento de los personajes trabajan sincronizadamente, merece ser analizada con cierto detenimiento.

En el inicio, un plano en picado nos ofrece la visión de la lámpara (que se enciende en ese momento), las cadenetas que decoran el salón y a una sonriente Isabel. La entrada de Federico en escena y el inicio del diálogo con Isabel se resuelven mediante una serie de planos de conjunto y planos medios. A continuación, la cámara, partiendo nuevamente desde la posición inicial en la lámpara realiza un desplazamiento lateral y descendente que termina a la altura de las sillas situadas junto a la ventana, vistas de perfil. Este movimiento de cámara se repetirá más adelante en la misma escena, de igual modo que se repite la historia de la protagonista: esa noche volverá a pasar la noche sentada en la misma silla en la que ha pasado todos los bailes de su vida. El sentido descendente partiendo de la lámpara iluminada y las cadenetas, símbolos de artificio y de ilusión efímera, hasta la altura de la silla, representación de la realidad, es la forma de visualizar el tránsito del personaje desde la falsa ilusión del amor de Juan a la cruel realidad del desengaño. La repetición de algunas notas musicales, algo estridentes, entremezcladas con fragmentos de la melodía que acompaña al personaje femenino en otras escenas, subraya el dramatismo del momento. Cuando Isabel oye la verdad de boca de Federico se queda estupefacta pero le basta su mirada, acompañada de un gesto de asentimiento, para saber que es cierto. Ella, incapaz de articular palabra repite el gesto y asiente. Luego, las luces se apagan marcando el fin de la ilusión y al tiempo que la cámara desciende, Isabel camina hacia su silla y se sienta: vuelve a ocupar su lugar, el lugar de la solterona. Federico, consciente de las consecuencias que tendrá para Isabel lo ocurrido, le propone abandonar la ciudad, evitando así el escarnio público. Llegado el momento, ella incluso va a la estación dispuesta a subir en uno de aquellos trenes, a adentrarse en un mundo que siempre quiso conocer, pero cuando está ante la ventanilla y oye la pregunta «¿a dónde?», no sabe qué contestar. Y es que lo que Federico le plantea es una huida, dejar atrás el único mundo que conoce, abandonar a su madre, su casa, para marcharse sola, sin recursos, hundida... ¿a dónde? Es cierto que abandonando la ciudad evitará sentirse humillada cada vez que salga a la calle pero, aunque se marche, vaya donde vaya seguirá siendo lo que es, una solterona condenada a la soledad. En realidad, el tren de su vida ya ha pasado. Es entonces cuando vuelve sobre sus pasos y recorre la calle mayor bajo la lluvia para refugiarse en su casa. Los planos finales nos presentan a Isabel en su habitación junto a la ventana, de espaldas al maniquí con el vestido para el baile que representa las esperanzas de un futuro feliz que se ha desvanecido. Finalmente, ocupa el lugar que la sociedad le impone: tras el cristal, verá la vida pasar.

Esta película, la quinta de su carrera, supuso la confirmación de Bardem fuera de nuestras fronteras al obtener el Gran Premio de la Crítica Internacional en el Festival de Venecia del año 1956, un año después de su éxito en Cannes con



*Muerte de un ciclista*<sup>16</sup>. Juan Antonio Bardem, perteneciente a la primera promoción formada en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, será uno de los impulsores de un movimiento de rechazo hacia el cine dominante en los años cincuenta, apostando por un cine nacional de influencia realista que pusiera en la palestra los problemas y circunstancias de la sociedad del momento. Bardem combina la faceta teórica con la realización y la producción. Desde la dirección de la revista *Objetivo* (1953-1955), de la que sólo se publicaron nueve números antes de ser prohibida, contribuyó a crear un estado de opinión favorable hacia el cine comprometido. Esta publicación, estrechamente vinculada a las Conversaciones de Salamanca, en las que Bardem enunciaría su famoso pentagrama a modo de diagnóstico de la situación del cine español, proponía una serie de modelos para la renovación del cine nacional. Antifranquista, afiliado al PCE desde 1943, los problemas derivados de su compromiso político condicionarían su carrera, sobre todo a partir de *Muerte de un ciclista*, como veremos más adelante.

## LA SOLTERÍA COMO ELECCIÓN

La figura de la solterona es tratada en los años sesenta desde una perspectiva muy diferente en la película *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964), cuyo tema principal es la represión sexual. Se trata de la primera película del director y el guión está inspirado en la novela homónima escrita por Miguel de Unamuno, publicada en 1921. La principal diferencia entre Tula (Aurora Bautista), la protagonista, y los personajes de *Cielo Negro* y *Calle Mayor* que hemos analizado, es el hecho de que la soltería de Tula se debe a una decisión personal. A Tula, una mujer de buen ver, decente, generosa y buena persona, no le faltan los pretendientes pero rechaza la idea de someterse a un hombre. Reúne todos los rasgos deseables en la mujer ideal de la época salvo uno: el carácter sumiso. Esta carencia marcará su destino. Tula posee sólidas creencias religiosas y una particular devoción a la Virgen, verdadero modelo de pureza para la mujer de larga tradición en la religión católica. En Tula el deseo de pureza arraiga hasta el extremo de reprimir sus instintos sexuales permanentemente, entregándose al amor maternal, un amor no contaminado. Es significativo que en la escena en que Ramiro (Carlos Estrada) le dice que va a casarse con la prima Juanita (Enriqueta Carballeira) porque la ha dejado embarazada, entre los reproches que Tula hace a su cuñado le diga: «*Tú no quieres a nadie. Tú sólo piensas en eso, ¡sucio!*». Para ella el deseo carnal es impuro y por ello, evita el matrimonio como institución que somete a la mujer al hombre en todos los aspectos, incluido el sexual.

Por otra parte, Tula es una mujer independiente económicamente, administra sus rentas y tiene su propia casa, lo que la hace libre para decidir rechazar la idea del matrimonio. Este rechazo lleva implícito la renuncia a la maternidad, una renuncia que para ella supone un sacrificio. Cuando su hermana fallece, Tula se hace

---

<sup>16</sup> Benet, Vicente J. (2012), *El cine español. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, p. 253.





Imagen 4. *La tía Tula*: Tula (Aurora Bautista) y su cuñado Ramiro (Carlos Estrada).

cargo del cuidado de sus sobrinos y de su cuñado, ejerciendo como ama de casa y madre. Tula se ve inmersa por las circunstancias en una situación que le permite dar rienda suelta a su instinto maternal pero manteniendo su independencia: en cierto modo, se acerca al modelo de la Virgen que concibe a su hijo sin perder su pureza. Lo que permanece sin resolver es la cuestión del deseo sexual que ella parece poder controlar. No sucede lo mismo con su cuñado y será justo la búsqueda desesperada de una salida para su tensión sexual acumulada la que derivará en una situación que acabará con la «familia de hecho» en la que Tula ejerce de madre. El entorno comienza a asumir como evolución natural de la situación que acabe contrayendo matrimonio con su cuñado, lo que sería una decisión conveniente para todos. Así lo cree su cuñado que le propone matrimonio, claramente con el ansia de satisfacer sus necesidades sexuales, las únicas que Tula no cubre. Ella le rechaza, horrorizada por la idea de ocupar el lugar de su hermana muerta. Cuando en la escena del confesionario el cura trata por todos los medios de disuadirla para que se case con Ramiro, su negativa es tajante y reiterada. Vemos en esta escena la preocupación del religioso por el pecado de escándalo al que la situación de convivencia de los cuñados puede dar lugar y cómo es capaz de justificar ante Tula el intento de violación por parte de Ramiro por el hecho de que, previamente, le había propuesto matrimonio. El clérigo le aconseja que acceda a casarse con Ramiro por ser la solución más «conveniente», el mejor remedio para la situación planteada, a lo que ella responde «*Yo no soy remedio de nadie*». Tula planta cara a las presiones por parte del confesor, figura que no sólo ejerce como mediador para el perdón de los pecados sino que, a través de su conocimiento, censura, marca pautas y trata de condicionar las decisiones de quien se confiesa, haciendo gala de gran capacidad de persuasión. El confesor de Tula la acusa de soberbia cuando ella se mantiene firme y rechaza reiteradamente el



matrimonio, intentando que se sienta culpable y que, en base a ese sentimiento de culpabilidad, acabe cediendo. Tula es tajante, no es soberbia: «*más bien, es respeto de mí misma*». Ésta es una frase que en sí misma representa una reivindicación de respeto hacia la mujer. Dejando a un lado las razones que llevan a Tula a rechazar el matrimonio, lo cierto es que su argumentación es totalmente razonable: Ramiro ha tratado de agredirla sexualmente, lo que es en sí mismo una grave falta de respeto hacia ella no justificable bajo ninguna circunstancia. Este planteamiento es absolutamente moderno. Como ella misma dice, no ha dado pie a su cuñado. De hecho, en el día a día, Tula evita mirarle directamente, trata de mantener siempre la distancia, llegando a ser incluso brusca en la forma en que se dirige a él.

En la película predomina un silencio que sólo se ve quebrantado por el ruido ambiente de los platos al fregar, de un grifo de agua que se abre o una puerta que se cierra. La música está presente en muy pocas escenas. Todo ello contribuye a recrear un clima de tensión que no es sino la visualización de la generada por la evidente represión sexual de los protagonistas. En la escena de la visita al jardín del tío de Tula en el pueblo, rodeados de la exuberante vegetación, cada uno mira al otro de reojo sin que sus miradas se encuentren, permitiendo al espectador adivinar la pulsión que experimentan los personajes; por la noche, ninguno puede conciliar el sueño. Pulsión incontrolada en el caso de Ramiro, que acabará abusando sexualmente de la sobrina adolescente de Tula, hecho que marcará la separación definitiva de ésta y sus sobrinos, al quedar embarazada la joven. El error de Tula es negar el deseo sexual, creer que Ramiro está dispuesto a soportar la represión que ella se ha impuesto a sí misma. De repente, su mundo perfecto se quiebra por lo que ella considera una debilidad de Ramiro. Alejada de sus sobrinos, a los que considera sus hijos, queda condenada a la soledad. En la penúltima escena, en la que Ramiro le explica su comprometida situación con Juanita, Tula estalla, indignada, reprochándole lo que, a su juicio, es puro egoísmo. Él trata de hacerla callar llegando a forcejear con ella: es la gota que colma el vaso. Tula, aprieta su puño cerrado mientras le grita «*¡Estoy en mi casa! ¡Estoy en mi casa y digo lo que quiero! ¡En mi casa! Tendrías que besar por donde yo piso. ¡Estoy en mi casa!*». El diálogo continúa: «*¿en tu casa? ¡Sí! / Pues muy bien, ¡ahí te quedas! ¡Sí! ¡Me voy! ¡Vete, vete!*». Mientras él se aleja por el pasillo ella lo amenaza con no permitirle llevarse a los niños. Es una amenaza inútil, un grito desesperado que nace de su impotencia y frustración ante la situación. En la escena final, Tula queda sola en el andén viendo alejarse el tren en que van sus sobrinos. La película, con un planteamiento moderno y una postura crítica frente al papel de la Iglesia como agente de la represión moral, tuvo problemas con la censura, llegando a sufrir hasta ocho cortes de secuencias completas.

## MUJERES CON CARÁCTER

Un caso singular, desde varios puntos de vista, dentro de la cinematografía de los 50 es la película *Orgullo* de Manuel Mur Oti. Se trata de un melodrama rural que traslada referencias del *western* al contexto español, recreando temas universales del género como el enfrentamiento de familias por el agua, el profundo vínculo de





Imagen 5. *Orgullo*: Teresa (Cándida Losada).

los personajes con la tierra o la lucha contra la adversidad. Singulares también son sus dos personajes femeninos Teresa (Cándida Losada) y Laura (Marisa Prado), madre e hija, mujeres de carácter, dispuestas a asumir retos y tomar decisiones con criterio propio. Al igual que las protagonistas de *Un hombre va por el camino* (Mur Oti, 1949) y *Condenados* (Mur Oti, 1953), son mujeres cuya existencia está determinada por su vinculación con la tierra, siendo identificadas con ella. Además, estas películas ofrecen una visión diferente del campo: frente a la vida rural identificada con la miseria y el hambre, Mur Oti evoca la idea de la tierra generosa, plena de belleza, aunque exigente e incontrolable. La localización elegida para el proyecto, que debía rodarse mayoritariamente en exteriores, fue la zona de los Picos de Europa. La magnificencia del paisaje, esencial en una película de este género, es captada con maestría por el director de fotografía Juan Mariné.

Teresa es una mujer que, tras enviudar, tomó las riendas de la propiedad y su explotación. Orgullosa, acostumbrada a dar órdenes en un mundo de hombres, su carácter es firme y no admite que se cuestione su liderazgo. Cuando su hija Laura regresa a casa después de varios años de ausencia, es testigo de las hostilidades entre su madre y Luis Alzaga, de las que ella desconoce las razones. Años atrás, Teresa y Luis estuvieron prometidos pero, entonces, llegó la sequía, *la seca*, y cuando los

Alzaga, dueños del agua del río, no permitieron beber a las reses vecinas, estalló la violencia: hubo muertos y, desde entonces, unas estacas plantadas en el lecho del río marcan la frontera entre las propiedades, de forma que a toda res que la traspase se le da muerte antes de devolverla a su dueño. Esta costumbre es cuestionada por la recién llegada Laura y, junto a su relación con Enrique, el hijo de Luis Alzaga, será motivo de conflicto con su madre. Reflejo de este conflicto es la escena en que Laura, delante de los trabajadores, comunica a su madre que ha hecho devolver una res sana y salva a los vecinos: la madre, indignada por la osadía de su hija al poner en cuestión su criterio la abofetea, dejando clara su autoridad.

El enfrentamiento entre las dos familias se ha interpretado como una referencia a la Guerra Civil, a dos bandos enfrentados entre los que persiste un odio latente fruto de las muertes ocasionadas por el conflicto. Laura va conociendo poco a poco el trasfondo de la enemistad entre las familias y, como personaje ajeno a lo ocurrido en el pasado (al igual que Enrique), intenta abogar por la reconciliación.

El personaje va madurando progresivamente, al tiempo que va echando raíces, desarrollando vínculos profundos con la tierra. Pronto será lo suficientemente fuerte para enfrentarse a su madre defendiendo su amor por Enrique y, finalmente, logra que las familias se reconcilien. Sin embargo, la historia se repite: el día señalado para la boda de los jóvenes llega *la seca* y con ella vuelve la violencia, las muertes y el odio. Las circunstancias hacen imposible la unión de la pareja y suponen la muerte a corto plazo de las reses de Teresa, la ruina y el hambre de todos los que trabajan para ella. En medio del abatimiento general, la rabia de Laura la lleva a rebelarse contra la situación. Decide arriesgarse y hacer algo que nunca se ha hecho antes: conducir el ganado a Monte Oscuro, un lugar de muy difícil acceso, donde es posible que haya agua en abundancia. Inicialmente, Teresa se opone al plan de su hija pero pronto reconoce que, a pesar del riesgo, Laura posee la madurez y la determinación necesarias para intentarlo. Es la propia Laura la que, aún con el barro adherido a sus pies, reúne a los trabajadores y desde la escalera lanza su llamada a luchar contra la adversidad, contra la miseria y el hambre, aunque haya que dejarse la vida en ello. Su alegato es tan vehemente y firme que todos la seguirán en su ascenso a las cumbres. Las dificultades serán enormes y muchos están a punto de desistir, pero Laura se mantendrá firme, a pesar de no tener la seguridad del éxito de su empresa. No deja que el miedo la domine y sigue adelante.

El ascenso a las cumbres contiene una espectacular escena, al más puro estilo del *western* hollywoodiense, en la que una carreta arrastrada por vacas se despeña por el precipicio junto al camino. También son llamativos los planos medios y primeros planos, ligeramente inclinados, que muestran a los personajes que presencian el accidente y que remiten al cine soviético: siluetas en grupos, de perfil, recortados sobre el fondo uniforme del cielo.

Finalmente, el viaje a las cumbres tiene éxito y Laura logra salvar las reses garantizando el sustento de los suyos. En las cumbres, trabajando como los demás, Laura acaba de ganarse el respeto de todos. Cuando tiene conocimiento de la enfermedad de su madre, regresa a casa pero llega demasiado tarde. Asistimos a la soledad del personaje y su lucha cotidiana mientras persiste la sequía, con claras referencias a *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939), película que en España





Imagen 6. *Orgullo*: Laura (Marisa Prado) al frente de la comitiva camino de las cumbres.

no se estrenó hasta 1950. Laura ahora aparece vestida como su madre y sentada en su sillón, representación simbólica de que ahora ocupa su lugar. Finalmente, llega la lluvia y, llevados por la emoción, todos corren hacia el río donde se produce el reencuentro y reconciliación de Laura y Enrique, que retiran los troncos que dividen el puente. La película termina con la imagen de las siluetas en negro, recortadas a contraluz, evocando nuevamente la superproducción de Selznick.

A la hora de analizar los personajes de Teresa y Laura no podemos obviar el hecho de que estas mujeres, por su condición de propietarias de la tierra y patrones, disfrutaban de una posición de privilegio frente al resto. En este sentido, no son mujeres corrientes y su posición de partida no es la de subordinación al hombre. Pero tampoco han sido educadas para asumir roles tradicionalmente asociados al género masculino y, a pesar de ello, llegado el caso, son capaces de hacerlo con éxito. El respeto que llegan a sentir los empleados por Laura no nace de la diferencia de clases sino de su actitud, de su determinación y trabajo por el bien de todos. Algo parecido sucede con Teresa, a quien llegamos a ver incluso marcando el ganado personalmente. Además, son mujeres conscientes de su esfuerzo, de su valía, y no se consideran en absoluto inferiores al hombre, ni siquiera a los de su clase. Esta idea se resume en una frase que Teresa dirige a Enrique en uno de sus encuentros: «*Sólo como iguales podemos tratarnos*».

## LA MUJER SIN ESCRÚPULOS

Las protagonistas que hemos analizado hasta ahora son mujeres que escapan al rol o a las actitudes que la sociedad de los cincuenta les asignaba y, en ese sentido, son ejemplo de cierta forma de transgresión, aunque ésta sea la consecuencia de las circunstancias en que los personajes se ven inmersos. En el caso de las protagonistas de *Cielo Negro* y *Calle Mayor*, como ya hemos indicado, lo son a su pesar; en el caso de *Orgullo*, las protagonistas femeninas son activas y decididas pero también actúan impulsadas por las circunstancias. Sin embargo, la transgresión no siempre será involuntaria. Hay algunos ejemplos en la cinematografía de los 50 de películas protagonizadas por mujeres que no dudan en traspasar los límites de la moral establecida para satisfacer sus deseos, en lugar de aplacarlos y vivir en la resignación. En el cine de la época, habitualmente, la maldad o frivolidad de ciertos personajes se justificaba únicamente por su función ejemplarizante al ponerse en contraposición de la conducta contraria. Esta idea era asumida por ciertos sectores del mundo cinematográfico. Así, por ejemplo, Ana Mariscal, actriz, productora y mujer pionera en la dirección, justificaba que una actriz aceptara un papel de mujer frívola o mala únicamente con el reto de ofrecer un contrapunto suficientemente oscuro que destacara las virtudes de los otros personajes<sup>17</sup>. A esta gama de personajes femeninos con un lado oscuro pertenece María José (Lucía Bosé), la protagonista de *Muerte de un ciclista*.

A través de personajes con fuerte carga simbólica de un argumento que gira en torno al engaño, Bardem retrata a la alta burguesía de la postguerra y a una generación de colaboradores del Régimen que hacen examen de conciencia y concluye que ha traicionado a la clase trabajadora.<sup>18</sup> La censura en España pasó por alto el contenido político de la película, centrando su preocupación en cuestiones morales relacionadas con el adulterio. Los informes emitidos por la censura italiana —la película era una coproducción hispano-italiana— alertaron de la visión absolutamente negativa que se daba de la alta burguesía, ligada al poder, y del evidente carácter político del personaje de Juan (Alberto Closas), un excombatiente del bando nacional que se manifiesta profundamente decepcionado con la realidad social de la postguerra y que prácticamente reniega de su participación en ella. El atropello con el que comienza la película simboliza en realidad el atropello que sufre la clase obrera (representada por el obrero que acude a su trabajo en bicicleta) por parte de la clase privilegiada estrechamente relacionada con el poder (representada por María José).

En esta película, Bardem vuelve a abordar el tema del conflicto ético de los personajes que, en este caso, se plantea desde el inicio de la película cuando una pareja de amantes atropella a un ciclista. Él trata de socorrer al accidentado pero ella,

---

<sup>17</sup> La cita concreta, fragmento de una conferencia bajo el título «La actriz católica y el cine», está recogida en: Martín Gaité, C. (1987), *Usos amorosos en la postguerra española*, Anagrama, Barcelona, p. 34.

<sup>18</sup> Castro, A. (2013), *Testimonio y compromiso: el cine de Juan Antonio Bardem*, Ediciones JC, Madrid, p. 148.



llamándolo insistentemente, le insta a volver al coche y marcharse por temor a ser descubiertos. Un tercer personaje, Rafa (Carlos Casaravilla), un crítico de arte que frecuenta su mismo círculo, chantajea a la pareja bajo la amenaza de revelar lo que sabe al marido. Al mismo tiempo, se publica en el periódico la noticia del accidente y la muerte del ciclista. La pareja de amantes teme que Rafa sepa algo, no sólo de su aventura, sino del accidente. Ella, casada con Miguel (Otello Toso), un hombre de buena posición económica y bien relacionado, no está dispuesta a renunciar a su cómoda vida. Su ansiedad va en aumento cuando el marido le relata la historia de una mujer de buena posición que le es infiel a su marido. Ella, con frialdad pero tensa, pregunta: «¿Qué hizo el marido? ¿Mató a la mujer?», a lo que él responde «No, mucho mejor, la dejó sin un céntimo. De repente ella se encontró sin su vida, sin la vida de todos los días. Nadie le quiso dar una mano, ¿te gusta?». Cuando Rafa decide contar la verdad al marido engañado, éste lo desacredita. Neutralizado el chantaje, María José se siente segura. Paralelamente, Juan vive una situación problemática con una alumna de la universidad en la que trabaja. Los compañeros de la joven se movilizan en su apoyo, en una escena premonitoria de las revueltas estudiantiles que se van a producir en España poco tiempo después. Esta situación le hace recordar sus ideales de juventud y toma la determinación de cambiar su vida. Para empezar, decide ir a la policía para confesar el atropello y afrontar las consecuencias.

Cuando María José se prepara para irse de viaje con su marido, recibe la llamada de Juan y accede a encontrarse con él ante su insistencia. Miguel, consciente de la infidelidad de su mujer, le da la oportunidad de seguir con él confiando en que su naturaleza egoísta le llevará a elegirlo a él y no a su amante. En la conversación que mantienen, ella trata de manipularlo, abrazándose a él y diciéndole que lo quiere. Pero él la conoce bien y sabe que le está mintiendo: «No, tú no me quieres. Quieres lo que yo represento, todo esto, todo lo que te puedo dar, todo lo que te puedo quitar. Lo sé, lo sé, es asqueroso pero tu egoísmo es mi única fuerza». Finalmente le pregunta «eres capaz de hacer cualquier cosa por no perderme, ¿verdad?», a lo que ella, mirándolo fijamente a los ojos, responde sin dudar «Sí».

En su encuentro, Juan le cuenta sus planes de entregarse a la policía y le hace ver que, inevitablemente, ella se verá implicada. Ya de regreso, hacen un alto en el camino y, mientras ella lo espera en el coche, encuentra la solución a su problema: fríamente, arranca el coche y acelera, atropellándolo. Al igual que en el accidente con el que comienza la película, ella se baja y se acerca un poco para ver su estado. Al mismo tiempo se aferra con fuerza a su abrigo de piel, símbolo de su vida junto a Miguel. A gran velocidad, María José conduce al encuentro de su marido, de la vida que ha elegido conservar, por la que ha llegado a matar. El destino pone las cosas en orden: un accidente provocado por un ciclista hace que su coche salga despedido desde un puente. Es el único final posible, una mujer adúltera, sin remordimientos, capaz de llegar al asesinato por proteger su bienestar, no podía acabar de otra manera. María José es fría, calculadora, egoísta, manipuladora, carente de ética: en suma, la antítesis del modelo de mujer decente, fiel y piadosa. Además, su maldad no se puede achacar a ninguna mala influencia externa, no es un ser ingenuo que es corrompido, no es una mujer débil que se deja llevar por una figura masculina que le induce a quebrantar todo código moral y ético, no pertenece a los bajos fondos y





Imagen 7. *Muerte de un ciclista*: María José (Lucía Bosé) escuchando las advertencias de su marido (Otello Toso).

tampoco es una *femme fatale*. Ella es la única responsable de sus actos que realiza en todo momento de forma consciente. La ambición es su *leit motiv*, el deseo de poseerlo todo, la cómoda y despreocupada vida junto a su marido y también el amante que la distraiga de la monotonía.

Desde el punto de vista formal, Bardem recurre constantemente a los primeros planos de los personajes protagonistas: sus miradas, sus gestos, la tensión en los rostros, reflejan su estado interior. La fotografía, a cargo de Alfredo Fraile, se recrea en la profundidad de campo de numerosas escenas, posible gracias a los avances en las lentes de las cámaras cinematográficas en esos años. Estos avances permitieron mejorar la profundidad de campo incluso en interiores. Fruto de estas conquistas tecnológicas es, por ejemplo, la escena en la que la estudiante se dirige a Juan para exponerle su reclamación: el espacio es una especie de sala de reuniones rectangular, con una gran mesa: el efecto logrado es espectacular. También en exteriores, desde la primera escena, se explota exhaustivamente este recurso, intensificado por la elección deliberada de ángulos en los que una serie de elementos destacados en la imagen se disponen en perspectiva. En general, hay una depurada puesta en escena y, en especial, la secuencia en la que María José atropella a Juan, contiene planos de una evidente plasticidad en la composición. La elegancia de algunas transiciones entre





Imagen 8. *Muerte de un ciclista*: Cuidada composición con María José (Lucía Bosé) en primer plano y Juan (Alberto Closas) en segundo término.

planos, por ejemplo, a través de una bocanada de humo, de la dirección de miradas o de la rotura de un cristal, es innegable y, junto con la obsesiva profundidad de campo constituyen casi una firma.

### LA PERSONIFICACIÓN DEL DESEO

Si la ambición desmedida de la protagonista de *Muerte de un ciclista* nos ofrece un arquetipo femenino provocador poco corriente, no lo es menos el que se nos presenta en una magnífica película cuyo argumento planea sobre el adulterio, incluyendo alusiones explícitas a un deseo de relación incestuosa y, por si fuera poco, a una posible homosexualidad. Ese proyecto cinematográfico, amparado bajo el velo prestigioso de la tragedia clásica, pudo ver la luz en el cine español de los años cincuenta de la mano de Mur Oti: se trata de *Fedra*. Sólo bajo la coartada de ser adaptación de una obra de Séneca, dramaturgo y filósofo de origen cordobés, y debido a la ambigüedad de criterios de la censura se puede entender que esta película fuera posible. No obstante, la escena final de la versión original en la que Estrella nada hacia el cadáver de Fernando, le besa en la boca tras lo cual se hunden juntos en el



mar, suscitó el escándalo de los censores y finalmente el beso hubo de ser suprimido<sup>19</sup>. Otro punto escabroso, el suicidio de la protagonista es enmascarado bajo la forma de accidente al verse acosada por las mujeres del pueblo. Mur Oti, responsable del guión y los diálogos, sitúa la acción en una playa cualquiera del Mediterráneo, y en un espacio temporal que se supone contemporáneo.

La película, como otras obras de Mur Oti, está rodada casi en su totalidad en exteriores. Estrella (Enma Penella) vive con su padre ciego, en un promontorio algo retirado de Aldor, el pueblo situado en la playa. Estrella, joven y hermosa, despierta el deseo de los hombres de la playa y la envidia y el odio de las mujeres. Sin embargo, ella no se muestra interesada en ellos, le molestan sus insinuaciones y los rechaza con brusquedad. Su carácter independiente queda de manifiesto en la escena en que Estrella va a la venta de Aldor a ofrecer sus collares. Cuando el dueño de la tienda le dice que una mujer como ella necesita un hombre que imponga respeto, su respuesta es: «*para eso me basto yo*». Pero el ventero va más allá y le propone que sea su querida, proposición que ella rechaza, porque como dice otro de los personajes en otro momento de la película, «*Estrella no se vende*». El personaje se presenta como una especie de sirena que capta la atención de los hombres, incapaces de escapar a su influjo. Así ocurre con Juan (Enrique Diosdado), el patrón que se acerca al pueblo para reparar sus barcos y acaba instalándose en el pueblo con la esperanza de conquistar su amor.

Al poco tiempo, llega a la playa Fernando (Vicente Parra), un joven del que Estrella queda prendada nada más verlo. Sin embargo, él parece más interesado en su ocupación, la doma de caballos, que en la joven, lo cual produce en ésta un profundo desconcierto. El desinterés de Fernando se explica por una homosexualidad insinuada por su extravagante pelo teñido de rubio y por el modo en que lleva el pañuelo en torno a su cuello. Si en otras películas de Mur Oti la mujer se identifica con la tierra, en este caso, es Fernando el que está vinculado a la tierra: él detesta el mar, la arena, el sol, que es justo lo que Estrella ama y con lo que se identifica. Ella no comprende por qué él no ve en el mar la belleza que ella ve y por qué no ve en ella la belleza que enloquece al resto de los hombres. Por despecho por su desdén, Estrella accede a casarse con Juan, con la esperanza de poder retener en Aldor a Fernando, al que cree empleado de aquél y que, en realidad, es su hijo. A partir de ahí Fernando se siente aún más agobiado, teniendo que soportar continuamente las actitudes solícitas de la mujer de su padre: se siente acosado y no piensa sino en marcharse. En la escena del desayuno las miradas y los gestos hablan elocuentemente de las relaciones y sentimientos entre los personajes. Estrella toma una rosca y se la ofrece a Fernando para que la pruebe: «*una siquiera*». Él rechaza el ofrecimiento con brusquedad: «*no tengo apetito*», dándole un manotazo que hace que la rosca caiga al suelo. Cuando el padre, que sólo tiene ojos para su mujer, recrimina a su hijo su actitud, ella le defiende: «*la culpa la tengo yo por insistir tanto*». Cuando Fernando

---

<sup>19</sup> ZUBIAUR, Nekane E. (2010), «Lo que la censura nos dejó ver: *Fedra* de Manuel Mur Oti». En: Zer, vol. 15, núm. 18, pp. 13-29.





Imagen 9. *Fedra*: Escena del desayuno con Fernando (Vicente Parra), Estrella (Enma Penella) y Juan (Enrique Diosdado).



Imagen 10. *Fedra*: Imagen de la tensa escena de Fernando (Vicente Parra) y Estrella (Enma Penella) en la playa.



abandona la mesa, Estrella comienza a comerse una rosca mientras mantiene la mirada prácticamente fija hacia la habitación del hijastro. Es una puesta en escena sencilla pero eficaz. Cuando Estrella incita a Fernando a probar la rosca, en realidad, se está ofreciendo a sí misma. Él rechaza el ofrecimiento por no tener «apetito», lo que puede interpretarse como una alusión al apetito sexual y un indicio más de su ambigüedad.

Cuando llega la hora de que el patrón se haga de nuevo a la mar, Estrella puede, por fin, estar a solas con Fernando, sin obstáculos. Las insinuaciones de Estrella al saber de la inminente partida del marido son el preámbulo de lo que sucederá tras la despedida de la flota en el muelle. La escena siguiente, en la playa, es tórrida. El generoso escote que luce Estrella, sus miradas, su forma de dirigirse a él, el asfixiante calor, transmiten de forma evidente el deseo sexual de ella y la profunda incomodidad y desasosiego de él, un malestar que le resulta insoportable y por ello se marcha de la casa de su padre. Unos días después, Fernando se presenta, de noche, en la casa y comienza a recoger sus cosas. Cuando Estrella se da cuenta de ello, le exige que se quede esgrimiendo como argumento el respeto que le debe como esposa de su padre, en una escena que transcurre en la habitación de él en la que irrumpe una insinuante Estrella cuyo cuerpo se adivina bajo su fino camisón. Curiosamente, las únicas referencias religiosas que son visibles en la casa se encuentran en la habitación de Fernando: un santo en una pequeña hornacina y una cruz colgada junto al cabecero de su cama que, en buena parte de esta escena, permanece visible entre los cuerpos de los protagonistas, como símbolo de un límite sagrado que los separa. Estas referencias religiosas hacen pensar en el sentimiento de culpabilidad de Fernando ante su ambigüedad sexual, y la incomodidad que siente ante el acoso de ella al ponerlo en evidencia. La escena de la habitación concluye con su partida tras varios forcejeos. Estrella sale tras él, ligera de ropa y gritando su nombre con desesperación, lo que es presenciado por la mayor parte del pueblo. Con una música de fondo que presagia la tragedia, y con una serie de planos, sobre todo primeros planos, Mur Oti plasma el reguero de comentarios sobre la escandalosa escena. Sabiéndose juzgada y condenada por los habitantes de Aldor y desesperada ante la marcha de Fernando, va tras él para suplicarle: «*Llévame con la manada, llévame a tu lado corriendo como un perro, átame a tu caballo, pero llévame*». Cuando él le dice que no sabe lo que está diciendo, ella le cuenta la verdad, que se ha casado con su padre sin quererlo, sólo por despecho y que siempre ha estado enamorada de él. Fernando exclama «*Debería matarte, ¡me das asco!*», mientras, ella se abraza a su pierna y le confiesa su amor una vez más. Cuando él, ciego de ira, le dice que debería arrancarle la piel a tiras, ella responde «*no me importa... A pesar de lo horrendo de mi pecado te quiero sólo a ti*». Confiesa su pecado pero no muestra arrepentimiento. Él, enfurecido, impotente por no poder hacerla callar, utiliza su fusta para castigarla, en una escena de una gran intensidad dramática. Fernando la trata como a un animal salvaje, como a uno de sus caballos, e intenta doblegarla, de reprimir sus instintos mediante la violencia. Por su parte, Estrella admite el castigo y lo provoca: sufrir su ira será mejor que su indiferencia. Sus quejas por los latigazos casi son gemidos.

Tras su marcha, la joven vuelve a casa y hace creer al marido que su hijo ha tratado de forzarla: el marido no duda de sus palabras. Padre e hijo se hacen a la mar para ayudar a algunos marineros a regresar a puerto en medio de una fuerte tormenta.





Tras discutir, Fernando cae al mar y desaparece. Estrella, desde la playa, cae en la cuenta de lo sucedido. Las mujeres la responsabilizan de la muerte del joven y corren tras ella, acorralándola en lo alto del promontorio desde donde, accidentalmente, cae al mar. Queda malherida y despierta al día siguiente cuando oye acercarse una barca que ha avistado el cuerpo de Fernando. Con sus escasas fuerzas nada hacia el cadáver para hundirse con él ante los ojos del marido.

A partir de su primer encuentro con Fernando, Estrella pasa de ser el objeto de deseo por parte de los hombres del pueblo a ser una mujer que desea. En realidad, todos en Aldor son, de algún modo, víctimas de la ceguera: el padre de Estrella lo es físicamente, los hombres del pueblo están ciegos de deseo por ella, el patrón lo está también por amor, las mujeres lo están por envidia y Estrella lo está por Fernando. Su fuerte personalidad, su carencia de prejuicios, su iniciativa en la seducción, la manifestación explícita de sus sentimientos y deseos, hacen de Estrella la encarnación del pecado. Sin las cortapisas de la moralidad cristiana, no muestra arrepentimiento, es una mujer libre que antepone su búsqueda de la felicidad a todo lo demás. Su tragedia es que su felicidad es inalcanzable.

La puesta en escena es especialmente cuidadosa en este film. Las escenas de los pescadores y sus mujeres en la playa evocan las representaciones pictóricas de Sorolla y otros pintores del XIX. Las mujeres del pueblo, cubiertas con ropajes oscuros, parecen pájaros de mal agüero, en contraste con la juventud y belleza de Estrella, a la que no le preocupa que el sol dore su piel. Junto a la eficacia dramática y la visualización de los sentimientos y estados de ánimo de los personajes, hay una estética compositiva casi obsesiva que, en algunos momentos, casi prevalece sobre la narración. Mur Oti arropa una tragedia atemporal en un manto de exhibición plástica. Sin duda, uno de los rasgos distintivos de Mur Oti es su obsesión por los encuadres, lo que le valió no pocas críticas. En los años 60, un crítico llega a afirmar que el director reduce la composición a un *mero problema de encuadres amanerados*; otros critican su *tendencia al barroquismo*, su *obsesión plástica y desmanes retóricos*<sup>20</sup>. Su figura es, en realidad, la de un *outsider*, un director que sigue su propio criterio ajeno a las modas y corrientes. En los años sesenta su forma de concebir el cine debía parecer desfasada en comparación con las expectativas que despertaba una generación llamada a renovar el panorama del cine español.

## EPÍLOGO

En el recorrido por las películas analizadas, a través de historias de mujeres cuyo denominador común es el apartarse del rol asignado a la mujer en la postguerra española, se intuyen las miserias de la sociedad de los cincuenta, no sólo materiales sino también morales. El principal valor de estas películas es conceder el valor de la

---

<sup>20</sup> MARÍAS, Miguel (1992), *Manuel Mur Oti: Las raíces del drama*, Cinemateca Portuguesa en colaboración con la Filmoteca Española, Lisboa, pp. 28, 31.

*complejidad* a la mujer, no subestimar su capacidad de enfrentarse a las dificultades, su determinación, su constancia y, por qué no, sus deseos. Entre nuestras protagonistas, tenemos mujeres capaces de liderar grandes empresas, de tomar decisiones arriesgadas y llevarlas adelante. Mujeres con iniciativa que hacen gala de un valor que, en los años cincuenta, se considera exclusivo del sexo masculino. También las hay víctimas de las circunstancias y del engaño pero, incluso éstas, demuestran una dignidad que las sitúa por encima de aquellos que tratan de hacerles daño. Frente a los contratiempos, se sobreponen y tratan de luchar en la medida de sus posibilidades, aunque a veces, tengan las de perder de antemano. Otras son capaces de pasar por encima de convencionalismos para lograr lo que desean por sí mismas. No son heroínas, son seres imperfectos, con debilidades, pero capaces de superarse, de tomar decisiones y de decidir el precio que están dispuestas a pagar por ello. Aprisionadas en una sociedad puritana que condena a la mujer a la subordinación al hombre o la exclusión social, tratan de realizar sus expectativas condicionadas por las asfixiantes circunstancias que les impone la época que les toca vivir. Por otro lado, estas películas, obra de dos directores con planteamientos tan diferentes como Mur Oti y Bardem, son ejemplos de proyectos ambiciosos, marcados por la exigencia técnica, dramática y estética, por lo que merecen ser destacados dentro de la producción cinematográfica española de los años cincuenta.

Recibido: octubre-noviembre 2013, aceptado: diciembre 2013.

