



Diálogos

ISSN 2177-2940



Recatadas y pudorosas: El vestuario de los personajes femeninos españoles como reflejo de las cualidades morales de la mujer en el franquismo (1939-1952)

 <https://doi.org/10.4025/dialogos.v27i1.64106>

Fátima Gil Gascon

 <https://orcid.org/0000-0002-7920-2144>

Universidad de Burgos: Burgos-Castilla y León, ES

E-mail: fatimagg@ubu.es

María del Mar Chicharro Merayo

 <https://orcid.org/0000-0001-7510-1373>

Universidad de Burgos: Burgos-Castilla y León, ES

E-mail: mdchicharro@ubu.es

Demure and Modest: The wardrobe of female Spanish characters as a reflection of the moral traits of women under Francoism (1939-1952)

Abstract: This research aims to analyze women's wardrobe in Spanish films made between 1939 and 1952. It is based on the premise that the Regime used movie screens as a school for behavior. This was an apparently harmless way to indoctrinate the population in prevailing principles in a divided society, fresh out of a Civil War. Films became visual proposals of what was accepted and acceptable, not only in terms of love, sex, and gender relations, but also in the way one was to dress. Cinema, controlled by censorship, contributed to instating a female dress code that defined aesthetic parameters, but also moral categories. Films establish the limits of modesty. It was also to promote a system to indicate socially correct and incorrect trajectories, based on the development of plots and the creation of stereotyped characters. The keys to social success and failure.

Key words: Spanish cinema, censorship, Francoist time, female apparel, moral.

Recatadas y pudorosas: El vestuario de los personajes femeninos españoles como reflejo de las cualidades morales de la mujer en el franquismo (1939-1952)

Resumen: Esta investigación tiene como objetivo analizar el vestuario femenino en las películas españolas realizadas entre 1939 y 1952. Se parte de la premisa de que el Régimen utilizó las pantallas de cine como una escuela de comportamiento. Un modo aparentemente inocuo de adoctrinar a la población en los principios imperantes en una sociedad dividida y recién salida de una Guerra Civil. Las películas se convirtieron en los planteamientos visuales de lo aceptado y aceptable en cuestiones como el amor, el sexo, las relaciones de género o la forma de vestir. Controlado por la censura, el cine contribuyó a instaurar un código de vestimenta femenino que, además de fijar parámetros estéticos, definía categorías morales. Estableció los límites del pudor, pero también, potenció a partir del desarrollo de las tramas y de la repetición de personajes estereotipados, un sistema que señalara los itinerarios socialmente correctos e incorrectos, las claves del éxito y del fracaso.

Palabras clave: Cine español, Franquismo, vestuario femenino, censura, moral.

Recatadas e pudorosas: O vestuário das personagens femininas espanholas como reflexo das qualidades morais da mulher no Regime de Franco (1939-1952)

Resumo: Esta pesquisa tem como objetivo analisar o guarda-roupa feminino em filmes espanhóis realizados entre 1939 e 1952. Parte-se da premissa de que o Regime utilizava as telas de cinema como escola de comportamento. Uma forma aparentemente inócua de doutrinar a população nos princípios vigentes em uma sociedade dividida que acaba de sair de uma Guerra Civil. Os filmes tomaram-se as declarações visuais do que é aceito e aceitável em questões como amor, sexo, relações de gênero ou modo de vestir. Controlado pela censura, o cinema contribuiu para estabelecer um código de vestimenta feminino que, além de definir parâmetros estéticos, definia categorias morais. Estabelecia os limites do pudor, mas também, através do desenvolvimento das tramas e da repetição de personagens estereotipadas, promovia um sistema que indicava os itinerários socialmente corretos e incorretos, as chaves do sucesso e do fracasso.

Palavras-chave: Cinema espanhol, Regime de Franco, vestuário feminino, censura, moral.

Recibido em: 22/06/2022

Aprovado em: 31/01/2023

La moda es un discurso no verbal compuesto por elementos visuales que son legibles en un tiempo y un espacio concreto. Es uno de los primeros lenguajes utilizados por los seres humanos para comunicarse y, como tal, tiene un vocabulario propio que evidencia tanto las preferencias individuales como las pautas colectivas (LURIE, 2009, p. 21). Por ello puede entenderse como un código, ya que plantea una esfera de discurso socialmente compartida. Incluso a pesar de su ambigüedad y su ambivalencia producto de su vinculación con lo estético, su enorme variabilidad o su dependencia absoluta del contexto (DAVIS, 1992, pp. 5-10).

Lo que entendemos cuando vemos una prenda, su significado, es una construcción cultural susceptible de modificarse en función del devenir social. Es un espejo, un reflejo de las costumbres y del pudor de una época.

Roland Barthes (2005, p. 43) señaló que la moda solo existe en el discurso que se pronuncia sobre ella, en la reacción y el diálogo social que genera y que, inevitablemente, revierte sobre lo que se lleva y se ve. Si este se desarrolla en una sociedad dirigida por un gobierno de corte tradicional como el Franquista que, además, poseía importantes formas de represión, el coloquio, inevitablemente, se torna ideológico.

En este sentido, este texto va a considerar la moda como un sistema que, trascendiendo a su condición meramente estética, se convierte en uno de los lugares donde se establecen los límites de lo aceptado. En una forma de clasificación social en cuando es un reflejo de un cierto estatus, pero también, moral porque instaura las fronteras del pudor.

Desde un punto de vista sociológico la ropa no es un objeto inane sino un elemento que se integra en la colectividad (ENTWISTLE, 2002, p. 15). No en vano, es fundamental para comprender el orden establecido al ser capaz de definir lo que es apropiado o inapropiado en un contexto determinado. Lo físico explicita las relaciones de poder, las expresa y las somatiza a través de las actitudes, formas, movimientos que adoptan los individuos en función del lugar que ocupan en la sociedad (BOURDIEU 2003, 229).

El cine es uno de los principales medios donde puede observarse esta interrelación entre cuerpo y moda. La fascinación ejercida por el séptimo arte en Occidente lo convirtió casi desde su origen en un modelo de lo visual. Gracias a este medio, los seres humanos pudieron compartir sentimientos y sensaciones de forma simultánea lo que permitió articular las creencias, aspiraciones y antagonismos de las sociedades modernas (TUDOR, 1975, p. 11). Y, además, aprendieron también nuevas formas de andar, bailar, vivir, amar y de vestir (WILSON, 2003, p. 169).

Las obras audiovisuales suelen recurrir a los estereotipos visuales, prejuicios existentes en una sociedad sobre determinados grupos que se explicitan, en buena medida, a través de su aspecto (MARTÍNEZ I SURINYAC, 1998). Unas distorsiones simplistas que convierten la pantalla en un reflejo de los discursos sociales dominantes en materia estética y moral.

Una de las principales simplificaciones cinematográficas ha sido el género. Los personajes femeninos de ficción han sido sistemáticamente definidos a través de la mirada masculina (MULVEY, 1975, p. 6-18). Una mirada en la que elementos aparentemente objetivos se unen, de forma casi imperceptible, con otros de carácter prescriptivo. Estos últimos señalan cómo debe ser la mujer mediante el establecimiento de normas de comportamiento ideales, que, de forma encubierta o no, amenazan con el castigo o la exclusión social a quienes no las cumplen (DALTON, 1996, p. 16). Una de las más evidentes es el código de vestir, cuya naturaleza expresiva manifiesta toda una serie de convenciones y signos defendidos por sanciones que condenan al trasgresor con el ostracismo (ECO, 1976, p. 9-23).

Moda y cine han contribuido a la construcción y representación de identidades, principalmente de la femenina (PÉREZ, 2011, p. 24). Por ello en un filme el significado de la ropa trasciende a lo meramente decorativo, convirtiéndose en un elemento que define al personaje. Pero, también, a la sociedad que crea y consume la historia en la que aparece y que nos informa sobre la imagen que esta tiene sobre el colectivo al que pertenece.

Metodología y fuentes

Este artículo tiene como objetivo analizar el vestuario femenino presente en las películas españolas realizadas entre 1939 y 1952, año en el que la Dirección General de Cinematografía y Teatro se incluye dentro del Ministerio de Información y Turismo. Para ello se ha procedido al visionado de ciento treinta filmes –el 26% del total de las películas producidas durante los años de estudio- con el fin de detectar, tal y cómo señalan Bordwell y Thompson (1995, p. 123-124), estructuras y fórmulas comunes. El corpus se ha definido conforme a dos planteamientos. Por un lado, se han elegido las más vistas durante esos años. Al no existir datos de taquilla se ha tenido en cuenta su permanencia en cartel en los cines de estreno. Por otro aquellas que temáticamente se relacionan con aspectos femeninos. Las fuentes utilizadas son las relaciones aportadas por Román Gubern (1981 y V.V.A.A 2009), Carlos F. Heredero (1993) o Valeria Camporesi (1993).

La extensión del corpus utilizado permite descubrir elementos y normas recurrentes en relación a la mujer y la moda presentes en la mayor parte de las películas analizadas. No obstante, también impide el análisis pormenorizado de todas ellas. Por ello, además de las características generales, el texto ahondará en aquellos filmes que, por la manera en la que abordan el objeto de

estudio, mejor ejemplifican los planteamientos propuestos. La investigación se ha completado con la consulta de los expedientes de censura de cada una de las obras que se encuentran en la Archivo general de la Administración (A.G.A).

El estudio de grandes conjuntos fílmicos permite descubrir los enunciados sociológicos e ideológicos presentes en estas representaciones (AUMONT Y MARIE, 1998, p. 264). Esta investigación parte de la premisa de que el estado franquista pretendió, a través de la repetición de personajes y tramas y gracias al control ejercido por la censura, establecer un código de vestimenta femenino que trascendía a lo meramente estético para conformar un sistema de clasificación moral. Para descubrir este reglamento se han analizado las connotaciones simbólicas y narrativas del vestuario femenino atendiéndose tanto a la actitud general de la obra, reflejo del pensamiento social del momento, como a su uso en la caracterización de los personajes y en la construcción del relato (SORLIN, 1992, p. 3).

En el cine confluyen distintos códigos. A la linealidad del relato hay que añadirle diversos significantes que conforman un conjunto heterogéneo (METZ, 1973, p. 90-91). En este sentido, se entiende que la sistemática relación de la indumentaria de los personajes femeninos con unas determinadas acciones y resultados narrativos fue leída por las espectadoras de forma conjunta, generando un nuevo significado con una importante carga ideológica.

En la España franquista, la mujer se presentaba como un ser sexualmente escindido, casta pero inevitablemente provocadora (ROCA I GIRONA, 2002, p. 156). Una delicada dicotomía que marca el vestuario de los personajes femeninos de las películas durante el período de estudio y señala hasta qué punto estaba reglamentado social y políticamente el aspecto de la mujer. Y con él su comportamiento y su moralidad.

El cine en la España Franquista

El régimen franquista entendió la importancia del cine como medio de adoctrinamiento desde antes del final de la contienda civil. La instauración de una censura que vigilaba todas las películas que se proyectaban en las pantallas nacionales, unida a una industria totalmente dependiente del Estado permitió el control casi absoluto del séptimo arte (GUBERN, 1981).

Aunque no estaba nacionalizado como en la Alemania nazi o la Italia fascista, el sector se nutría, casi exclusivamente, de las ayudas públicas y de la importación de películas extranjeras. Estas se concedían conforme a un complejo sistema en el que las películas eran clasificadas en función de su adecuación, o no, a los principios del régimen. Sirva de ejemplo, la creación en 1944 de la categoría “Película de Interés Nacional” cuya concesión dependía, entre otras cuestiones, de la “exaltación de los valores raciales o de nuestros principios morales y políticos” del filme

(MONTERDE, 2004, p. 198). Las cintas que conseguían esta mención tenían una serie de privilegios que incluían mejores condiciones para su exhibición y un mayor número de licencias de doblaje.

Durante los cuarenta, el Régimen potenció la creación de un cine patrio que defendiera los principios de la España ganadora de la Guerra. Tras la victoria nacional, el país se convirtió en la “reserva ideológica de Occidente”. Aislado política y económicamente, durante la posguerra prevaleció la idea de que el extranjero era un lugar depravado y sus habitantes seres disolutos. Era, por tanto, indispensable defender las tradiciones, costumbres, religión y la moral patria.

Para ello, todas las películas – nacionales y extranjeras- se sometía a los diversos procesos estipulados por la Junta de Censura. En el caso de las primeras el control se iniciaba con la lectura del guion. El texto era analizado introduciéndose las modificaciones y supresiones – tanto de tramas como de personajes- que los lectores consideraban oportunas. Algunas eran puntuales, otras exigían la supresión de escenas y, las más severas, prohibían la realización del proyecto. Eran frecuentes las recomendaciones y advertencias sobre el rodaje de escenas susceptibles de ser poco edificantes.

Una vez rodada la película, se sometía de nuevo a censura. En este caso, los cortes solían incidir en la crudeza de determinadas imágenes. El metraje inconveniente era eliminado montándose de nuevo sin los fragmentos prohibidos. Era muy frecuente que los comentarios a los lectores de guiones aludieran a la vestimenta femenina. La Junta observaba escrupulosamente aquellas escenas susceptibles de ser incitadoras, principalmente las que se desarrollaban en playas, bares o dormitorios, muy comunes en las películas de la época. Los cortes, menos usuales, pretendían evitar la excesiva exposición del físico de las actrices.

Los temas a los que atendía la Junta eran de carácter social, político, religioso y principalmente moral (GUBERN Y FONT, 1975, p. 54). Su carácter ejemplarizante permitía mostrar actos reprobables siempre que fuesen convenientemente castigados y el bien, tal y cómo lo entendía el Régimen, saliese victorioso (GARCÍA ESCUDERO, 1953, p. 176).

Los personajes femeninos de las películas respondían a estereotipos determinado por códigos políticos y sociales. Las “chicas buenas” asumían las normas establecidas, principalmente en el ámbito moral. Eran decentes y temerosos de Dios. El perfecto modelo de madre, esposa, novia y hermana. Las “vampiresas” trasgredían estas reglas mostrándose, por lo general, demasiado atraídas por el sexo y el dinero. Los argumentos en los que se veían envueltas se relacionaban, casi invariablemente, con cuestiones amorosas y solían solventarse conforme a un sistema de premios para unas y castigos para las otras (GIL, 2016, p. 856-874).

En este entramado, el trabajo de los figurinistas era fundamental. El diseño de vestuario permitía al intérprete definir y encarnar al personaje. Y al público identificarle y distinguirlo

(BAYO, NAVARRO, OLCINA, 2007, p. 8).¹ Por ello debía ir, como el resto de las tareas artísticas del filme, en consonancia con el tono y la función del relato.

El cine funcionó como una escuela de comportamiento. Un lugar donde enseñar a la población qué era lo aceptado y lo aceptable en la España franquista, así como las sanciones para quienes infringían las fronteras de lo aceptable. Especialmente a las mujeres, garantes de lo moral en una sociedad tradicional y conservadora y principales consumidoras de este entretenimiento.

No en vano, las salas de cine fueron uno de los lugares de ocio más populares entre el género femenino, especialmente de clase baja (LABANYI, 2002, p. 42). En ellas no solo podían sentirse seguras. Además, les permitía soñar despiertas con bellas historias de amor y, sobre todo, con hermosas joyas y vestidos y evadirse de una complicada realidad, en muchos casos marcada por el hambre y el miedo.

La ropa como reflejo del lugar de la mujer en la sociedad franquista

La misión de la mujer en la España franquista era ser madre. Una definición ideológica impuesta por un régimen tradicionalista y católico e inevitablemente potenciada por el descenso de la población a causa de la Guerra Civil y las altas tasas de mortandad infantil (MARTÍNEZ CUESTA, 2017, p. 151-172). Para dirigir a las mujeres en su función primordial se creó la Sección Femenina, encargada de las leyes y enseñanzas que, según el régimen, les estaban destinadas.

El aspecto femenino y su indumentaria se convirtieron en un elemento vital en cuanto a que afectaba al aspecto y, por tanto, a su posibilidad de alcanzar, tras una boda católica, una adecuada posición social. Trascendía a lo personal convirtiéndose en una cuestión pública. Puesto que una mujer se definía y se diferenciaba por su físico, la ropa era considerada una forma de individualizarse con el fin de conseguir atraer al varón (MARAÑÓN, 1968, p. 139-140). Esta situación planteaba un dilema: era imprescindible resultar agradable y pulcra, pero sin caer en el exceso ya que la ostentación implicaba materialismo y derroche. Tal y cómo señalaban las revistas de Sección Femenina, las mujeres debían tener el suficiente ingenio para disponer de un guardarropa bien surtido sin necesidad de gastar en exceso “que luego nos dan fama de derrochadoras y frívolas” (SECCIÓN FEMENINA, 1941).

A pesar de las consignas de contención, las publicaciones de la época evidencian el enorme poder de fascinación que ejercía el séptimo arte en las españolas. El glamur y el boato del vestuario de las actrices propiciaba y mantenía a un público femenino adicto, muy receptivo a los ejemplos

¹ Algunos diseñadores de vestuario reconocidos fueron Manuel Comba, Mariano Andreu, Juan Esplandiú o Vicente Viudes. En los años 40 y 50 grandes modistos como Pertegaz o Laffitte confeccionando el vestuario de actrices conocidas y clientas suyas, como Conchita Montenegro o Amparo Rivelles (CALZADILLA, 2018, p. 11-12).

que recibía a través de la gran pantalla. Al menos eso es lo que afirmaban las revistas de la época quienes evidenciaban la gran influencia del cine en la vida moderna y, en especial, en la moda (DUALDE, 1939).

Esta ascendencia generó la necesidad de controlar el aspecto de los personajes cinematográficos, especialmente durante la década de los cuarenta. La ropa se vinculó de forma inequívoca a determinadas actitudes creándose una serie de estereotipos claramente reconocibles para unas espectadoras que aceptaban y compartían el mismo código. Se convirtió en la forma más eficaz de definir la condición moral de las mujeres de ficción, en el medidor visual de su degradación.

Lo normativo, lo aceptado y aceptable por la sociedad del régimen, eran faldas o vestidos de corte recto, algo ceñidos en la cintura, y por debajo de la rodilla. Blusas o chaquetas generalmente con mangas, dejando las prendas de tirante para ocasiones muy especiales. Medias incluso en verano y zapatos de medio tacón. Algo más toscos los de diario y más ligeros y elegantes los días de fiesta. Este era el aspecto que debían tener las mujeres decentes. Serio y austero, aunque con una cierta coquetería inocente. No en vano, se buscaba encontrar -o mantener- el amor del novio o el marido.

Su falta de erotismo contrastaba con la apariencia de las mujeres disolutas. En este contexto, el deseo no se definía por el aspecto físico individual sino por los escotes, faldas cortas, ropa ajustada, adornos o el maquillaje excesivo. Por la cantidad de piel que se mostraba. Esta cosificación del cuerpo femenino reconocía una atracción masculina que no reparaba en singularidades sino en la excitación que producía la promesa del acto sexual (FREDRICKSON Y ROBERTS, 1997, p. 174). Por ello, este tipo de vestimenta era un signo distintivo, un ofrecimiento. Una forma de resaltar del resto.

El contraste y la oposición definían a los personajes, los vinculaban a unas tramas muy concretas y marcaban inevitablemente su desenlace. En la pauta habitual, quienes tenían un mayor protagonismo y representación eran los personajes femeninos buenos, los que vestían de forma decorosa. Su rol era el de esposa, novia y/o madre y su actitud recatada y modesta. Aunque, en ocasiones, pudieran anhelar riquezas su principal motivación era el amor.

Las mujeres que vestían de forma descocada eran sus antagonistas. Personajes activos, que interferían en la acción y alteraban el *status quo*. Se movían por interés material y no parecían tener afectos ni apegos reales. Este tipo de personajes aparecen en dieciséis de las ciento treinta películas visionadas. En un sistema tan maniqueo como el franquista, la holgura de las prendas sentenciaba al personaje. La buenas siempre solían hacer realidad sus sueños antes del último fotograma mientras que las otras acababan el filme pobres, marginadas o solas. La reiterada relación entre el vestuario,

el rol del personaje y su situación al final del relato evidencian el carácter adoctrinador del cine franquista.

Frente a quienes voluntariamente decidían ser promiscuas, las prostitutas vestían de forma incitadora, pero sin ostentaciones. No pretendían llamar la atención como sí lo hacían las otras. El cine las presentaba como mujeres obligadas a ejercer el trabajo más antiguo del mundo por circunstancias ajenas a su voluntad. *Audiencia pública* (Rey, 1946), cuenta la historia de Mary, una mujer de clase acomodada que decide adoptar un niño ante su incapacidad para quedarse embarazada. El bebé es hijo de Helen, una joven seducida por su novio y abandonada por su familia, que tras entregar al niño a la beneficencia comienza a ejercer la prostitución en un local. Cuando su antiguo amante vuelva a buscarla intentará recuperar a su pequeño, iniciándose un juicio que pretenderá dilucidar quién es la verdadera madre del bebé, la mujer que le cuidó o aquella que lo engendró.

La oposición entre ambas mujeres se evidencia, principalmente, a través de su apariencia. Especialmente durante la comparecencia de Helen en el juicio. Mary lleva un vestido de manga larga con un discreto escote en forma de pico. Tocada con un pequeño sombrero con velo y un collar de perlas tiene un aspecto recatado y elegante. La madre biológica evidencia su condición a través de una ropa más ceñida, una camisa de manga francesa con un pronunciado escote cuadrado, una boa al cuello y la cabeza descubierta. El mismo atuendo que lleva cuando ejerce la prostitución. El aspecto de ambas madres, que inevitablemente define el ambiente que rodea al personaje, revela entornos diametralmente opuestos. Una casa limpia y ordenada y una taberna moralmente reprobable. A pesar de su degradación, cuyo símbolo más evidente es la bufanda de plumas que lleva colgada al cuello, la tristeza que desprenden el personaje anula cualquier rasgo erotismo a lo provocativo de su atuendo. Hay una cierta conmiseración hacia su figura, teñida de amargura y desesperanza. Lo mismo sucede con las prostitutas que aparecen en las películas *La aldea maldita* (Rey, 1942), *Una mujer cualquiera* (Gil, 1949), *Dos mujeres en la niebla* (Viladomat, 1947), *Audiencia Pública* (Rey, 1946).

Desde los hábitos sin forma de las monjas, a las faldas ajustadas de las meretrices había atuendos que debían ser controlados. Como el de las mujeres que se dedicaban al mundo del espectáculo. El tratamiento de estos personajes muestra la perversión de un sistema que las obligaba a señalarse y a reconocerse como disolutas cuando encarnaban un papel de cómicas. Las actrices y cantantes, por su libertad y lo peculiar de su ocupación, no entraban en la categoría de mujeres buenas. Servían para divertir y encandilar, pero no para convertirse en madres o esposas. Esto se refleja en el vestuario que llevaban en el escenario, ajustado, provocativo. “Voy a vestirme para el próximo número, bueno, mejor diría desnudarme. ¿vosotros diríais que hay derecho a decir que esto

es un traje?” dice Mimí una bailarina en *Facultad de letras* (Ballesteros, 1952). Sus faldas rectas marcaban el contorno de su cuerpo, y dejaban ver las formas de sus curvas, ciñéndose casi siempre a las caderas, haciendo demasiado evidente su anatomía.

Esta cuestión se observa en la película *Aventura* (Mihura, 1942). En ella, Ana, una actriz de gira por los pueblos del país llega a un pequeño pueblo donde se enamora de Andrés, el dueño de la casa en la que se aloja. El hombre, hasta entonces un buen padre de esposo, se encapricha de ella hasta el punto de plantearse dejar a su mujer, Flora, y a su hijo. Una vez más, el contraste entre ambas féminas se evidencia en su vestimenta. La pamea, el vestido blanco y los labios y uñas pintadas que lleva la actriz muestra una imagen frívola y afectada, mientras que la campesina con su aspecto tradicional presenta una actitud libre de artificios. Digna de una buena ama de casa.

Pese a la fascinación de Andrés por Ana, este reconoce la diferente función de ambas mujeres. En una de las escenas, Ana intenta regalarle una delicada camisa blanca a Flora. El marido, al percatarse de ello rechaza el presente: “Esto no es para ella” declara. La esposa, lo confirma: “es verdad señorita, esto no es para mí”.

Flora, como en muchos de los pueblos de ficción, viste largas faldas hasta la altura de los tobillos, camisa de manga larga y, cubre su pelo con un pañuelo. En algunas películas los personajes incluso aparecen con trajes regionales. Este atuendo mostraba una femineidad tradicional y conservadora alejada de las modas. El modo de vestir de la verdadera mujer de la España eterna, aquella que hundía sus raíces en los auténticos valores de la patria. El Régimen potenció la idea romántica de que en el ámbito rural residía la esencia de la nación, siendo el folclore su máxima expresión. Y por ello, la mujer, como garante de los principios patrios, tenía la misión de preservar su esencia tal y cómo atestiguan su participación en los grupos de Coros y Danzas creados por la Sección Femenina. Estos pretendían salvaguardar las tradiciones de España a través de la preservación del vestuario, la música y los bailes populares de los pueblos (ORTIZ, 2012).

El séptimo arte ayudó a ratificar en el imaginario colectivo la idea de la fascinación femenina por la moda. Se partía de la premisa de que casi todas las mujeres, al menos las que no tenían una educación moral adecuada, anhelaban riquezas, comodidad y buenos vestidos. Esta cuestión planteaba una cierta paradoja. La naturaleza eminente visual y evocadora del cine potenciaba un deseo por lo estético que necesitaba ser encauzado y adaptado a los parámetros del régimen. Una prenda bonita es mucho más que un pedazo de tela. Tal y cómo señala Squicciano, el aspecto exterior es fundamental para fijar el concepto que un individuo tiene de sí mismo teniendo un peso importante en el desarrollo de la autoestima (1990, p. 38). No solo ayuda a las mujeres a sentirse hermosas, sino que, también, les permite soñar con un futuro mejor.

Las películas presentaban la ropa como una tentación que, para las pobres, suponía, además,

una ruptura con los parámetros de la clase a la que pertenecían, lo que constituía una doble infracción. Tanto por la transgresión social que suponía no conformarse, como por los medios, generalmente poco lícitos, utilizados para conseguirlo.

Es el caso de Antonia (*Surcos*, Nieves Conde, 1951) quien emigra a la ciudad con su familia en busca de una vida mejor. La joven que llega a Madrid ataviada con un abrigo largo, un vestido sencillo de manga larga y un moño bajo. Apenas una niña, comparte habitación con su prima Pili, a quien envidia sus medias de seda y sus modernos vestidos. La juventud y belleza de Antonia llaman la atención de El Chamberlain, un delincuente del barrio, quien la contrata de criada en casa de su mantenida. La chica se siente fascinada por todo lo que posee “la señorita”: “Me abrió la puerta una señora muy guapa, con una bata de seda muy brillante y muchas plumas en el cuello, en las mangas y en los zapatos” comenta entusiasmada.

Su interés por la ropa es aprovechado por Chamberlain para seducirla. El descenso moral de la muchacha se evidencia en su cambio de aspecto. Primero se suelta el pelo, luego acepta las medias de seda y, finalmente, acaba vestida con bata semejante a la de la mujer que antaño sirviera, fumando en boquilla. Cuando su padre la encuentra, la abofetea y le insta “Ponte tu ropa y vente”. En la última escena, el entierro de su hermano donde la familia decide volver al pueblo, aparece con vestido negro de manga larga y mantilla.

El sector de la moda fue utilizado como escenario de diversas tramas. Desde los talleres de costura, hasta los grandes talleres o, ya en los cincuenta, las tiendas de *prêt-à-porter*. En ellas, tanto la propia ropa como la posibilidad de trabajo que generaba su confección se convirtieron en un símbolo del anhelo de medrar socialmente. Especialmente en un país tan pobre como la España de los años cuarenta.

Un caso interesante es la película *Cielo Negro* (Mur Oti, 1951) protagonizada por Emilia, costurera en una casa de modas. Cuando el hombre del que está enamorada la invita por compromiso a un baile, se ilusiona y decide tomar prestado uno de los vestidos del taller. La muchacha es acusada de haber robado la prenda. Pierde su trabajo, descubre la indiferencia de su amado y acaba casi ciega y sola. Aunque el único delito de Emilia es ser demasiado romántica e ingenua, su castigo es ejemplar. Ha intentado ser quien no era rebelándose, por una noche, a su destino.

Las películas alertaban a las espectadoras, chicas buenas y honradas, de los peligros de aspirar a tener ropa elegante y fuera de su alcance. No en vano un vestido de fiesta rondaba en los cincuenta las 1.400 pesetas, cantidad nada desdeñable para estos años. Especialmente teniendo en cuenta que el salario para las mujeres que trabajaban en la industria textil oscilaba entre las 28,5 y las 20,01 pesetas por jornada (ROSADO BRAVO, 2003, p. 62).

En la España franquista el valor de una mujer se medía en función de su calidad moral. Y esta se evidenciaba a través de su vestimenta. Su elección no era una decisión personal, sino que se entendía como una declaración de principios. Como la plasmación visual de quien era y el lugar que le correspondía en la sociedad. Una mujer podía soñar con elegantes y lujosos vestidos, pero sabía que, por lo general, jamás lograría tenerlos. Tan solo podía disfrutar de ellos en las revistas o las pantallas de cine.

El vestido como el límite de lo aceptable

En 1946 Francisco Ortiz, miembro de la Junta de censura, pronunció una conferencia en la que se establecía, de forma extraoficial, unas normas de censura cinematográfica. En lo relativo a la indumentaria, Ortiz señalaba la peligrosidad de la desnudez y semi-desnudez, en cualquiera de sus vertientes, así como las escenas que implicaban ponerse o quitarse ropa, la telas o materiales traslúcidos, el vestuario de baile que mostraba demasiada anatomía y todo aquello que realizase, provocase o incitase alguna parte del cuerpo (ORTIZ, 1948, p. 28). Evidentemente, del femenino.

El terreno de lo que se podía, y no se podía ver, era privativo de la censura. Los lectores de guiones solían limitarse a hacer comentarios alertando a los directores del peligro de un ulterior corte, tal y cómo puede verse en el expediente de censura de la película *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (Delgrás, 1943). En él se señala la necesidad de tener especial cuidado en la realización de, entre otros, los planos 51: “Plano medio de Cristina que se está descalzando de zapatos y medias. Balbina entra en cuadro. Trae las zapatillas y una toalla con la que de rodillas seca los pies a Cristina (Guion *Cristina Guzmán* (Delgrás, 1943). Filmoteca española).”

Una frase muy común en los expedientes de la época era: “para evitar ulteriores inconvenientes cuídese la realización de las escenas de cabaré y otras análogas.” (*El negro que tenía el alma blanca* (Del Carril, 1951, A.G.A, caja 36/04717, expediente 47-50). Cámbiese cabaré por playa, piscina o cualquier otro sitio proclive a que un público observador adivinase o imaginase aquello que debía permanecer oculto. Principalmente las piernas o el busto de las actrices. En este primer momento, la censura controlaba la sensualidad que subyacía en determinados lugares y vigilaba el tono general de la obra.

Era en el momento posterior, cuando la película era vista y juzgada, cuando se realizaban las principales modificaciones que solían centrarse no tanto en lo que se sugería como en lo que se observaba. Principalmente en la prominencia del busto y el consiguiente escote y en el largo de las faldas. La frontera de lo aceptado varió en función del devenir de la sociedad, tal y cómo puede observarse en la evolución de los bañadores en la gran pantalla. Aunque las playas fueran, según los censores, un lugar especialmente peligroso, en algunas películas pueden verse mujeres en traje de

baño, maillots holgados, bajos de ingles, muy en consonancia con las directrices marcadas por Sección Femenina (SECCIÓN FEMENINA, 1955, p. 130).

A pesar de que el bikini se creó en 1946, no se popularizó hasta la década siguiente gracias a su utilización por parte de estrellas de cine tan importantes como la mítica Brigitte Bardot (MULVEY Y RICHARDS, 1998, p. 131). En España su incorporación fue mucho más lenta, y no apareció en las pantallas hasta 1963 cuando, gracias a las extranjeras, ya era una prenda relativamente aceptada en las playas nacionales.

La indumentaria y los adornos muestran una preocupación por la estética que los vincula con el erotismo (ENTWISTLE, 2002, p. 235). Por ello, en un juego en el que era tan importante enseñar como esconder, la ropa se entendió como el envoltorio de aquello que se deseaba, el cuerpo femenino. Su función era seducir y su límite la incitación.

Durante estos años la ropa era el reflejo de un orden social en el que las funciones de género estaban radicalmente diferenciadas. En el entramado franquista, el principal símbolo de esta distinción era el pantalón, prenda que no fue utilizada por las españolas hasta la década de los sesenta salvo para hacer deporte. Este atuendo recordaba demasiado al mono de las milicianas, signo visual de su trasgresión. En los primeros meses de guerra muchas de las mujeres republicanas, optaron por vestirse con monos o faldas pantalones ante la dificultad para moverse con faldas (MEJÍAS, 2006, p. 66). Dado que antes del conflicto prácticamente ninguna mujer llevaba pantalones, vestirlo constituía toda una declaración de intenciones, además de la prueba más palpable de la ruptura con los convencionalismos de género de la época.

Su uso tardó mucho en normalizarse tal y cómo se observa en un artículo publicado por la revista de Sección Femenina *Teresa*. En su número de octubre de 1954 señalaba que el 90% de los hombres creían que a las mujeres españolas no les sentaban bien los pantalones. Con el fin de indagar en este tema, se realizó una encuesta a 137 mujeres. Los datos revelaban que, aunque poco más de la mitad lo aprobaban, un 54,8% frente al 44,4% que se manifestaban en contra, tan solo un 11% de las entrevistadas afirmaba que no tendrían problema en usarlo (SECCIÓN FEMENINA, 1954).

Su aparición en el cine nacional servía para calificar negativamente a un personaje femenino. Modernas y superficiales lo llevan Lucía, la periodista entrometida y maliciosa de *la casa de las sonrisas* (Ulloa, 1948), Elvira, la muchacha desequilibrada y algo brusca de *Turbante blanco* (Iquino, 1943) o Charito, la chica caprichosa y tramposa de *¡¡Campeones!!* (Torrado, 1943). Mujeres extravagantes, poco femeninas, no del todo adaptadas. Lejos de tener un componente erótico o ser una decisión estética plateaba una actitud retadora en cuanto a que atentaba contra el lugar establecido por la sociedad para la mujer.

Conclusiones: cómo debía vestir la mujer española

Las representaciones normativas interpretan, organizan y legitiman un determinado orden conocido y aprobado por una mayoría. No en vano, basan su aceptación en el reconocimiento de los beneficios que aporta la adhesión a estas reglas sociales (GODELIER, 1990, p. 188). Gracias a ellas, las mujeres españolas conocían y se reconocían en un modo de vestir que las clasificaba en función de los centímetros de piel que estaban dispuestas a enseñar.

El modo en el que se utiliza el vestuario en el cine de la época es la plasmación visual de los mecanismos de control social de la España franquista. Las consecuencias de la trasgresión de las normas no eran baladíes. Buena cuenta de ello fue la creación de en los cuarenta de la Liga española contra la Pública inmoralidad cuyo cometido, entre otros, era mejorar las costumbres de la época especialmente la frivolidad del vestido femenino (BLASCO, 1998, p. 138).

En un sistema tradicional y católico como el franquista, tan importante era ser honrada como parecerlo. Y la mejor manera de hacerlo era a través de un aspecto decoroso. Los hombres podían divertirse con aquellas mujeres que parecían estar disponibles. Pero solo se casaban con las que sabían “hacerse valer”. Arreglarse era una ceremonia destinada a atraer a los hombres. Toda una liturgia en la que una chica decente se vestía para hacerse respetar (MARTÍN GAITE, 1987, p. 130). No en vano, el pudor se entendía como una actitud de defensa de la personalidad femenina ante la sensualidad del varón (NIETO, 1956, p. 83).

La *Aldea Maldita* (Rey, 1942) plasma a la perfección el significado moral de la ropa en esta época. La película narra la historia de Acacia, una mujer que decide emigrar a la ciudad siguiendo a su marido a quien no logra encontrar. Atrás deja su vida en el pueblo y a su hijo. La difícil vida de la ciudad le hace acabar trabajando en un local de mala reputación donde, finalmente, la encuentra su esposo con quien vuelve al campo. Allí, condenada al ostracismo, vaga por los caminos buscando un perdón que acababa concediéndosele. La transformación del vestuario de la protagonista da buena cuenta de esta realidad. El traje regional, recio y recatado, da paso a una vestimenta ajustada y más provocativa que la señala como una mujer de vida disoluta. Finalmente, el amorfo y negro ropaje que lleva tras su vuelta evidencia su condición de marginada.

El cine nacional se convirtió en el mejor de los desfiles, en una escuela donde las espectadoras aprendían a vestirse. Especialmente teniendo en cuenta que las modas que provenían de un extranjero considerado disoluto podían tentar a las españolas. Esto se intentó solventar mediante el establecimiento de una serie de consignas que exaltaban la patria y demonizaban los demás territorios. No hay que olvidar que España estaba en un período de autarquía y aislamiento internacional. Por ello, y aunque las espectadoras anhelasen las *toilettes* que veían en las películas

norteamericanas, sabían las consecuencias de adoptar un aspecto demasiado moderno o desenfadado.

Por otro lado, no hay que desdeñar el papel de la censura. Tanto de la nacional, que podía cortar los fragmentos en los que se explicitaba la presencia – o ausencia- de determinado vestuario. Y la que sometió a todos los cines occidentales hasta bien entrada la década de los sesenta y cuyo carácter ejemplarizante se veían, en parte, reflejado en el vestuario femenino. Sirva de ejemplo la caracterización de las *femme fatales* en el cine clásico de Hollywood (COLPAERT, 2019, p. 65-84).

La España de los años cuarenta era un país pobre con una situación política compleja. Tras la contienda, las calles se llenaron de uniformes, sotanas y otras prendas que simbolizaban la adhesión al bando vencedor. Esta inequívoca forma de posicionarse políticamente establecía la posición social de una persona en el nuevo orden nacional. Alejadas, por ley, de los escenarios públicos, a las españolas se les otorgó la misión de concebir hijos para la patria. Su cuerpo, contenedor de los futuros ciudadanos y, por tanto, transmisor de los principios de régimen, se convirtió en una cuestión de Estado que era necesario vigilar y controlar (PELKA, 2014, p. 23-42).

Uno de los principales mecanismos fue el control de su vestuario y una de las principales herramientas, el cine. La ropa fue utilizada como plasmación visual de la tentación, como símbolo de la frivolidad y la materialidad femenina. Gracias a su gran popularidad, su apariencia de inocente entretenimiento y a la repetición de tramas y personajes estereotipados, las películas contribuyeron a implantar un código de vestir que, trascendiendo de lo meramente estético, estableció un modo de ser, de comportarse.

Tal como sucedió con las directrices emocionales de la Sección Femenina (BARRERA, 2019, p. 505), aunque no todas las espectadoras asumieron de igual forma las enseñanzas de las películas, estas constituyeron un marco de referencia social y personal que determinó los límites de lo socialmente permitido y definió la imagen – real y mental- de lo que era una buena mujer española.

Referencias

- AUMONT, Jacques y MICHEL Marie. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1998
- BAYO, Juan, NAVARRO, Alex y ONCIA, Roberto. *Vestir los sueños. Figuristas del cine español*. Valladolid: Seminci, 2007.
- BARRERA, Begoña. *La Sección Femenina (1934-1977). Historia de una tutela emocional*. Madrid: Alianza, 2019.
- BARTHES, Roland. *El grano de la voz. Entrevistas 1982-1980*. Paidós: Barcelona, 2005.
- BLASCO HERRANZ, Inmaculada. *Moda e imágenes femeninas durante el primer franquismo: entre*

- la moralidad católica y las nuevas identidades de mujer. En: GARCÍA WIEDEMANN E. y MONTOYA RAMÍREZ. M. I. (ed). *Moda y Sociedad*. Granada: Centro de formación continua de Granada, 1998. p. 135-146.
- BORDWELL, David, y THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. Doxa y vida cotidiana: una entrevista. En: ŽIŽEK, S. (Coomp.) *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica, 2003. p. 295-308
- CALZADILLA, Paloma. Figurín de Manuel Coma, 1947. *Noviembre. Modelo del mes*. Madrid: Museo del traje, 2018.
- CAMPORESI, Valeria. *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles 1940-1990*. Madrid: Turfan, 1993.
- COLPAERT, Lisa. Costume on film: How the femme fatale's wardrobe scripted the pictorial style of 1940s film noir. *Studies in costume & performance*. 4 (1), p. 65-84, 2019.
https://doi.org/10.1386/scp.4.1.65_1
- DALTON, Margarita. *Mujeres, diosas y musas tejedoras de la memoria*. México: Harlequin, 1996.
- DAVIS, Fred. *Fashion, culture and identity*. Chicago: Chicago university press, 1992.
- DUALDE. La mujer, el cine y la moda. *Radiocinema*, 42, 1939.
- ECO, Umberto. El hábito hace al monje. En: V.V.A.A. *Psicología del vestir*. Barcelona: Lumen, pp. 9-23. 1976.
- ENTWISTLE, Joanne. *El cuerpo y la moda una visión sociológica*. Barcelona: Paidós, 2002.
- FLÜGEL, John Carl. *Psicología del vestido*. Tenerife: Melusina, 2015.
- FREDRICKSON, Barbara y ROBERTS, Tomy-Ann. 1997. Objectification Theory: Toward understanding women's lived experiences and mental health risks. *Psychology of Women Quarterly*, 21, p. 173-206, 1997. <https://doi.org/10.1111%2Fj.1471-6402.1997.tb00108.x>
- GARCÍA ESCUDERO, José María. *España pie a tierra*. Madrid: Nacional, 1953.
- GIL GASCÓN, Fátima. Exemplary women: the use of Film and censorship as a means of moral indoctrination during the Franco Dictatorship in Spain. *The journal of popular culture*. 49 (4), p. 856-874, 2016. <https://doi.org/10.1111/jpcu.12442>
- GODELIER, Maurice. *Lo ideal y lo material: pensamiento, economía y sociedades*. Madrid: Taurus, 1990.
- GUBERN, Roman. *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*. Barcelona: Península, 1981.
- GUBERN, Roman y FONT, Domenech. *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros, 1975.

GIL GASCON, Fátima; CHICHARRO MERAYO, María del Mar. Recatadas y pudorosas: El vestuario de los personajes femeninos españoles como reflejo de las cualidades morales de la mujer en el franquismo (1939-1952)

HEREDERO, Carlos. *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1993.

LABANYI, Jo. Historia y mujer en el cine del primer franquismo. *Secuencias: revista de historia del cine*, 15, p. 42-49, 2002. <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4250>

LAVER, James. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra, 2000.

LAVER, James. *Taste and Fashion. From the French revolution to the present day*. UK: Naismith Press, 2013

LURIE, Alison. *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona: Paidós, 2009.

MARAÑÓN, Gregorio. *Vida e historia*. Madrid: Espasa Calpe, 1968.

MARTÍN GAITE, Camen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Madrid: Anagrama, 1987.

MARTÍNEZ CUESTA, Francisco Javier. Maternidad y primer franquismo. *Revista de Comunicación y salud*. 7, p. 151-172, 2017.

[https://doi.org/10.35669/revistadecomunicacionysalud.2017.7\(1\).151-172](https://doi.org/10.35669/revistadecomunicacionysalud.2017.7(1).151-172)

MARTÍNEZ I SURINYAC, Gabriel. *El guion del guionista. El desarrollo del guion desde la idea hasta el guion literario*. Barcelona: Cims 97, 1998.

MEJÍAS, María de la Luz. *Así fue pasando el tiempo. Memorias de una miliciana extremeña*. Sevilla: Renacimiento, 2006.

METZ, Christian. *Lenguaje y cine*. Madrid: Cátedra, 1973.

MONTERDE, José Enrique. El cine de la autarquía. En: V.V.A.A. *Historia del cine español*. Cátedra: Madrid, pp. 191-238. 2004.

MULVEY, Kate. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16 (3), p. 6-18, 1975.

<https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

MULVEY, Kate y RICHARD, Melisa. *La mujer en el siglo XX. Décadas de la belleza. (1890-1990)*. Barcelona: Tres torres, 1998.

NIETO, G. *Sicología de la mujer*. Barcelona: Dux, 1956.

ORTIZ, Francisco. *Criterios y normas morales de censura cinematográfica*. Madrid: Magisterio español, 1946.

ORTIZ, Carmen. Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange. *Gazeta de antropología*. 28 (3), 2012. <http://hdl.handle.net/10481/22987>

PELKA, Anna. *Mujer e ideología en la posguerra española: feminidad, cuerpo y vestido*. *Historia social*, 79, p. 23-42, 2014. <https://www.jstor.org/stable/24330761>

PÉREZ, Jorge. *Fashioning Spanish Cinema: Costume, Identity and Stardom*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.

GIL GASCON, Fátima; CHICHARRO MERAYO, María del Mar. Recatadas y pudorosas: El vestuario de los personajes femeninos españoles como reflejo de las cualidades morales de la mujer en el franquismo (1939-1952)

ROCA I GIRONA, Jordi. Ni niños sin sexo, ni sexo sin niños: el modelo sexual hegemónico católico en versión española. En: Guash, O. (Ed.) *Sexualidad. Diversidad y control social*.

Barcelona: Bellaterra, pp. 149-172. 2002.

ROSADO BRAVO, Mercedes. Mujeres en los primeros años del franquismo. Educación, trabajo, salarios (1939-1959). En: Cuesta Bustillo, J. (Dir.) *Historia de las mujeres en España, siglo XX, Tomo II*. Madrid: Instituto de la Mujer, pp. 13-71. 2003

SECCIÓN FEMENINA. *Medina*. 1, nº9, 15 mayo, 1941.

SECCIÓN FEMENINA. *Teresa*, 10, año I, octubre, 1954.

SECCIÓN FEMENINA. *Convivencia Social, 3º curso*. Madrid: Sección Femenina de las F.E.T. y J.O.N.S., 1955.

SORLIN Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la Historia de mañana*. México: Fondo de cultura económica, 1992.

SQUICCIANO, Nicola. *El vestido habla*. Madrid: Cátedra, 1990.

TUDOR, Andrew. *Cine y Comunicación social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

V.V.A.A. 2004. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

WILSON, Elizabeth. *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003.