



LA MUJER INDEPEDIENTE EN EL CINE ESPAÑOL O LA MASCULINIDAD HISTRIONICA. UN CASO EXCEPCIONAL BATALLON DE SOMBRAS

Navarrete-Galiano Rodríguez, Ramón
Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura
Universidad de Sevilla
galiano@us.es

RESUMEN:

El personaje de la mujer en el cine ha sido presentado en cada momento histórico, de acuerdo a los parámetros sociales y culturales de ese tiempo. Dado que la mujer no comienza a independizarse de la figura del hombre, económica y culturalmente, hasta el último tercio del siglo XX, la presencia de la fémina ha servido, en el cine, siempre como acompañante o como mero contrapunto a la figura de aquel. Si ha destacado por encima de éste ha sido por alguna peculiaridad del personaje, recordemos, por ejemplo, algunos de los melodramas interpretados por Bette Davis como la pérfida protagonista de *La loba* (*The little foxes*, William Wyler, 1941), como espía o vampiresa, o si se la ha presentado como figura independiente, se ha hecho burla de tal papel, masculinizándola, y dándole una conceptualización de figura queer.

El cine español ha seguido tradicionalmente esos parámetros, como describiremos, pero también hubo una excepción con el filme *El batallón de las sombras* (Manuel Mur Oti, 1957), donde se contraviene esas normas. En esta comunicación reflexionaremos sobre el tratamiento de la mujer independiente en el cine español, desde el punto de vista habitual y de la excepción que fué la película de Mur Oti.

PALABRAS CLAVE:

Mujeres sometidas, independencia masculinizada, histrionismo.



INTRODUCCION

La contextualización histórica, política, social y económica de cualquier manifestación creativa resulta decisiva para comprender el desarrollo de un proceso artístico, mucho más aun en el cinematógrafo, que supone una cuestión creacional, continua, y unida al devenir de los tiempos. Es decir, una obra narrativa necesita de tiempo para su elaboración, mientras que una producción cinematográfica, y más aún en la actualidad con los avances técnicos, se lleva a cabo más rápidamente. Por lo tanto esta obra será símbolo de un tiempo determinado y concreto.

El cine español es muestra de ello, pero por desgracia hubo un tiempo en la Historia de España, en el que el espacio temporal, parecía haberse detenido, al igual que el país. Nos referimos en concreto a los casi cuarenta años de dictadura, en los que hubo diferencias en cada una de las décadas, en aspectos económicos o hasta políticos, pero en lo ideológico, el avance fue nulo, incluso podríamos hablar de regresión, más que de avance.

Una cuestión importante en esos años fue el papel de la mujer en la sociedad del momento, un papel, que apenas tenía relevancia, ya que se encontraba siempre detrás de la figura de un hombre, ya fuera el padre o el marido, e incluso después de la desaparición de estos dos en la de un hijo o incluso en la de un yerno, que ya había adoptado el rol dominante frente a la hija de la aludida.

El cine español dio cuenta del papel de la mujer en esos años, y siempre que la mujer aparecía descrita, era valorada en positivo, es decir de acuerdo a las pautas preestablecidas, por una sociedad heteronormativa y represiva de la mujer.

Si en alguna ocasión la mujer, que aparecía en la gran pantalla, traspasaba las barreras y límites fijados se hacía burla de ella y se la dotaba de un aspecto masculinizado del que se hacía broma, en un doble sentido. Por un lado por no atenerse a una norma fijada en las leyes españolas, y por otra, por alejarse de la heteronormatividad, ya que una mujer no podía mostrar ninguna faceta masculina, ya que suponía un quiebro en su rol.

El hombre tampoco podía aportar ninguna aspecto femenino, pero si lo hiciera en la vida cotidiana, tras una primera burla, se hacía uso de esa feminización, para labores propias de la mujer, trabajo en la casa o secundarios en el campo, ámbito principal de la economía española en aquellos momentos, o incluso hasta para relaciones sexuales, eso sí siempre mantenidas ocultamente y con amenazas si estas eran hechas públicas. Incluso durante el servicio militar los homosexuales amanerados eran destinados a las labores de cocina y de lavandería, o para el servicio privado en las residencias familiares de los militares de más alta graduación, donde el joven prestaba realizaba su prestación, fuera del cuartel y desempeñando las labores de una asistente del hogar.



Por lo tanto la mujer independiente y trabajadora, fuera de las labores del hogar, era burlada y despreciada, por la sociedad conjunta, ya que se oponía a lo común global, y el cine daba cuenta de ello, incluso otorgándole el rol de malvada.

En el cine español de los cuarenta años de dictadura hubo una excepción destacada, que fue el filme *El batallón de las sombras* (Manuel Mur Oti, 1957), que supuso un quiebro en esa norma de aquellos años.

En este filme las mujeres adoptan un papel relevante frente a los hombres, ya que son ellas las que mantienen el hogar en muchas ocasiones, frente a la desidia laboral de sus maridos. Incluso son las mujeres en esa película las que se oponen a las normas establecidas y se apoyan para reivindicar algunos de sus derechos, como es la reinserción social de una prostituta, que vive en esa casa de vecinos.

DIFERENTES ANTE LA MAYORIA

La presencia de mujeres independientes en el cine aparecía acompañado en la mitad del siglo XX de un leve poso de crítica ante un ser humano, que aparentemente contravenía unas normas que debían seguir. Muchas veces esa crítica se presentaba de forma sutil y en vez de hacerlo de forma clara y contundente se procedía a hacer burla y chirigota de ese trabajo independiente, dándole un aspecto masculinizado, más próximo a un personaje queer que al de una mujer independiente.

La conceptualización de lo queer, la sexualidad opuesta o ajena a la heteronormatividad, en el cine español ha supuesto, en las ocasiones que se ha planteado, una presencia burlesca o "extraña" configurada en personajes atípicos, fuera de lo normal, y que dadas sus pautas servían de contrapunto para lo correcto, la "norma", que simbolizaban los personajes acordes con ideario mayoritario. Esto se ha dado cuando los personajes han aparecido definidos y caracterizados por una hetero-genera actitud, ya que en muchas, en bastantes ocasiones, los personajes queer han aparecido de soslayo, encubiertos, y tipificados dentro de otro aspectos.

Es decir estos arquetipos, se han mostrado en una confusión, de actitudes, que han desvirtuado su verdadera razón de ser. Un ejemplo clarísimo y evidente fue la película *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942), en la que uno de los protagonistas, príncipe heredero a un trono centroeuropeo, conoce a su gran amigo, al ingresar voluntario y con nombre falso en la legión. Renunciará al trono y se unirá con este compañero, de nuevo, tras el golpe militar del 18 de julio de 1936, para apoyar las fuerzas subversivas, y convivir con él. En ningún momento de la película ninguno de los dos mantiene relación sentimental clara con alguna mujer. Es decir un filme que defiende los valores de virilidad y machismo, ofrece otra lectura en su estructura profunda, ya que a lo largo de la película se plantean unas actitudes y situaciones entre los dos legionarios, que se alejan por completo de la virilidad y heteronormatividad, y comportándose



como personajes queer, que aquí son justificados por la camaradería y compañerismo que se dan en el ejército.

Sin embargo si se trata de una mujer, que se distancia de la heteronormatividad, esta será presentada de forma burlesca o deformada, como veremos más adelante.

Es decir la sexualidad opuesta o ajena a la heteronormatividad, en el cine español ha supuesto, en las ocasiones que se ha planteado, una presencia ridícula o "extraña" configurada en personajes atípicos, fuera de lo normal, y que dadas sus pautas servían de contrapunto para lo correcto, la "norma", que simbolizaban los personajes acordes con ideario mayoritario.

Esto se ha dado cuando los personajes han aparecido definidos y caracterizados por una hetero-genera actitud, ya que en muchas, en bastantes ocasiones, los personajes queer han aparecido de soslayo, encubiertos, y tipificados dentro de otro aspecto.

Esta es una forma de disociación de las formas, para aparentar, y ser lo que no se es, distorsionar la realidad, para desfigurarla. Podríamos observarlo desde las modalidades epistémicas⁶⁸⁴, y comprenderíamos que la recepción de sexualidades disociadas obedece a unos parámetros establecidos, que permiten reconocerlo o no.

Así podemos considerar que un elemento es

Verdadero: si tiene las cualidades de ser y aparecer.

Secreto: si tiene las de ser y no aparecer.

Falso: si cuenta con las de no aparecer y no ser.

Engaño: si tiene las de aparecer y no ser.

CINE EXTRANJERO

A lo largo de la historia del cine universal han aparecido personajes femeninos disociados de la norma, que además simbolizaban el mal y debían recibir por lo tanto su castigo. Hay dos ejemplos claros como son la espía y vampiresa en *Roma, ciudad abierta* (Roma, città aperta, Roberto Rossellini, 1945), que seduce a las jóvenes para colaborar y ayudar a delatar a los subversivos ante las fuerzas fascistas.

La presencia de esta figura muestra como el neorrealismo contó con elementos del sentimentalismo melodramático, pero las figuras y estrategias retóricas del melodrama clásico utilizadas en este filme están completamente fuera de los límites neorrealistas.

Rossellini tenía una ética que no es en absoluto relativista

⁶⁸⁴ A.A.V.V. (1979): *Semiotique. Dictionaire raisonné de la theorie du langage*, Hachette, Paris.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

“Es innegablemente etnocéntrica. Un buen ejemplo de la importancia de esta base comunitaria en el propio conocimiento de Rossellini y en la ética de su obra es el tratamiento que la homosexualidad recibe en ella, un tratamiento en clara concordancia con los peores prejuicios reaccionarios de su época. El ya mencionado personaje lesbiano de Roma, ciudad abierta, el profesor pederasta de Alemania, año cero y el bisexual arrivista de Anima nera (el título lo dice todo) son presentados como la encarnación de la desviación, la perversión y la corrupción, casi como el mal en estado puro”(<http://rossellini.blogspot.com/>)

Otro ejemplo de este tratamiento vergonzante pudo ser *La calumnia* (The Children's Hour, Willian Wyler, 1961) cuyo argumento gira en torno de Karen y Martha, dos buenas amigas y socias que dirigen una escuela privada para niñas de la alta sociedad. Karen pretende casarse pronto con su prometido, aunque Martha le insiste en retrasar la boda, para no quedarse sola al frente de la escuela. Una alumna despechada por un castigo que ha recibido, acusa a las profesoras de ser amantes, lo cual es una calumnia que se transmite rápidamente. Cuando la verdad se descubre, las profesoras han cerrado la escuela, han perdido un juicio por difamación y el proyecto de matrimonio ha fracasado. Finalmente, una de las profesoras se suicidará tras confesar que, si bien las afirmaciones de la alumna eran falsas, en realidad estaba enamorada secretamente de su compañera.

CINE ESPAÑOL

Durante la historia del cine español también se han dado casos singulares donde se han presentado a mujeres, masculinizadas de las que se hace burla. Sin embargo si entre los hombres se diera una relación, más fraternal de lo debido, esta se esconde bajo una camaradería, aunque se trate de algo más como sucede en *¡A mí la legión!* (1942)

El caso de *¡A mí la legión!* es paradójico y hasta tiene cierto aspecto irónico, ya que la historia de atracción de estos dos hombres, aparece diluida en una camaradería legionaria, que llevará finalmente a uno de ellos a renunciar a su trono, para luchar codo con codo con su mejor amigo, en la más tradicional conclusión de novela romántica, en la que el poderoso rechaza el oropel para estar con su amada. Además en los momentos en que se produce el filme en la opinión pública occidental era conocidísima la historia del rey inglés que abdicó de su corona para casarse con un mujer divorciada.

Lo cierto es que en los casos que vamos a describir en el cine español han abundado los estereotipos El estereotipo muestra a un personaje ajeno a la descripción, a las palabras, es decir, los enseña, lo hace patente iconográficamente, por el uso exclusivo de las imágenes. El estereotipo patenta el que se puedan explicar las características de una persona, o de un persona-je, unitariamente, es decir por medio de un rasgo determinado y específico. Como ha pasado tradicionalmente, por ejemplo, cuando un gesto amanerado, “afeminado”, de las manos de un hombre nos indica que nos encontramos frente a un gay. De esta forma se muestra al homosexual sin llegar a hablarse de él.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

Habitualmente recurrir al estereotipo para identificar, de forma generalista y simple, cómo actúa un homosexual, sirve para calmar a la colectividad heterosexual, ya que el grupo total, la manada global, puede identificar, señalar y circunscribir al que es diferente a lo normal, el que rompe la norma de lo aceptable, de lo correcto.

Habitualmente los estereotipos sobre los homosexuales son aquellos que nos los presentan como depresivos solitarios que no consiguen mantener relaciones duraderas. Si se trata de hombres se les considera inofensivos o por el contrario se les tacha de perversos muy peligrosos. En el caso de las lesbianas, se las presenta como malvadas seductoras, como ya vimos en el caso del filme de Rosellini *Roma ciudad abierta* ((Roma, città aperta, 1945), o mujeres poco atractivas, o atractivas pero muy masculinas, como veremos más adelante.

Un caso de esta presentación estereotipada de la mujer independiente fue el personaje de la tía Antonia, de Casta y Susana, en la zarzuela *La verbena de la Paloma*, que fue llevada al cine en varias ocasiones, en 1920 por José Buchs, en 1934 por Benito Perojo, y en 1963 por José Luis Saenz de Heredia.

En concreto en la de 1934 se nos presenta como una mujer soltera y sin pareja, con aspecto duro y fiero del que hacen burla sus sobrinas, y rechaza el "galán" Don Hilarión. La soltería, la independencia de este personaje con respecto al hombre es visto con sospecha y hasta con rechazo, por lo que se hace chanza de ella. Para ello se incide en unos rasgos masculinos que de sobremanera son destacados en la versión sonora, con una voz grave, y el gusto por las bebidas alcohólicas de alta gradación. Frente a ella nos encontramos con el personaje de la amiga-madre-protectora de Julián, la señá Rita, que no tiene hijos, pero sí que es una mujer casada, dependiente de hombre, por lo tanto aparece femenina, coqueta y mucho más dulce y receptiva con las necesidades sentimentales heterosexuales de su sobrino, que lo que puede tener la tía de las jóvenes, que solo la mueve el interés económico con respecto a la que vaya a ser la pareja definitiva de las jóvenes que tutela, tras fallecer sus padres.

Ha habido otros ejemplos en el cine español, con otras mujeres. Así en el filme *Ana dice sí* (Pedro Lazaga, 1958) el personaje que interpreta Laura Valenzuela, es la dueña de un taller de mecánica, por lo que se nos presenta siempre llena de grasa y dando órdenes tajantes a los trabajadores del mismo. Conduce una moto, y lleva monos de trabajador y pantalones. Es decir se masculiniza su rol, no puede imponer respeto y autoridad, si no se trasfigura de hombre, o bien adopta ese papel. La presentación y hábitos y costumbres de esta joven es tal, que será rechazada por los jóvenes que pretende pretender. Hay una escena en la comienza a llorar, porque ha sido rechazada por un joven al que prácticamente ha acosado.

Al ser requerida por uno de los operarios del taller de mecánica, sobre el motivo de su llanto, contesta:

- "Los hombres no lloran, perdón no quise decir eso".

Su propia familia la rechaza, ya que su hermana en una ocasión muestra extrañeza hacia como se mueve en su entorno, o su forma de vestir que dice "me produce vergüenza", lo cual genera



mayor repulsa por parte de la sociedad, heteronormativa, donde se haya enclaustrado este personaje.

Otra película *Cariño mío* (Rafael Gil, 1961) nos presenta a un personaje, la tía, de la protagonista, que vive en una granja alemana en soledad, ya que no tiene pareja conocida. Su aspecto es masculino, con pelo corto y apenas maquillaje, dirige ella sola la granja. Monta a caballo a la manera masculina, lleva pantalones y hace flexiones gimnásticas. Además de estar soltera, no muestra interés ninguno por los hombres, ni siquiera por los pretendientes de su sobrina. Lo curioso de este filme es que el personaje de la tía, está interpretado por Mercedes Vecino, quien fue una de las vampiresas del cine español de los años cincuenta, e incluso encarnó para el cine en *¿Dónde vas Alfonso XII?* (Luis Cesar Amadori, 1958) el papel de la reina Isabel II, que tanto gustó de los hombres.

Estos ejemplos son un esbozo, de otros muchos en los que se planteaba una figura de la mujer distorsionada. Fuera de la ficción, pero dentro de la industria cinematográfica española hay dos casos de relegación e infravaloración. Fue el caso de Ana Mariscal quien debutó en la película *Raza* (José Luis Saenz de Heredia, 1941), con argumento del general Francisco Franco, que lo firmó bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, y trabajó también en filmes como *Vidas cruzadas* (Luis Marquina, 1942), *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1947) o *La reina del Chantecler* (Rafael Gil, 1962).

Pero Ana Mariscal, además de ser actriz, fue empresaria de teatro, ya que tras trabajar en el Teatro Nacional, en el Teatro María Guerrero, de la mano de Luis Escobar, formó su propia Compañía con la que emprendió una gira por Argentina. Además creó la productora Bosco Films, con la que produjo, dirigió y escribió los guiones de sus películas *Segundo López, aventurero urbano* (1953), *Misa en Compostela* (1954), *Con la vida hicieron fuego* (1959). La más reconocida fue en 1963, *El Camino*, basada en la obra homónima de Miguel Delibes. Sin embargo no tuvo el reconocimiento que merecía y en sus últimos años se dedicó a labores de literatura.

Igual sucedió con una antecesora de ella, Rosario Pi, quien se movía en el mundo de la empresa, por lo que en 1931 decidió crear, con el apoyo económico del empresario mexicano Emilio Gutiérrez Bringas y el español Pedro Ladrón de Guevara, la Productora Star Films de la que ella era presidenta. Entre 1931 y 1935, Star Films produjo las tres primeras películas sonoras de Edgar Neville, Benito Perojo y Fernando Delgado. Además se animó a la dirección y llevó a cabo *El gato montés* (1936) y *Molinos de viento* (1939), inspiradas ambas en las zarzuelas de igual título. Tras acabar la Guerra Civil huyó a París y Roma, donde participó en diversos trabajos en los estudios Cinecittà. Al no consolidar sus labores, tuvo que regresar a España, donde volvió al negocio de la moda y abrió un restaurante en Madrid, donde falleció en 1967.

EL BATALLON DE LAS SOMBRAS



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

La película que nos ocupa supuso un fenómeno extraño dentro del cine español de aquellos momentos, aunque también es cierto que su director, Manuel Mur Oti, tenía en su haber películas tan singulares y alejadas de la norma como *Cielo negro* (1951) o *Condenados* (1955), que presentaban a unos desclasados sociales, ajenos a las normas, ya fuera en el primero de los filmes señalados por cuestiones sociales, población campesina, que emigra a ciudad industrial o, como sucede en el segundo, por cuestiones sentimentales, una mujer casada que se enamora del capataz de su finca, y decide matarlo, antes de que su marido se atreva a hacerlo para salvar su honor.

El batallón de las sombras (1957), que cuenta con un guión pergeñado por Manuel Tamayo y Manuel Mur Ot, se inicia con un prólogo que describe lo que es el batallón de las sombras, aquellas mujeres que están tras los hombres, de forma discreta, pero decisiva para encauzar la vida de los varones. Ellos en primera línea, pero ellas que están en segunda línea, a la sombra, tienen más importancia de la que creemos.

La película se sitúa en una casa de vecinos donde hay familias de diferentes ámbitos, así las hay de artistas (una de un actor, otra de un pianista) u obreros (cerrajero artístico) también la de un inventor. Eso sí, el actor sin trabajo Braulio (Antonio Vico), el compositor Enrique (Albert Lieven), el humilde pintor Carlos (Vicente Parra), el inventor que siempre inventa lo inventado Pepe (José Suárez) y el cerrajero artista Damián (Albert Hehm) subsisten gracias al apoyo de sus mujeres (Alicia Palacios, Lida Baarova, Amparo Rivelles).

En esta casa de vecinos tan singular también aparecen dos mujeres curiosas, que además se oponen por sus formas de vida. Por un lado Maribel (Emma Penella), que es una chica de alterne, pero que al conocer las vicisitudes de sus vecinos, se arrepiente y decide vivir una vida honrada, "tirar por el buen camino" como afirma ella. Para ello empieza a realizar labores de una mujer de su casa, fregando la escalera como si fuese una diversión. Además decide hacerse novia formal del repartidor de la confitería donde le compraban los bombones sus admiradores. Este personaje, lo podemos vincular con el cine de aquellos momentos, ya que tiene mucho que ver con la Cabiria protagonista del filme de Fedrico Fellini *Las noches de Cabiria* (Le notte di Cabiria, 1957) y su posterior secuela hollywoodiense *Noches en la ciudad* (Sweet Charity, Bob Fosse, 1969), que plantean la reinserción de una prostituta en la sociedad, por medio de un matrimonio por amor. .

Lo cierto es que las mujeres en *El batallón de las sombras* (1957) son las que llevan el peso de la familia. Así el personaje de Magdalena, la planchadora, interpretada por Amparo Rivelles, ante el abandono del diseño de inventos, por parte de su marido, Pepe (José Suarez), quien asegura que "Yo necesito descansar 15 o 20 días".

Le responde:

-Así me gusta no te mates. ¿Llevas dinero?

- 2 o 3 duros



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

- ¿2 o 3 duros? ¿Para que me mato yo planchando pantalones? Toma 10.

En fin, aquí vemos como ella mantiene los caprichos de este inventor, que siempre llega tarde con sus inventos. Sin embargo para redimirle un tanto al personaje del marido, los guionistas deciden que mejore su actitud con trabajos duros. Por ello hacen que enferme el personaje de Magdalena y que su marido tenga que ir a trabajar a una obra, donde al principio el capataz, al verle tan atildado, con un traje claro, duda de que sea capaz de cavar zanjas, pero tras veintidós horas de trabajo le dice:

“Usted no es un chulo, compañero”

En el edificio también nos encontramos con el personaje de la comadrona, Doña Engracia (Amelia de la Torre), una mujer de aspecto duro, masculino, que hace muchas obras de caridad, pese a lo severa que parece, ya que da comida a cada una de las familias necesitadas.

Incluso impedirá que la mujer del cerrajero aborte, consiguiendo además una alimentación extra para los niños.

El modo en que la comadrona se opone a este aborto, tiene lugar durante tareas domésticas en casa del matrimonio, ya que Engracia ayuda a cocinar en la casa del herrero.

Se da cuenta del embarazo de la mujer de éste, y de como el marido, quiere que se deshaga de él, dado que les cuesta mucho mantener a los dos hijos que tienen. Por lo tanto en este caso una mujer apoya a otra en reivindicación, maternal, evidentemente, pero que se opone a los dictados del marido.

La mujer dice tocándose el vientre:

-“Este (hijo) no”

-“Esto que dice tu marido te va a interesar. Damián dice que como ya tenéis dos hijos y está sin trabajo, parece que éste no. ¿No es eso?”.

Por lo tanto aquí una mujer sirve de apoyo a otro, aunque sí es cierto que el personaje de Engracia aparece muy masculinizado, con el pelo corto, faldas largas, es decir ajena a la norma, lo que le otorga determinada independencia y autoridad, frente al conjunto de varones, en este caso representado por el marido que no quiere otro hijo, lo que le permite apoyar la decisión de la mujer de tener a su hijo.

También se dan otros casos de respaldos entre ellas. Así el personaje de Maribel, de la que solo se la ve al principio por sus andares, su primera aparición son unos planos de sus pies bajando la escalera, llegará a servir de apoyo a otra vecina “honrada” que también la acepta, quebrando el estereotipo de mujer pecadora, contaminada, que alejaba a la chica de alterne del resto

La mujer de Enrique, el músico, sostiene la familia con los pantalones que cose, además cuando el marido tiene que trabajar dirigiendo la orquesta de una revista musical, su mujer le da dinero para que se alquile el frac y vaya correctamente. Sin embargo en una ocasión, en un ataque de



furia, porque no le sale bien una composición el marido rompe la maquina de coser, que es el medio de sustento familiar, aunque finalmente se arrepentirá y trata de arreglarla para que su mujer pueda trabajar.

Además de todo esto la esposa ha de sufrir infidelidades y que el músico se marche de casa con una actriz, encontrando consuelo en la mujer que alterna con los hombres, es decir en la alejada de la norma.

La escena se desarrolla así:

El personaje que interpreta Enma Penella sube por la escalera y escucha a la mujer del músico, que ha sido abandonada, llorando. Toca la puerta, la esposa abandonada abre, y esta le consuela, tras lo que dice:

-“Somos dos mujeres iguales, aunque usted no lo crea.”

- “No se parece a los hombres que usted trata.”
- “Todos son iguales”.

La mujer del músico la besa y la llama por su verdadero nombre “Lola”, ya que el de Maribel es ficticio.

Luego ésta le pedirá a la portera, como apuntamos más arriba fregar la escalera, para conocer el trabajo de las mujeres.

Otro caso singular es el de Isabelita (Elisa Montés), que vive realquilada en casa de Magdalena. Isabelita es una joven ingenua e idílica que está enamorada de Carlos (Vicente Parra), un pintor fracasado, que no tiene dinero para comer, se pone enfermo y muere de tuberculosis. Para sobrevivir coquetea con Isabelita, y consigue de ésta comida, con la excusa de que es para hacer bodegones.

Una de las escenas más extrañas es cuando le pide a Isabelita un chorizo, grande y rojo “para pintarlo”.

El personaje de Vicente Parra es un tanto extraño y confuso. En un momento del filme afirma a Isabelita;

-“He sido tan pobre que nunca me ha querido ninguna mujer. Y ninguna mujer me besó con amor.

Tras lo que el personaje de Elisa Montés, le besa, pero de forma casta y rara. No hay atracción por parte del pintor hacia la bella joven. El personaje de Parra nunca trata de sobrepasarse o vincularse más estrechamente con el de Elisa Montés, coquetea pero no llega más. Es cierto que está enfermo, pero hay algo extraño, que puede tener relación con una figura queer.



I Congreso Internacional de Comunicación y Género

SEVILLA, 5,6 Y 7 DE MARZO DE 2012

En la actualidad este personaje enfermo y gay sería presentado sin ningún género de dudas de forma clara y tajante, recordemos la película el personaje de Richard Brown, interpretado por Ed Harris y su amistad, sin sexo con Clarissa Vaughan ([Meryl Streep](#)) en *Las horas* (*The Hours*, [Stephen Daldry](#), 2002). El guion, escrito por [David Hare](#), es una adaptación de la [novela homónima](#) de [Michael Cunningham](#), ganadora del [Premio Pulitzer](#) en 1999.

Hay por lo tanto una huida del concepto de marginalización que había guiado la construcción de gays y lesbianas como minorías étnicas hasta el momento. Por ello en esta ocasión podemos realizar una relectura desde una perspectiva queer de esta producción cinematográfica y de este personaje.

“Para los teóricos queer, la vida personal está sexualizada -y heterosexualizada- y también lo están las estrategias y la economía. Muchas cuestiones se plantean a partir de esta nueva perspectiva: ¿qué sucede, por ejemplo, con la teoría de la estratificación si se reconocen las reivindicaciones de gays y lesbianas?; ¿cuáles son los patrones de movilidad de las lesbianas?; ¿cómo se interrelacionan esos patrones con la raza, la edad, la región y otros factores?; ¿qué sucede con el análisis de la estructura del mercado si en ella se incluye a los gays?; ¿qué ocurre si se hace lo mismo con los estudios de consumo?; ¿y con la educación?; ¿con la gerontología social?”⁶⁸⁵.

No hay que olvidar que para los teóricos queer hay que reconsiderar todos los campos de análisis teniendo en mente la categoría de sexualidad.

Como vemos en el filme que nos ocupa nos encontramos con la historia de hombres y mujeres que luchan en el mismo bando. Pero si es cierto que las mujeres pese a su roles de amas de casa, también se muestran como seres independientes, que ayudarán en sus reivindicaciones a sus compañeras, ya sea para no abortar o para reinsertarse en la sociedad, abandonando la prostitución.

Junto a ello son las que llevan adelante la casa, con su trabajo y apoyan a ese hombre del que dependen, pero que también comprenden que es un ser débil. Es cierto que finalmente los hombres habrán de demostrar su valía, dados los parámetros sociales y culturales del contexto en el que se estrena la película, pero es indiscutible, que las mujeres asumen aquí un rol, alejado de las pautas y normativas de la sociedad del momento, que también reflejaban las películas españolas de entonces.

La película finaliza con el mismo personaje que nos introdujo en la casa, con el prólogo. Este acaba, ironizando, ya que afirma:

- “Ya han visto ustedes que la mujer no importa nada en la vida del hombre”.

El director y guionista del filme, Manuel Mur Oti, explica que la idea del argumento se le ocurrió sobre la marcha, tras concluir una película “todo el mundo conoce a Manuel Mur Oti, pero nadie conoce a su mujer ¿Y cuantas veces ...cuando no teníamos dinero no habrá tenido que

⁶⁸⁵ López Penedo, Susana (2008): *El laberinto Queer*, Egales, Madrid. P. 121.



plancharnos una camisa para salir a tomar un café juntos o ir dignamente a un estreno. Los hombres son los brillantes, pero el batallón callado, el batallón sufrido, el batallón de las sombras, es el de las mujeres⁶⁸⁶.

Esta afirmación del realizador obviamente cuenta con unas connotaciones machistas, propias del contexto y el momento de realizarse la película, pero si es cierto que el filme aporta una visión diferente de la mujer, dado que ellas son aquí las que sustentan el hogar y las que ponen en claro muchas de las cuestiones que suceden en las familias, y en el conjunto de la casa de vecinos.

CONCLUSIONES

Tras a analizar los filmes apuntados podemos comprobar que durante determinadas épocas de la historia del cine, la visión que se ha dado de la mujer ha sido la de un ser sometido a la tutela del hombre. Es decir, la mujer no se podía independizar, dado que tenía una tutela del hombre-padre cuando estaba soltera, y del hombre-marido cuando había contraído matrimonio. Si rompía esa norma el personaje se desvirtuaba y se hacía mofa de esa mujer independiente, masculinizándola, dándole rasgos y actitudes viriles, que eran lo único que podía justificar o sustentar su autoridad. Pero, evidentemente en ese proceso se adoptaba una postura queer al diseñar ese personaje, ya que se desvirtuaba su sexualidad, y se le aproximaba a posturas ajenas a la heteronormatividad. Es decir se descontextualizaba al personaje y se le llevaba a un extremo que no correspondía con sus pautas de conducta, en pos, obviamente, de una justificación, para sus posturas, que no coincidían con el conjunto global. Ese rechazo y valoración de la mujer como ser independiente se ve en el trato y reconocimiento que dentro del ámbito de la profesión tuvieron Rosario Pi y Ana Mariscal. Dos destacadas realizadoras, guionistas y productoras, y sin embargo a ambas se las relegó a un segundo plano, no queriendo reconocer los valores de esta creadoras. La primera al haber desarrollado su carrera como productora, guionista y directora, durante los años de vigencia de la II República Española, a lo largo de la dictadura franquista no se la vio con mucha simpatía, y el caso de Ana Mariscal, es más irónico y lacerante si cabe, ya que a ella durante la dictadura se la vinculó con la Jefatura de Estado, por haber trabajado en un papel protagonista en el filme *Raza* (1941), con lo que se llevó a cabo la misma represión que con Pi, pero utilizando argumentos opuestos.

Si hubo algún filme como *El batallón de las sombras* (1957) fue un caso excepcional, donde las mujeres podían desarrollarse e incluso proteger al hombre, por lo que se destacaba su verdadero papel, incluso podían redimirse con su apoyo recíproco, pero finalmente acababan por volver al yugo familiar y a la tutela del marido, que acababa por ocupar el rol que le tocaba, ya fuera buscando trabajo para salvar a la vida a la mujer enferma o para volver al hogar, después de haberlo abandonado en pos de una mujer más joven.

⁶⁸⁶ M. Torres, Augusto (2000): *Cineastas insólitos*, Nuer ediciones, Madrid. P. 54.



Son momentos en que la industria cinematográfica refleja la situación de la sociedad de ese momento y el papel que ha de ocupar la mujer en ese contexto, habrán de pasar bastantes años hasta que el cine planteara argumentos como el de *Julia* (Julia, Fred Zinnemann, 1977)

BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V. (1979): *Semiotique. Dictionnaire raisonné de la theorie du langage*, Hachette, Paris.

M. Torres, Augusto (2000): *Cineastas insólitos*, Nuer ediciones, Madrid.

López Penedo, Susana (2008): *El laberinto Queer*, Egales, Madrid.

Mira, Alberto (2008): *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, Egales, Madrid.

Moskovici, Serge (1979): *Psychologie des minorités actives*, University Presses of France, París.

<http://rossellini.blogspot.com/Consultado> 23/11/2011