

Entre la ley y el deseo: la problemática dicotomía de los roles de género en *Amantes* (Vicente Aranda, 1991)

Silvia Guillamón Carrasco
Universidad Internacional Valenciana
silvia.guillamon@uv.es

Resumen: *El presente artículo tiene por objetivo analizar la representación de los roles femeninos en la película Amantes (Vicente Aranda, 1991), centrados en la clásica dicotomía mujer virginal / mujer carnal. Nuestra lectura de la película muestra cómo esta dicotomía presenta fisuras y contradicciones que llegan a cuestionar la aparente estabilidad y coherencia de los estereotipos, los cuales se ven sometidos a la ambivalencia discursiva que supone la inclusión de estos dos modelos hollywoodienses, relacionados estrechamente con los géneros cinematográficos del melodrama y el film noir, en una película cuya recreación histórica se enmarca en la España de la posguerra.*

Palabras clave: *estudios de género, representación filmica, feminidad, ideología*

Abstract: *The aim of this article is to analyze the representation of the feminine roles in Amantes (Vicente Aranda, 1991). The two feminine stereotypes in the film, based on the classic dichotomy of virgin/sexualized woman, are closely related to the classic genres that identify them: the melodrama and the film noir. Our reading of the movie shows how this dichotomy presents fissures and contradictions which question the apparent stability and consistency of stereotypes, marked by to the discursive ambivalence ensuing the inclusion of Hollywood models in a film set in the Spanish post-war.*

Keywords: *gender studies, representation, femininity, ideology*

Recibido: 7 de enero de 2014

Aceptado con modificaciones: 28 de mayo de 2014

1. Introducción

La discusión sobre los cambios culturales producidos a raíz de la instauración democrática —Monleón, 1995; Vilarós, 1998; Medina, 2001; Ballesteros, 2001; Gámez, 2004; Cruz y Zecchi, 2004 o Colmeiro, 2005, entre otros— ha generado, en las últimas décadas, un debate en el marco de los estudios hispánicos acerca de las formas de continuidad / discontinuidad histórica que acompañan al proceso de democratización en la sociedad española. Este debate ha supuesto un cuestionamiento del carácter lineal de los procesos históricos así como una profunda revisión de las conexiones entre los cambios sociales y los textos culturales, entendidos estos últimos como sintomáticos de la especial coyuntura socio-histórica del período de democratización. En el centro de este debate, la reflexión sobre el género se ha situado como un objeto prioritario de investigación, no solo por el hecho de que constituye una de las más poderosas fuentes identitarias del ser humano, sino también porque, en el imaginario fílmico de la democracia, el género se ha visto especialmente implicado en los procesos de redefinición de la identidad social y nacional, tal como muestran los estudios de Kinder (1993), Sánchez Vidal (1995), Jordan y Morgan-Tamosunas (1998), Martín-Márquez (1999), Gila y Guil (1999), Triana-Toribio (2003), Gámez (2005) o Guarinos (2007).

En esta misma línea, el presente artículo analiza las formas discursivas de (re)definición del género en la película *Amantes* (Vicente Aranda, 1991), texto que consideramos sintomático de los procesos de (re)escritura vinculados con las formas de continuidad / discontinuidad discursiva que han marcado el paso del franquismo a la democracia. Para ello se aplica una metodología de análisis cualitativo de contenido y análisis textual, que atiende tanto a la construcción de los estereotipos de género en la narración cinematográfica como a los procesos de significación que se derivan formalmente del lenguaje audiovisual del texto fílmico.

En una primera aproximación a la película podríamos defender que el discurso en torno a la “chica buena”, la protagonista, encarna los valores tradicionales de la femineidad, vehiculando los entresijos de un ‘deseo femenino’ vinculados con la política sexual hegemónica. Sin embargo, como veremos, en esa representación del deseo se apunta no solo a las contradicciones del discurso franquista en torno al ideal femenino sino también al choque entre este modelo —encarnado en el ideal burgués del ‘ángel del hogar’— y las condiciones de existencia de una clase social no burguesa, difícilmente adaptables a ese estereotipo femenino. No obstante, a pesar de mostrar las contradicciones a las que se veía sometido el discurso de género bajo el franquismo, el filme no renuncia en ningún momento a la elaboración de una fantasía del deseo alrededor de la clásica dicotomía entre mujer virginal / mujer carnal, dos de los roles femeninos por excelencia del cine patriarcal que, como nos recuerda Guarinos (2007) continúan vigentes en la actualidad, aunque adaptándose a los nuevos tiempos y, por tanto, dando lugar a nuevos estereotipos fílmicos. La inserción de los dos modelos en la película conlleva, asimismo, una hibridación de los géneros cinematográficos que identifican los dos estereotipos femeninos: el melodrama (representado por Trini) y el *film noir*, establecido a partir de la representación de la *femme fatale* (Doña Luisa).

2. Feminidad normativa: la ‘chica buena’

La película comienza con la historia de Paco, un joven de provincias que acaba de terminar el servicio militar obligatorio en Madrid, ciudad donde decide establecerse para buscar un buen trabajo. Su intención es casarse con Trini, su novia de toda la vida, que trabaja como asistente en la casa del comandante bajo cuyo mando sirvió el joven, pero otra mujer, Doña Luisa, una joven y atractiva viuda a la que ha alquilado una habitación, se cruza en su camino. Obsesionado con su amante, el protagonista se alejará cada vez más de su novia y se irá sumergiendo en la peligrosa relación con Luisa quien, envuelta en numerosos timos y estafas, acaba siendo amenazada de muerte por sus socios. Agobiada por la situación y conducida por los celos, Luisa le propone a Paco estafar y asesinar a su novia pero éste, movido por el sentimiento de culpa, resuelve sustraer los ahorros de Trini y entregárselos a la viuda para que escape de sus socios, pero permanecer junto a su novia en tan desdichada circunstancia. No obstante, Trini, enterada de lo sucedido, decide dar fin al triángulo y ‘liberar’ a Paco quitándose la vida con una navaja de afeitar. Tras la muerte de la joven, los amantes aprovechan para huir juntos con el dinero, pero son detenidos por la policía pocos días después del crimen.

Las primeras escenas nos muestran la cotidianeidad de la pareja de novios, que se desenvuelve siempre en escenarios públicos, evidenciando la vigilancia social a la que se sometían las relaciones amorosas durante el franquismo. Inicialmente, Trini es definida en términos de la Ley y del deseo reprimido, estableciendo su feminidad, al menos durante la primera parte del filme, dentro de los marcos construidos por la Sección Femenina. Identificada con los pilares defendidos por la dictadura: la religión, la familia y el ejército, Trini aparece modelada de acuerdo con el orden social establecido. Podemos afirmar que este personaje encarna a la ‘chica buena’ pues, como indica Guarinos refiriéndose a este estereotipo femenino, “acepta el sistema, es sufridora, ingenua y conformista. Suele ser joven pero discretamente hermosa y generalmente de clase social y nivel cultural medio-bajo. Su aspiración es ser feliz con un buen esposo toda su vida” (2007: 106). Contrariamente, el personaje de Paco, rechazando la religión (y el mundo militar) se decantará a favor de la fatal atracción de la transgresiva y criminal Luisa, resistiéndose a someterse a la Ley. En esta primera parte del filme se subraya el contraste entre la norma social, representada por la casta y recatada Trini y el desvío de la norma, encarnado por la ardiente y sensual Luisa.

La vinculación de Trini con la norma social se sugiere desde la primera secuencia de la película, en la que se representa la jerarquización de las relaciones de género y de clase, en la España de los años cincuenta. En esta secuencia asistimos a una misa militar en la que se pone de manifiesto la jerarquía de las clases sociales, así como la segregación de los géneros durante el franquismo. Por una parte, el ejército se encuentra dividido entre los altos cargos, que ocupan los primeros bancos de la iglesia, y los soldados rasos, que se encuentran detrás, de pie. Las últimas filas de los bancos aparecen ocupadas por los familiares y los sirvientes de los superiores, entre los que se encuentra Trini, a cargo de los hijos del comandante. En cuanto a la distribución de las mujeres en la iglesia —las casadas, discretamente sentadas junto a sus maridos; las solteras, como Trini, prudentemente separadas de sus novios—

denotan esa extrema división y jerarquización de los géneros en la sociedad franquista.

En uno de los bancos vemos a la joven, que gira su mirada hacia atrás en busca de su amado. La cámara nos guía hacia Paco, acercándose a él hasta ofrecernos un primer plano de su rostro. El soldado aparece pulcramente vestido, solemne, impasible, sumido en sus pensamientos. Ajeno, tal vez, a la mirada de su novia, finalmente se percata y se la devuelve con cara de circunstancia. Este intercambio visual, en el que Trini desea a Paco mediante su mirada, ha sido interpretado por Evans como un síntoma de la reaparición de la ‘madre devoradora’, controladora y tiránica, vinculada con la ideología franquista:

As such, although increasingly frustrated by the burden of an introjected set of traditional beliefs, she becomes for Paco the ultimately tyrannical Good Mother (with Luisa as the Bad Mother [...]) She is the Good Mother who absorbs and nurtures the child/lover and, crucially, when in a subjective camera angle shot she looks at Paco in the film's first scene, the Mass at the army chapel, the moment coincides with the ritual of the Eucharist. The mystery of transubstantiation taking place in the Mass emphasizes the transformation of the lovers into consumers of each other, releasing sadomasochistic desires, as mother and child devour as well as offer themselves up to be devoured by each other. (1999: 95-96)

La ‘madre devoradora’ o castradora, como ha indicado Guarinos (2007) en su clasificación de los diferentes estereotipos femeninos, remite a esa madre que “coarta la libertad de acción y pensamiento de sus hijos, especialmente con los hijos varones, llegándoles a crear secuelas psicológicas irreversibles” (2007: 107). Se trata de un modelo materno que representa la seguridad de la protección, del afecto y la alimentación, pero también el peligro de la opresión y del sofocamiento, un modelo que alude a la madre pre-edípica, todopoderosa, incestuosa y arcaica que amamanta, controla y seduce a sus hijos. Esta figura ha sido ampliamente estudiada por Gámez (2005), que ha mostrado en sus análisis la forma discursiva que reviste en el cine de la transición española: la madre como figura amenazante que se encuentra vinculada al poder a través de su complicidad con el franquismo y detenta de forma tajante la amenaza castradora, pero no referida a la prohibición del incesto —prohibición que marcaría la superación del complejo edípico— como sucede en *Furtivos* (Borau, 1975), sino referida a la completa inserción del sujeto en el mundo de lo simbólico, inserción que conduciría, según el psicoanálisis, a una sustitución fundamental en la lógica del deseo heterosexual masculino, desplazando el deseo primigenio hacia la madre por el deseo hacia otras mujeres. En este sentido, la ‘madre pre-edípica’, en su apego a la fusión con su objeto de deseo (el hijo) es furtiva de esa Ley que le obliga a separarse y distanciarse de él.

Volviendo a la película de Aranda, podríamos entender que, solo en sentido simbólico, el personaje de Trini estaría referido a esa ‘madre devoradora’. Puesto que ella no es ni será madre, no podemos entender de otro modo la identificación a la que apunta Evans. El personaje de Trini simbolizaría, desde esta perspectiva, las dos facetas contradictorias sobre la feminidad del discurso franquista, en tanto representa la madre bondadosa pero, al mismo tiempo, tiránica y opresora que obliga al protagonista a someterse a la ley social. Simultáneamente, ella es un producto de ese mismo orden que la subyuga y la somete a la ley patriarcal que previamente ha introjectado.

En esta secuencia y en otras posteriores, los resortes discursivos en los que se inserta el deseo materno de Trini están apuntando no hacia la fantasía de apropiación del hijo, sino hacia la fantasía de control y posesión del futuro marido. La secuencia a la que se refiere Evans revela el deseo de Trini hacia Paco, pero resulta problemático identificar taxativamente ese mismo deseo con aquél que proyecta la ‘madre devoradora’ hacia sus hijos precisamente porque este último es un deseo incestuoso, es un deseo que, más allá de la etapa pre-edípica, está desafiando a la Ley. Por el contrario, el deseo de Trini se inserta plenamente en el orden normativo. Se trata de un deseo aceptado socialmente, inscrito en la Ley, y canalizado a través del matrimonio católico heterosexual. Un deseo que aparece contextualizado, en la secuencia, dentro del orden social que representan las instituciones eclesiástica y militar. De hecho, el deseo materno de Trini se mantiene a lo largo del filme supeditado siempre a esta lógica de normatividad social.

Tal vez, en el germen de ese deseo pudiéramos vislumbrar, habida cuenta de lo que pone en juego la ideología hegemónica en relación con la construcción de la maternidad, un atisbo de esa madre controladora y deseante a la que apunta Evans. En cualquier caso, lo que sí podemos afirmar es que ese deseo materno surge como un ideal supeditado a la lógica del matrimonio, una lógica que pone el acento en la función estrictamente reproductora de la mujer.

En otra de las primeras secuencias del filme, la expresión utilizada por Trini de ‘darle hijos a Paco’ desvela ese apego a la norma: ella desea dar hijos a su marido, convertirlo a Él en Padre. Al expresarlo en estos términos, la protagonista desplaza las connotaciones amenazantes de lo materno, reprimiendo, de esta manera, el discurso del deseo materno hacia los hijos, discurso este último que sí podría llegar a contradecir la lógica patriarcal. Podemos afirmar que, en este sentido, el deseo de la chica reprime las contradicciones en las que se genera el mismo concepto de la maternidad en la sociedad patriarcal así como el posible discurso subversivo de lo materno para instituirse dentro de la norma social, una norma que la coloca en un orden biológico supuestamente natural. De esta forma, el discurso fílmico simplifica drásticamente las posibilidades subversivas de lo materno, especialmente aquellas referidas a la relación madre-hija. Nos estamos refiriendo a que la relación que mantiene Trini con su madre, así como la que sostiene, simbólicamente, con la mujer del comandante, ambas enfocadas hacia el mantenimiento de la joven en la norma social, acaba subrayando la imposibilidad emancipatoria de las mujeres en la época franquista y, paralelamente, ofreciendo a las espectadoras un modelo tradicional de feminidad con el que poder identificarse. Como han señalado Gila y Guil (1999), los estereotipos de género profundizan en esas representaciones tradicionales de las mujeres al naturalizar lo que, en realidad, no es sino fruto de la cultura y la sociedad, fruto de un determinado discurso que nos interpela y que ejerce su influencia social a través del poder seductor de las imágenes proyectadas en la pantalla.

Pero esta composición de la figura femenina tradicional, ideal del ‘ángel del hogar’ al que la protagonista aspira, no es tan homogénea como parece. Como veremos a continuación, no se encuentra exenta de las fisuras que caracterizan todo discurso al insertar en el esquema un elemento identitario fundamental: la clase social a la que pertenece, desvelando una serie de condiciones de existencia que no se ajustan a las expectativas de la joven.

3. Las fisuras del ‘llegar a ser social’

El énfasis de la protagonista en las aspiraciones de ascenso social y económico de la clase trabajadora, el hecho de insistir discursivamente en la fantasía burguesa, pone en entredicho el discurso sobre la división sexual del trabajo, un discurso que se pretende universal, ahistórico y no ideológico, que hunde sus raíces en los fundamentos del patriarcado moderno y que, como señala Cobo (1995), se sustenta en la idea de excluir a las mujeres de la vida pública para, mediante el contrato sexual, enclaustrarlas en el ámbito privado del hogar. Se trata de un modelo de género en el que la división de tareas está claramente diferenciada en función de la división sexual y que pretende determinar, desde un enfoque claramente biologicista, el lugar de las mujeres en la sociedad en función su supuesto destino como madres.

El discurso sobre lo doméstico surge como un ideal a alcanzar por la protagonista y, al hacerlo, nos está diciendo que ‘la feminidad’, eso que la sociedad franquista entendía por ‘feminidad’ no es algo inherente al cuerpo de la mujer, sino un ideal al que se aspira, un camino a realizar, un ‘llegar a ser social’ de la mujer. Ese ‘llegar a ser social’ es, como ha apuntado Colaizzi, el camino de la feminidad, un lugar de la demostración social, “no un atributo originario del cuerpo, sino una forma de existir socialmente, un medio de representación y auto-representación” (2007: 26). Si el género queda definido como una representación para los demás, para el otro, y para uno mismo, entonces podemos entender que el apego que el sujeto experimenta respecto a la ideología de género, el acto por el cual el sujeto asume la ideología, no solo es un acto que pueda ser entendido en términos coercitivos sino, como ha apuntado Butler (1997), se presenta también en términos de placer. En la aceptación de la norma, en la introyección de la ley, el individuo recibe como premio la recompensa de una identidad, algo que le identificará y le definirá como sujeto social en el marco de una generalidad. En la aceptación y asunción de la norma social, la protagonista obtiene una identidad social que la definiría como ‘ángel del hogar’, mujer abnegada y entregada al hogar, al cuidado del marido y de los hijos. Pero ese ‘deber ser’ pasa por alto las implicaciones sociales y económicas que conlleva, pues no se adecua a la ‘realidad’ de Trini, que se ve obligada a ‘traicionar’ el mismo epicentro de ese ideal de abnegación y pasividad femeninas para sufragar con su dinero el trabajo de su futuro marido, para intentar colocarlo a él también dentro de la norma, como cabeza de familia.

En efecto, Trini no es un ‘ángel del hogar’, pero ése es precisamente el modelo al que aspira. Sus planes de futuro se dirigen a la conformación de una familia aburguesada en tanto se plantea dedicar sus ahorros a la apertura de una empresa, dirigida por su futuro marido. Sin embargo, hay grandes diferencias entre el modelo de familia burguesa de los años cincuenta, en la que el marido se encargaba de mantener económicamente un hogar, con la situación de Trini, que pretende (re)crear un modelo aburguesado sustentado en su propia economía. Con la entrada en escena de la mujer de clase trabajadora se introduce, de esta manera, la aspiración del ascenso en la escala social. Hay una secuencia en la película que pone claramente en escena ese anhelo de la joven. Paco regresa de Madrid al pueblo donde vive su novia para pasar con ella la Nochebuena. La casa donde ella trabaja —una casa que representa el modelo burgués de vida al que aspira— se encuentra vacía, pues la familia del comandante se ha ido de vacaciones, así que Trini aprovecha para representar el rol

del 'ángel del hogar'. Presidiendo una mesa excelentemente dispuesta, Paco espera a que su novia le sirva la cena, que ha cocinado expresamente para la ocasión, como ella misma recalca.

Podemos afirmar, en este sentido, que la figura del 'ángel del hogar' surge en la película en forma de un ideal para la protagonista. Tanto es así que Trini claramente expresa su deseo de convertirse en una mujer burguesa, al cuidado de su marido y de sus hijos aunque tenga que, para ello, financiarle el negocio a su futuro marido. No obstante, ante las reticencias y el escepticismo de su novio, la joven plantea la posibilidad de abrir una mercería con sus ahorros y ponerse al frente de la misma. En esa posibilidad podemos apreciar la contradicción entre ese escenario 'ideal' al que aspira —que su marido trabaje y ella lo cuide— y la realidad que teme: tener que trabajar para él, esto es, mantenerlo hasta que sea él quien encuentre un trabajo.

Sin embargo, la independencia económica que ostenta Trini no implica necesariamente un discurso emancipatorio de la mujer, puesto que no conlleva una ruptura con la ideología del 'ángel del hogar'. Trini intenta ajustarse a los dictámenes del discurso franquista, considera el trabajo femenino como una situación temporal, un sacrificio necesario previo a la consecución del ideal burgués y tradicional de feminidad. No estamos ante la representación de la mujer burguesa inscrita en el hogar, sino ante la de la mujer que aspira a ser burguesa, que necesita trabajar para conseguir ese ideal. Trini es una mujer trabajadora, pero sin conciencia de clase, no quiere cambiar las reglas del juego, sino adecuarse a ellas lo más posible.

Si avanzamos un poco más en el filme, podemos ver cómo el ideal al que aspira Trini presenta algunas fisuras que son expuestas, paradójicamente, por un personaje fuertemente inscrito en la norma social: la mujer del coronel, que se desmarca de la aparente ingenuidad del 'ángel', mostrándole a Trini la 'realidad' de la vida matrimonial. Así, en una de las conversaciones que mantienen, en la que Trini, desesperada, le confiesa que su novio tiene una amante, ella le responde: "Está bien, se acuesta con esa mujer. No sé yo de dónde vas a sacar un hombre que no se acueste con otra alguna vez." En esta afirmación, se desvela la hipocresía burguesa al mostrar las fisuras del matrimonio, pero también el intento de justificar dichas fisuras naturalizando la infidelidad masculina. Sus palabras entroncan, de esta manera, con el discurso franquista que entiende la diferencia sexual como fundamento de la desigualdad social y jurídica entre los géneros.

Aconsejada por la esposa del comandante para no perder a su novio, Trini intenta representar a la mujer sensual para 'atraparlo'. Maquillada de rojo pasión, con un lunar en la cara y el cabello suelto, se presenta en casa de Luisa, sorprendiendo a su novio. Al entrar, examina la habitación de Luisa, comprobando que la cama está deshecha. Después se dirige hacia la habitación de su novio, afirmando que él no duerme allí. Frente a la sofisticación y sensualidad de las escenas íntimas interpretadas por Luisa, Trini ofrece su virginidad en un acto sacrificial marcadamente deserotizado. Con una actitud pasiva y de entrega, la chica se acuesta en la cama con la falda arremangada y las piernas torpemente semiabiertas, ante el asombro y la resignación de su novio. Condenado a la elipsis, el acto sexual de la pareja queda relegado fuera de la representación.

4. El desvío de la norma: la *femme fatale*

La alternativa a una feminidad sumisa queda representada por el personaje de Luisa, que nos plantea otro problema, ampliamente teorizado por la crítica feminista del cine, acerca de la ‘masculinización’ de los personajes femeninos que se apartan del modelo tradicional de pasividad para adoptar un rol dominante. La cuestión que se plantea el feminismo apunta a la búsqueda y, al mismo tiempo, a la dificultad de imaginar en nuestra cultura un ‘sujeto mujer’ fuera de los parámetros marcados por la ideología patriarcal. Ann Kaplan (1988) advierte que cuando la mujer ocupa un papel dominante en el cine, habitualmente pierde sus características tradicionalmente femeninas, aunque no su atractivo físico, sino más bien el carácter amable y humano, convirtiéndose en un ser frío, calculador y manipulador. La autora concibe el intercambio de papeles como una ‘válvula de seguridad’ para calmar las tensiones sociales creadas por el movimiento feminista al exigir una posición más dominante para la mujer. De hecho, la simple inversión de los papeles no supone una transformación esencial en las categorías de lo ‘masculino’ y lo ‘femenino’, que se mantienen prácticamente intactas. No obstante, advertimos que lo que habitualmente sucede en el cine hegemónico cuando se produce dicha inversión, es una condena de la mujer en su papel dominante. Así, como ha señalado Guarinos (2007), el destino de la *femme fatale* en las narraciones convencionales suele ser el de la enfermedad o la muerte, como castigos ejemplares a una vida desviada de la norma.

Frente a la actividad de Luisa destaca la pasividad de Paco como un elemento subversivo que cuestiona tanto la construcción de la masculinidad durante el franquismo como la representación de lo masculino en el cine negro convencional. Evans (1999) ha interpretado este hecho como una forma alternativa de masculinidad que cuestiona la ideología dominante y las relaciones entre los géneros, contradiciendo la ortodoxa identificación de la masculinidad con el poder, la actividad, el voyeurismo y el sadismo. Es cierto que, visualmente, la representación del cuerpo masculino ha llamado la atención de la crítica (Ballesteros, 2001), en tanto se aparta del canon erótico fílmico. El protagonista masculino aparece frecuentemente desnudo en distintas secuencias en las que permanece pasivo y sumiso ante la iniciativa de Luisa. La exhibición del cuerpo masculino contribuye a la erotización del hombre y a la conversión de Paco en objeto de la mirada espectral.

En distintos momentos del filme, la cámara recorre su cuerpo, haciendo partícipe al espectador de la mirada deseante de Luisa. Destaca especialmente, en este sentido, una de las secuencias en la que se muestra un primer plano del órgano genital masculino —raramente mostrado en el cine convencional. La mostración del pene en estado lacio simboliza la pasividad del protagonista, que se refuerza, además, con la actitud dominante de Luisa. El poder sexual y psicológico que ejerce la viuda sobre su amante puede observarse cuando ésta, enfadada porque el chico ha decidido celebrar la Nochebuena con su novia formal, le insta a masturbarse, reprimiendo su deseo de ser estimulado, y dándole a entender cómo sería el sexo sin ella. Seguidamente, le chantajea emocionalmente y le muerde en el cuello, dejándole una marca bastante evidente, con el propósito de evitar que se acueste con su novia.

La feminización del protagonista implica una suerte de deconstrucción del mito sobre el estándar de masculinidad defendido en el franquismo, estereotipo al que renuncia

el joven desde un primer momento, al rechazar la carrera militar. Frente a la representación del soldado valiente, animoso y fornido, Paco —cuya aversión por la milicia se explicita en distintos momentos del filme— representa una masculinidad pasiva, poco viril y un tanto añorada. La robustez del soldado, en el imaginario franquista, se desplaza en *Amantes* hacia la esbeltez del cuerpo del protagonista, atacando a las tradicionales formas de la masculinidad. Como advierte Evans, “the tough exterior of the soldier, the limits of macho masculinity are at least placed under strain in this film, the softened certainties and solidities of the *noir* hero reflecting the changing attitudes not of the 'fifties (the film's setting) but of the 'nineties towards conformist standards of masculinity.” (1999: 98)

Por otra parte, la aparente ‘naturalidad’ con que se muestra el desnudo masculino contrasta en el filme con la sofisticación y artificio con que se expone el cuerpo de Luisa. El cuerpo de la *femme fatale* aparece fuertemente erotizado y espectacularizado por los planos en diversas escenas en las que, adornado con lencería de encaje, se muestra estratégicamente iluminado. Luisa raramente se despoja de todas las prendas que luce ante su amante, reforzando el exhibicionismo que la caracteriza. Así se representa en la escena del *striptease*, en la que se nos muestra un plano de las piernas de Luisa de espaldas, adornadas con unas finas medias con costura, seguido por un plano frontal de las nalgas perfiladas por el corsé negro y el ligero desabrochado.

En otro momento del filme Luisa, vestida con un sugerente salto de cama de seda negra, le introduce un pañuelo rosa a Paco, que permanece tumbado boca abajo en la cama. La penetración anal que, previamente a la realización del coito genital, realiza Luisa en el cuerpo desnudo y pasivo del amante, simboliza su capacidad para dominar la escena sexual. El siguiente plano da cuenta de una elipsis —aquella que habría marcado el proceso de la cópula— así como del inminente final del acto sexual en el que el filme redundaba en la actitud activa y controladora de la amante, cuya diligencia está encaminada a decidir el momento preciso de provocar el orgasmo del joven extrayendo suavemente el pañuelo de su cuerpo. En este sentido y, a tenor de lo analizado, podemos afirmar que el control de Luisa sobre Paco está centrado en la estimulación del deseo sexual y motivado por la fascinación que la amante despierta en el joven.

5. De vueltas con lo materno: un discurso en los márgenes

Si anteriormente hemos señalado que lo materno en relación con la representación del personaje de Trini se encuentra del lado del discurso normativo, la idea de lo materno como algo siniestro, idea que había surgido con fuerza en el cine de la transición¹ no está del todo desterrada en el filme de Aranda. Encontramos vestigios de lo que podemos interpretar como una reaparición de ‘lo abyecto’ bajo la figura ominosa de una madre que roza la demencia, una madre trastornada, suicida y,

¹ Tal como nos muestra Gámez (2005), la figura materna durante el período de la transición — en numerosas ocasiones representada como un símbolo de la dictadura franquista— se convierte en un elemento fundamental para entender los discursos tensionales y la forma en que el imaginario fílmico abordaba la relación entre el inmediato pasado dictatorial y la inminente democracia.

probablemente, asesina. Lo que llama nuestra atención es la manera en que la madre aparece representada en la película y el sentimiento inquietante que provoca su presencia en el protagonista. La secuencia concreta se desarrolla hacia la mitad del filme. En este momento de la película, Trini ya ha subvertido una de las principales normas de la moral católica: la virginidad femenina. Este hecho contradice el ideal mismo en que se basa su fantasía burguesa (la ‘mujer nacional’) y supone el primer ‘sacrificio’ de la joven para intentar ‘atar a su novio’. Ajena a los planes de Paco, la joven se despide de su trabajo y recoge todos sus ahorros para comprar un bar que regentará su futuro marido. La pareja se embarca en un viaje que les llevará desde la ciudad hasta el pueblo donde vive la madre de Trini, que los recibe ansiosa e ilusionada por el supuesto matrimonio de su hija. La casa materna simboliza un lugar que conectaría con el pasado, con la infancia y los recuerdos traumáticos de la joven —la muerte del padre, el intento de suicidio y la enfermedad de la madre— pero que, paradójicamente, resulta extraño, amenazante y profundamente inquietante, no tanto para ella como para su novio.

La madre de Trini se presenta extremadamente afectuosa y cariñosa con la pareja. Nada más llegar a su casa, los abraza y los besa repetidamente en la cara y en el cuello, pero el abrazo materno provoca una inquietud en el protagonista, inquietud que se verá subrayada por la ambivalencia que esa figura genera (vida /muerte) y que remite, nuevamente, a la amenaza de la ‘madre devoradora’ que “en el exceso de la función de alimentación, de protección, de cuidado, se convierte en la que devora a su hijo, en la generosidad que captura y mata.” (Vegetti-Finzi, 1996: 145).

Veamos cómo se desarrolla esta idea en el discurso fílmico. Trini entra en la habitación y la madre agarra de la solapa a Paco, deteniéndole un momento para hablar a solas con él y exigiéndole que quiera a su hija: “Te puedo llamar hijo, ¿verdad? Estoy muy contenta, me habéis dado una alegría muy grande [lo besa insistentemente en la cara, el cuello y lo abraza fuertemente]. Que la quieras, que la trates bien. Eso es lo importante.” Estas palabras adquieren un nuevo significado amenazante y aterrador cuando Trini, en la escena siguiente, le relata el oscuro pasado de su progenitora.

La escena concreta a la que nos referimos se produce cuando los novios se instalan en la habitación de invitados. La pareja empieza a hacer la cama con unas sábanas a las que, momentos antes, había aludido la madre de Trini con un guiño a su hija, sábanas que, suponemos, debían pertenecer al ajuar que guardaba celosamente para ella. La escena sexual, nuevamente elíptica, se enmarca en el escenario austero y sobrio de la habitación matrimonial materna. El ambiente resulta sombrío y bastante tétrico, en un claro contraste con la atmósfera apasionada y voluptuosa que impregnan la habitación de Luisa en Madrid. Todos los elementos puestos de la puesta en escena resultan anticlimáticos y armonizan con la indiferencia, hastío y, hacia el final de la secuencia, angustia y desagrado de Paco ante la solicitud sexual de su novia. El ruido de los pasos de la madre coja en el piso de arriba provocan la revelación de ese tenebroso pasado referido a la madre: “Hace tiempo que se tiró delante de un carro [...] Porque mi padre se entendía con otra, con una enfermera que ayudaba al médico.” Tras esta declaración, Trini ‘amenaza’ a Paco, diciéndole que ella no se tiraría delante de un carro, sino que más bien le pondría a él matarratas en la comida. Inmediatamente después, las palabras de la joven abren una duda razonable en cuanto a la posible participación de la madre en la muerte del padre: “mi padre murió

poco después [del intento de suicidio de la madre] de apoplejía... en esta misma cama.” Tras su declaración, Trini intenta seducir a su novio, sin darse cuenta de que lo que ha motivado el rechazo del joven ha sido la siniestra combinación entre el acto sexual y la muerte, entre el erotismo de la joven y la alusión a la muerte del padre, combinación que, no obstante, ella no entiende como problemática. En este contexto, en el que se muestran los vestigios de una sensibilidad rural en la que los límites entre las cosas se encuentran algo desdibujados, la madre de Trini proyecta esa ambigüedad, esa duplicidad que perturba al protagonista.

6. Epílogo: feminidad sacrificial

La amenaza de muerte que la joven lanza a su novio no llega a cumplirse en el filme. En su lugar aparece, sin embargo, la figura sacrificial femenina, una figura que se presenta bajo dos discursos aparentemente contradictorios: el discurso doméstico y el romántico. Los valores asociados al ideal del ‘ángel del hogar’ —el decoro, el comedimiento y la sencillez—, son ajenos a la exacerbación romántica que muestra la chica hacia el final del filme. Resulta evidente que, en el contexto en que se sitúa la película, el modelo doméstico del franquismo que la protagonista idealiza no resulta un modelo de identificación tan efectivo para las espectadoras contemporáneas —más si pensamos que la película, tal como indica el productor, se comercializó también en Estados Unidos— pero, es posible que, a través del modelo sacrificial que ella representa, se pretenda provocar la identificación y compasión de las espectadoras. Es a través de este modelo romántico por donde se cuela el discurso sobre el sacrificio femenino y el ideal a perseguir, esto es, el amor heterosexual circunscrito al matrimonio y la familia nuclear. El proceder romántico de la protagonista intenta conectar con la fantasía patriarcal de inmólación y dependencia (emocional, en este caso) de las mujeres respecto a los hombres, explicitando, además, la trágica situación de la ‘mujer nacional’, condenada a la más absoluta soltería por el hecho de haber entregado su virginidad antes de casarse.

La secuencia del suicidio femenino se condensa de simbología religiosa. Trini se detiene frente a la catedral y observa, con fervor, la estatua de la Virgen María, imagen con la que parece identificarse —recordemos la devoción que manifiesta al viajar con el cuadro de la Virgen como una de sus más preciadas pertenencias. El sacrificio de Trini aparece fuertemente estetizado. Tras el desolador parlamento, en el que la chica deja al descubierto su deseo de morir, saca la navaja de afeitar de su novio para darse muerte. Implora la ayuda de Paco concediéndole el beneficio moral de convertir el asesinato en un acto compasivo: “Desde lo más profundo de mi alma siento la necesidad de acabar de una vez. Quiero morir, Paco. Y sé que tú quieres que muera. Hazlo, Paco. Mátame. Líbrame de este suplicio, por favor.” Sentada en un banco frente a la catedral, Trini se quita los zapatos de tacón. Un primer plano nos muestra sus pies descalzos en la blanca y fría nieve sobre la que caen unas gotas de sangre y la navaja de afeitar.

En esta última secuencia en que aparece Trini, la ingenua chica de pueblo cuya aspiración en la vida es casarse, desaparece inusitadamente para convertirse en un personaje trágico con claras connotaciones literarias. Un personaje que se aleja del mundo cotidiano que Trini representa para dejar lugar a la heroína romántica que eleva su condición trágica a la categoría de mártir: “Me romperé las piernas. Me

sacaré los ojos. Me cortaré las manos y los pechos hasta que no sea más que una ruina a tus pies.” Con la mirada perdida, su discurso resulta extático, algo delirante, casi místico: “Yo a ti te conozco toda la vida. Pero no era verdad... Lo he soñado.”

Este final, que acreditaría la ideología hegemónica y su condena de la *femme fatale*, nos puede dar la clave interpretativa de la hipótesis que el filme sostiene acerca de un suceso que fue, asimismo, discursivizado por la sentencia judicial y los medios de comunicación tanto del franquismo como de la transición². El final exculpa la actitud de Paco, justificando que sus actos han sido provocados por la influencia manipuladora y perversa de Luisa, verdadera responsable del trágico destino de la joven. Paco aparece como una víctima de la *femme fatale*, que lo tiene atrapado en sus redes, que conduce sus pasos utilizándole a su antojo, tanto en el terreno sexual como económico —al hacerle participe de las estafas— llegando hasta el punto de inducirlo al asesinato.

El suicidio de Trini, que exime a Paco de toda culpa, no es comparable con el crimen real perpetrado por el verdadero asesino, tal como la relata el productor de la película en la entrevista realizada para la edición del DVD: “Instigado por esta mujer llegó a asesinarla, fue a asesinarla allí, al lado del cuartel. Se compró la botella de anís, se la bebió casi entera. Lloviznaba. Se tumbó con ella en el suelo, se cubrió con la gabardina que llevaba y debajo de la gabardina le cortó el cuello.” La historia del suceso que el productor relata participa de la culpabilidad de la *femme fatale* en la muerte de la chica, componente que el filme desarrollará extensamente, exculpando al ejecutor del crimen: “La historia real es más siniestra y sencilla. Trata de una mujer que obliga a un pobre muchacho a que mate a la otra muchacha porque no le quiere perder.” En definitiva, lo que el filme explora ampliamente es, precisamente, esta idea: la exculpación del asesino real y la culpabilidad femenina —de Luisa, como instigadora; de Trini, como ejecutora— en la muerte (suicidio) de la protagonista, reduciendo las implicaciones ideológicas de la representación del triángulo amoroso y del crimen, tal como se muestran en el filme, a un conflicto de intereses.

En este sentido, la condena de la *femme fatale* recupera el discurso patriarcal y sexista del cine clásico en tanto, como ha señalado Colaizzi (2007), reduce drásticamente el potencial subversivo que significaría un modelo femenino independiente y sexualmente liberado, pero que acaba conduciendo al protagonista y a sí misma a la ruina. La *femme fatale* supone una contrariedad para la representación de la feminidad idealizada, supone una amenaza a la norma y, por eso, es presentada como fuerte, peligrosa y destructora. Para alejar la amenaza que supone en la cultura patriarcal un modelo femenino de sexualidad independiente, la narración clásica optaba por controlarla, castigarla o, en el peor de los casos, destruirla. Si, como señala Burch, el cierre en el cine narrativo es “el tesoro ideológico” (1991: 199), estamos en situación de afirmar que el final de *Amantes* pretende acreditar la ideología hegemónica al utilizar la figura de la *femme fatale* como ‘chivo expiatorio’ que exculpa al protagonista masculino.

Este cierre, además, viene avalado por la leyenda final, como hemos apuntado, que hace referencia a la realidad a la que alude la película, al crimen que sucedió más allá

² Resulta interesante señalar cómo en la sentencia judicial se apuntaba a la mujer como principal responsable del crimen, haciendo depender la pena impuesta al ejecutor de aquella aplicada a la inductora, tal como explica en la entrevista Costa Musté.

de la representación fílmica. A pesar de este afán de realismo, la película cambia sustancialmente el final: Paco no asesina a su novia, ella decide suicidarse y le pide su ayuda para hacerlo. Pero si había tanto interés por anclar el destino de los protagonistas y el final de la historia en ese suceso, si, como dice el productor, la película pretendía dilucidar los entresijos del crimen real, entonces ¿cómo podemos entender este cambio final? Consideramos que este cambio solo puede comprenderse en términos de reproducción del discurso hegemónico. Si consideramos el cine, como aparato ideológico, como mecanismo de producción del sentido que no es tanto un reflejo de la realidad como un instrumento que refracta, produce y reproduce la ideología, como señalan Gila y Guil, “un soporte perfecto para la proyección de la realidad” que tiene “indiscutibles efectos sobre la constitución del sistema sexo/género” (1999: 91), podemos afirmar que el final de la película pretende acreditar la ideología adecuando el discurso fílmico a la interpretación del crimen al que alude. El mismo productor nos dice que el final está cambiado, para que no resulte tan terrible al espectador, pero que esto no importa, que ello no está traicionando la esencia del crimen, un crimen que no es el del asesino (un ‘pobre muchacho’), sino el de la mujer inductora. Exculpación del asesino y culpabilidad de la *femme fatale*, la de la película, pero también la de la mujer histórica real. Narración y ‘realidad’ —o discurso sobre la realidad— confluyen en este final para acreditar el estereotipo fílmico, que trasciende la pantalla y se instala en el imaginario social más allá de nuestra cultura audiovisual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLESTEROS, Isolina (2001): *Cine insurgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*, Madrid, Fundamentos.
- BUTLER, Judith (1997): *The Psychic Life of Power. Theories in Sujection*, Stanford University Press.
- BURCH, Noël (1991): *El tragaluz del infinito*. Traducción de Francisco Llinás, Madrid, Cátedra.
- COBO BEDIA, Rosa (1995): *Fundamentos del patriarcado moderno, J.J. Rousseau*, Madrid, Cátedra.
- COLAIZZI, Giulia (2007): *La pasión del significante*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- COLMEIRO, José Francisco (2005): *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos.
- CRUZ, Jacqueline y ZECCHI, Barbara (Eds.) (2004): *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?*, Barcelona, Icaria.
- EVANS, Peter (1999): “The Dame in the Kimono: *Amantes*, Spanish Noir and the *Femme Fatale*”, en *Bulletin of Hispanic Studies* nº 76, 1999, pp. 93-100.
- JORDAN, Barry & MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (1998): *Contemporary Spanish Cinema*, Manchester University Press.
- KAPLAN, Ann (1988): *Women & Film. Both sides of the Camera*, London & New York, Routledge.

- KINDER, Marsha (1993): *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley, University of California Press.
- GÁMEZ Fuentes, María José (2004): *Cinematografía. La madre en el cine y la literatura de la democracia*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I.
- GILA Juana y GUIL Ana (1999): "La mujer actual en los medios: estereotipos cinematográficos", en *Comunicar* n° 12, 1999, pp. 89-93.
- GUARINOS, Virginia (2007): "Mujeres en proyección. La mujer en el cine. Teoría Fílmica Feminista" en LOSCERTALES, Felicidad y NÚÑEZ, Trinidad (coord.): *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información*, Madrid, Siranda Editorial VisionNet, pp. 91-112.
- MARTÍN-MÁRQUEZ, Susan (1999): *Feminist Discourse and Spanish Cinema. Sight Unseen*, Oxford University Press.
- MEDINA DOMÍNGUEZ, Alberto (2001): *Exorcismos de la memoria: políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*, Madrid, Libertarias.
- MONLEÓN, José (Ed.) (1995): *Del franquismo a la posmodernidad*, Madrid, Akal.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1995): "El cine español y la transición", en MONLEÓN, José (ed.): *Del franquismo a la posmodernidad*, Madrid, Akal, pp. 85-98.
- TRIANA-TORIBIO, Nuria (2003): *Spanish National Cinema*, London & New York, Routledge.
- VEGETTI-FINZI, Silvia (1996): "El mito de los orígenes", en TUBERT, Silvia (ed.): *Figuras de la madre*, Madrid, Cátedra, pp. 121-154.
- VILARÓS, Teresa (1998): *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI.