

VER HACIA DENTRO, MIRAR HACIA FUERA: EL DESEO FEMENINO EN EL CINE DEL FRANQUISMO*

CARLOS LOSILLA

1. Desde los años 40 a los 70 del siglo xx, el cine español representa el deseo femenino desde dos puntos de vista complementarios. Por un lado, desde lo que llamaremos cuerpo-patria, es decir, el cuerpo de la actriz, y del personaje que interpreta, entregado a la adoración de un concepto, de una idea, que tiene que ver con la nación, a la que se observa desde el erotismo. Por otro, una deriva mística que, procediendo de la cultura española del Siglo de Oro, de Teresa de Ávila a Juan de la Cruz, convierte esa misma idea, o el pensamiento al que da lugar, en una entrega al interior, en un repliegue que encuentra el placer en la autocontemplación. En el primer grupo, las películas imperiales de la productora Cifesa, de *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) a *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), ponen en escena un deseo exacerbado que tiene como objeto la propia idea de hogar reconvertida en algo mucho más amplio, un hogar colectivo que es la nación española y que hay que preservar a toda costa, como si se tratara de la vir-

ginidad vista desde el ideario nacional-católico. En el segundo, se trata de una tendencia que culmina en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1972) y que parte tanto de las películas religiosas al estilo de *La señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951) como de los melodramas de los 40 y 50, de los que *Cielo negro* (Manuel Mur Oti, 1951) sería una culminación, antes de dejar paso a un modelo de mujer para el que el hogar, de nuevo, la casa o el piso, constituyen un santuario irremplazable, otra vez el contenedor de un deseo que nunca acaba de expandirse. A partir de estas directrices, las páginas siguientes están dedicadas a seguir el camino por el que el deseo femenino, en el cine del franquismo, realiza un recorrido circular hasta volver a la propia autorrepresión de la que partió. Los años 50 serán otra cosa, como se verá, pero ahora hay que empezar no tanto por el principio como por el final.

2. *El espíritu de la colmena* contiene una de las imágenes más expresivas del deseo femenino en el cine español del franquismo. No es un gesto insi-

nuante, ni tiene nada que ver con el ámbito físico de la sexualidad. Al contrario, se trata de un repliegue, de un *verse a sí y para sí*: Ana (Ana Torrent), la niña protagonista, quiere convocar al monstruo que la ha seducido y para ello cierra los ojos y susurra su propio nombre («Soy Ana, soy Ana»), en una suerte de conjuro que podría conducirla a un reencuentro amoroso más allá de la muerte. En efecto, su objeto de deseo no es otro que la criatura de Frankenstein, encarnada primero en el cuerpo errabundo construido por Boris Karloff para la película que James Whale dirigió en 1931 (y que Ana ve en un cine improvisado de un pueblo español durante la posguerra civil) y luego en un maquis que aparece en las inmediaciones de su casa y es abatido por la guardia civil después de que ella lo haya localizado, identificado, alimentado y adorado como si se tratara de un tótem. Ana, pues, siente una ausencia. Y a ella dedica su deseo, como si se tratara de hacer el amor con ese vacío imaginando la oscuridad primordial del cine en el que vio por primera vez el cuerpo anhelado y también la penumbra en la que luego lo recreó, en una especie de casa abandonada en medio del campo donde el maquis recalca y encuentra la muerte.

No es casualidad que la escena de *El doctor Frankenstein* (Frankenstein) escogida por Erice para el ritual de la seducción, para el instante en que se produce el enamoramiento y la atracción fatal, sea aquella en que la criatura juega con otra niña al lado de un río, y que termina azarosamente con la muerte de esta. Ana, en las tinieblas de la sala oscura, abre los ojos desmesuradamente y pretende atrapar en toda su intensidad ese ceremonial erótico que tiene lugar en la pantalla: el monstruo que lanza flores al agua imitando a su compañera de juegos, la niña que lo invita a penetrar en su territorio onírico, el joven cuerpo femenino lanzado al río, como si esa muerte absurda fuera el sustituto de un coito imposible... *El espíritu de la colmena* es una película sobre el final de la infancia en un sentido estrictamente sexual, sobre la inocencia mancillada por la carnalidad del cine

MIRAR HACIA DENTRO ES EL PRIMER PASO PARA LA EXALTACIÓN MÍSTICA DEL DESEO

y el despertar del deseo, todo ello sintetizado en esa imagen final: ante la imposibilidad de la unión física, Ana cerrará los ojos y se replegará sobre sí misma, en una especie de masturbación mística que acaba divinizando el cuerpo recordado y de nuevo convocado. Es la «noche oscura del alma» de Juan de la Cruz, o incluso el «cuerpo tan herido» que Teresa de Ávila admira en Cristo. Como colofón de otra noche oscura, el fascismo nacional-católico, Erice propone y dispone el único lugar en el que puede posarse una mirada femenina de deseo en la España tardofranquista: el repliegue interior, un más allá que es un más acá y que se cortocircuita en su propia contradicción.

3. No es nueva esa mirada densa y reconcentrada en el cine español de aquellos años sinie-tros. Unas cuantas décadas antes, un cierto discurso «imperial» ha identificado la patria y sus aledaños con un cuerpo intensamente deseado. En *Alba de América*, de Juan de Orduña, la reina Isabel I de Castilla (Amparo Rivelles) enciende la mirada y enarca las cejas, muestra el pecho henchido y las mejillas rutilantes, cada vez que habla de la posibilidad de una colonización allende los mares. En *Agustina de Aragón* (1950), también de Orduña, la heroína del título (interpretada por Aurora Bautista) se enfrenta a las tropas napoleónicas con los ojos ardientes, mirando siempre más allá, como si España fuera a la vez un territorio sin límites, un vasto espacio mental, y una idea espiritual que se hace carne. Nada que ver con las mujeres de John Ford, que observan la tierra con paciente terquedad, con resignación humilde. Las mujeres de Orduña oscilan entre el deseo reprimido a punto de estallar y una especie de hiperactividad lujuriosa que llena el vacío dejado por el sexo con un amor desbocado por la tierra entendida en un sentido que trasciende el mito y la leyenda, que

se inscribe plenamente en el territorio del delirio (FREUD, 1993). En *Locura de amor*, debida de nuevo a Orduña, doña Juana (otra vez Aurora Bautista) identifica plenamente el amor con la posesión, y el resultado es una fantasía sadomasoquista en la que el sexo frustrado conduce a un estado visionario capaz de transformar la realidad, una de las metáforas más ajustadas jamás concebidas acerca del ideario franquista. Sea como fuere, el deseo femenino es siempre místico y se reelabora constantemente a través de negaciones sucesivas: del otro como cuerpo y del propio cuerpo, sustituidos por una mirada que traspasa decorados y paisajes para lanzarse a la conquista de algo siempre lejano, inalcanzable. Cuando Ana cierra los ojos y mira en su interior, no está haciendo otra cosa que subvertir el anhelo de las heroínas de Cifesa convirtiéndolo en un fuego que ya no se dirige a la colectividad concebida como masa, a la idea de una patria idealizada, sino a la exploración del propio yo visto como lugar del deseo.

Hay que desanclar esta deriva mística, sin embargo, de su presunta carga transgresora. Mientras el Barroco permite la pérdida de uno mismo en el pensamiento-muerte, en la inmovilidad alucinada que lleva a una inacción contraproducente para la hiperactividad del poder, en los incontables pliegues de un sujeto ya fracturado para siempre (DELEUZE, 1989), el Neobarroco franquista utiliza esa huida del mundo para la ideación enardecida de un cuerpo-patria que a la vez empieza y termina en sí mismo, se convierte en el recipiente de un entusiasmo ascético que no quiere olvidar-se del mundo (y por lo tanto negar sus leyes) sino transformarlo a su antojo (y por lo tanto aceptarlo como punto de partida para la ensoñación). Los ojos de las mujeres se abren ostentadamente, y esa mirada alucinada no se ofrece como deseo porque es intransitiva, porque siempre choca con el muro de su propio reflejo, una vez ha recorrido el territorio que quiere hacer suyo: avidéz de conquista, de posesión material, que no tiene en cuenta la propia satisfacción ni el placer sino que más

bien se regodea en su imposibilidad. El cuerpo no puede solazarse, pero tampoco el alma, entregada a su propia circulación interior, infinita e irrevocable. No hay más que ver algunos melodramas de los años 50 para confirmar esa hipótesis del deseo autonegado y convertido en algo así como una bilis negra que pudre el interior del cuerpo aun dejando intacto el exterior: lo que cuenta, en la España de la época, son las apariencias. En *Cielo negro* (1951), de Manuel Mur Oti, una mujer desea un vestido, cubrir con él su insignificancia, hasta que despierta de su sueño inútil y decide quedarse solo con su cuerpo que corre y corre, al final, creyendo haber hallado la redención pero en el fondo condenado a *habitar* eternamente en ese recorrido circular. En *La señora de Fátima* (1951), de Rafael Gil, el plano-contraplano entre Lucía (Ines Orsini) y la Virgen, entre el rostro exaltado por la emoción mística y el rostro cubierto por un velo que impide la libre circulación del deseo, sugiere un vínculo amoroso que se hace sexual cuando la cámara se desliza desde las manos en actitud de rezar de María hasta su pie desnudo e inmaculado, una panorámica que no hubiera desagradado a Buñuel en su representación de una pasión inmóvil condenada a la descomposición.

4. El trayecto del deseo femenino en la España franquista, pues, hereda la actitud mística de la estética barroca para convertirla en una melancolía obsesivamente reconcentrada en sí misma, creadora de turbios universos mentales que obstaculizan el acceso a lo real¹. No es extraño, en este sentido, que se hable de «pérdida», «soledad» y «melancolía», incluso de «heridas del deseo», con respecto al cine de la época, o por lo menos de parte de ella (CASTRO DE PAZ, 2002: 213-214). Pero tampoco que ese paisaje desolado tome otra forma al trasladarse más allá de los rostros transidos por el éxtasis de Aurora Bautista o Amparo Rivelles, que caiga en una pendiente que va de la fantasmagoría etérea a la vulgaridad y que constituye la otra cara del sentimiento de arrobamiento de aquellas otras mujeres, poseídas por un ideal patriótico que hacía las

veces de fetiche sexual. En la comedia de los años 40, el anhelo compulsivo del macho (por el trabajo, por una vida mejor; por la construcción, en fin, de una nueva sociedad a partir de la destrucción de otra) encuentra su apoyo en mujeres entregadas, que actúan como espejo de una belleza a veces inalcanzable en medio de la miseria moral circundante. Es el caso de *Huella de luz* (1942), de Rafael Gil, o *La vida en un hilo* (1945), de Edgar Neville, donde Isabel de Pomés y Conchita Montes, respectivamente, interpretan a dos mujeres similares en su brillante sofisticación, por mucho que la segunda de ellas parezca llevar la voz cantante de la trama. Es una falsa impresión, en efecto, pues tanto la bella hija de papá que compone Pomés como la viuda afligida a la que anima la figura de Montes viven en función del modelo masculino: la primera será el trofeo que consiga Antonio Casal, en su papel de fiel empleado al que se le permite entrar en la alta sociedad; la segunda no adquirirá entidad hasta que la definan dos hombres entre los que se ha debatido toda su vida sin saberlo. Frente a la carnalidad de las heroínas hollywoodienses de la época, desde Katharine Hepburn hasta Jean Arthur, las actrices españolas de comedia muestran un *charme* muy particular, una belleza impasible que nunca consigue salir de su caparazón.

Quizá por eso, a finales de los años 50 y principios de los 60, la influencia del neorrealismo italiano da lugar a otro arquetipo femenino, que se desmarca ostentadamente de la esfera sexual para ceñirse a una cotidianeidad gris, vulgar, convertida en el objetivo de una libido que ha sido reconducida hacia el ideal del hogar y la vida marital. En *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959), ambas de Fernando Fernán-Gómez, la pizpireta Analía Gadé, modelo de la nueva mujer del desarrollismo, no quiere otra cosa que vivir su vida al lado de su industrioso marido, siempre a flote pese a la precariedad del mercado laboral. En *El pisito* (1958), de Marco Ferreri, la sufridora Mary Carrillo (cuyo personaje ya no se basa en los cánones de belleza imperante, sino en la banalidad de la fé-

mina casi asexuada crecida entre férreos dogmas religiosos y estrictas reglas morales) solo desea un techo bajo el que acomodar como sea su cuerpo fatigado, en lo que supone «un retrato negro y desesperanzado de una relación amorosa agostada en sus aspiraciones sexuales y emocionales por la estrechez material y la sordidez moral del contexto social» (HEREDERO, 1993: 336). En *El verdugo* (1963), de Luis García Berlanga, la opulenta Emma Penella se propone como única meta perder de vista a su anciano padre y se resiste airadamente a los escarceos que le propone su exaltado novio, si bien acaba cediendo a un «desliz sexual» del cual su deseo parece totalmente ausente (ZUNZUNEGUI, 2005: 170). Si determinadas heroínas de los años 40 cifraban sus esperanzas de conseguir el sucedáneo de una satisfacción erótica en la expansión y la defensa del flamante territorio nacional, como si se tratara de una virginidad a la vez fuertemente custodiada y voluptuosamente exhibicionista, las de este cine «realista» han reducido a tal punto sus aspiraciones respecto al deseo sexual que al final han acabado encerrándolo en sórdidos microcosmos con forma de piso subvencionado. Y, definitivamente, las vírgenes vestales de la comedia se han evaporado en su propia condición etérea, irreal, soñada.

DEL DESEO ERÓTICO POR LA IDEA DE PATRIA-IMPERIO, EN LOS AÑOS 40, SE PASA, EN LOS AÑOS 50, AL DESEO DE LA DOMESTICIDAD

Todo eso hasta que, en 1958, llega *Las chicas de la Cruz Roja*, de Rafael J. Salvia, donde los pantalones a la moda, los vestidos ligeros y un cierto desparpajo caracterizan a un nuevo tipo de mujer que se pasea en grupo por un entorno urbano convertido en escenario no tanto de la guerra de los sexos como de la caza del marido. Toman la iniciativa, sí, pero sin explicitar ni un solo gesto erótico,

ni una sola insinuación que busque la proximidad de los cuerpos, como sucede, por el contrario, en sus modelos hollywoodienses: *Cómo casarse con un millonario* (How to Marry a Millionaire, 1953) y *Creemos en el amor* (Three Coins in the Fountain, 1954), las dos de Jean Negulesco, y también *Los caballeros las prefieren rubias* (1953), de Howard Hawks. En estas últimas, la utilización del color no solo otorga una apariencia extremadamente sensual a la imagen, no solo potencia el atractivo erótico de las actrices (de Marilyn Monroe a Lauren Bacall, de Jane Russell a Jean Peters), sino que les ofrece el mundo que las rodea como un objeto deseable en sus contornos más físicos, en sus emanaciones puramente materiales. En *Las chicas de la Cruz Roja* o *El día de los enamorados* (1959), de Fernando Palacios, por el contrario, el tratamiento cromático tiende a recrear una especie de pulcra ensoñación mimética, como si se tratara de una fotocopia desleída del original. Y no solo por el distinto brillo de la imagen, sino sobre todo porque la mirada deseante de la mujer se posa en los objetos más que en los cuerpos: relucientes entornos urbanos, hoteles de lujo, coches deportivos, grandes almacenes, se erigen a la vez en representantes del peculiar concepto franquista del capitalismo y en elementos impostores que ocupan el lugar de la alusión sexual. De algún modo, el erotismo del consumo toma posesión del imaginario pasional femenino, como el punto medio perfecto entre el éxtasis místico y la vulgaridad doméstica.

LA «SUPERMUJER» DEL DESARROLLISMO COMO ICONO, SIMULACRO Y ABSTRACCIÓN

5. Doble dirección, pues: el cuerpo femenino como destinatario privilegiado de la mirada del espectador (JOHNSTON, 1973; MULVEY, 1999) y también como sujeto anhelante que circula de represen-

tación en representación tratando de llenar una ausencia, la de ese deseo que todavía no le permite la propia ficción. En este sentido, la diégesis franquista es implacable: la mirada femenina vagabundea en su interior sin posible salida, condenada a habitar un universo en el que el sexo solo comparece en forma de imágenes neuróticas. No es extraña, en este sentido, la omnipresencia, en estos años y los posteriores, de un elemento que se ha convertido en obsesión fundamental de la psique femenina: la casa, ya sea como objetivo que se debe alcanzar para disfrutar de un cierto estatus económico o simplemente para sobrevivir, ya sea como refugio neurótico o metáfora del aislamiento, desde *Viridiana* (1960), de Luis Buñuel, que la filma a la manera de un infierno que atrapa a sus habitantes como en una tela de araña, hasta *La gran familia* (1963), de Fernando Palacios, que la contempla como el refugio del ideario moral nacional-católico, a estas alturas pasado ya por el cedazo del OPUS, y que en su segunda parte, *La familia y... uno más* (1965), también de Palacios, condenará a la mujer directamente a la inexistencia. El fallecimiento de la esposa del protagonista en lo que va de película a película (motivada sencillamente porque la actriz que la interpretaba, Amparo Soler Leal, no quiso repetir) inaugura una tradición macabra del cine español que tiene que ver con el cuerpo muerto de la mujer como ente incapaz de desear². Y que, curiosamente, tendrá su contrapartida en las películas de terror del tardofranquismo, de principios de los años 70, donde la fémica que desea es convertida literalmente en monstruo: la condesa-zombi de *La noche de Walpurgis* (1971), de León Klimovsky, o las vampiras de *La novia ensangrentada* (1973), de Vicente Aranda, son ejemplos lo suficientemente distantes, tanto en las intenciones que los mueven como en las tradiciones de las que proceden, como para resultar significativos.

En un anuncio televisivo de 1963 de la marca de calcetines Punto Blanco, la actriz Teresa Gimpera otorgó carta de naturaleza a una actitud frente al macho que sancionaba, de alguna mane-

ra, la superación de la dependencia doméstica por parte de la mujer y su ingreso en otro territorio, su invención de un tipo de deseo en el que, sin llegar a la explicitud, se hacían presentes unas cuantas variantes. En esa pieza, Gimpera permanece durante 22 segundos en pantalla, en primer plano y mirando a la cámara. No hay gesto *provocativo* alguno, no hay *llamadas* directas al telespectador masculino, pero los destinatarios de las preguntas de la actriz representan las tres edades del macho joven (niño, adulto, maduro), a las que se convoca en *off* con la excusa de preguntarles por sus calcetines favoritos. La desaparición del hombre, su abandono de la imagen visible, posibilitan el control femenino a través de la mirada, la sonrisa, el parpadeo, incluso el mohín, y establecen así la representación de la forma más completa de dominio sexual femenino: la mujer ya no necesita hacer explícito su deseo, pues la rotundidad de su presencia, hasta el ocultamiento del cuerpo fuera de campo en una operación de gran sugerencia erótica, basta para dejar claro que, con un pequeño movimiento del rostro, es capaz de transformar el estatuto del deseo. Así, en la España franquista, la explicitud forma parte de una gran elipsis que conduce directamente a la aparición de una especie de *supermujer* que es a la vez icono, simulacro y abstracción de la capacidad deseante, de modo que cualquier gesto erótico acaba inscribiéndose en el territorio del mito. La propia Teresa Gimpera, con su belleza gélida y distante, interpretará a ese nuevo arquetipo en algunas películas de la Escuela de Barcelona, sobre todo en *Fata Morgana* (1966), de Aranda, pero también lo conectará con la mujer-monstruo del cine de terror hispano en *Las amantes del diablo* (José María Elorrieta, 1970) o *La casa de las muertas vivientes* (Alfonso Balcázar, 1972) y, finalmente, con la mujer aislada en la casa opresora de *El espíritu de la colmena*.

6. No sabemos si por casualidad o no, en cualquier caso, Víctor Erice elige a Teresa Gimpera para interpretar a la madre de Ana, también su contrafigura, la mujer que vagabundea como un

espectro por la gran mansión rural de la película, escribiendo cartas a un antiguo amor que quizá ni siquiera exista, o llevándolas ella misma a la estación del pueblo para depositarlas en un vagón-cofreo y observar cómo el tren se pierde en la distancia, lejos de la casa-colmena y los fantasmas que la pueblan. Si Ana replegaba sus ojos hacia el interior, en una negación obstinada de la mirada mística de las heroínas imperiales, en una interiorización del deseo que proclama orgullosamente su condición irreductible y subjetiva, Teresa (así se llama el personaje de Gimpera) establece un circuito móvil que intenta sancionar un deseo *in absentia*, como si sus ojos siempre abiertos y errabundos fueran la única garantía posible de la supervivencia del gesto erótico femenino, reducido aquí a algunos pequeños movimientos en clave minimalista: escribir en silencio, alzar la cabeza en actitud reflexiva, cerrar un sobre cuidadosamente, atravesar el pueblo en bicicleta, mirar con melancolía el tren que parte... Gestos amorosos en espera de una unión física que —estamos seguros— nunca se producirá o volverá a producir, pero que se presentan como *resistencia del deseo*, semilla de la rebelión de Ana, postura inalterable de esas dos mujeres frente al colapso emocional del padre, recluido en su colmena, caminando mecánicamente de un lado a otro de su estudio, aniquilando a las setas que —como su mujer y su hija— intentan esparcir su veneno en un cuerpo social paralizado por el miedo.

De alguna manera, Ana y Teresa son las herederas de otras heroínas, las de un cierto cine «moderno» español que podría incluir desde la Betsy Blair de *Calle Mayor* (1956), de Juan Antonio Bardem, hasta la Aurora Bautista de *La tía Tula* (1964), de Miguel Picazo. Por un lado, descienden de ellas, pues su deseo queda siempre en un estadio interrumpido, frustrado. Por otro, no obstante, se oponen a esos arquetipos desde el momento en que conciben la soledad, la ausencia del macho, como la liberación de otro tipo de deseo más expansivo, diríase que omnipresente, y que va más allá del estado melancólico para «desaparecer en el espa-

cio infinito de un obrar maldito», un «espacio imposible de todas las realizaciones por hacer», en el que el «hacer ya no sea mera producción, sino el umbral de lo imposible» (PERAN, 2016: 82-83). Más allá de la mística neobarroca del franquismo, este nuevo gesto de repliegue paradójicamente dirigido hacia un *afuera* que se quiere *poseer, violentar, tomar*, se revela como un avatar del deseo sexual que acaba siendo también una propuesta política y económica frente al régimen: ante la demanda de una productividad que ayude a sostener el nuevo desarrollismo, las mujeres responden con una inacción, con un silencio que (salva)guarda el deseo y que se opone a cualquier tipo de exhibicionismo del poder. El deseo femenino preserva su validez en un circuito cerrado que abre vías de escape invisibles, camufladas, subversivas. Y ello conduce a un *flashback* inquietante, pues no se ha hablado aquí de *otro cine* que habrá que seguir analizando.

En 1967, la ex estrella infantil Marisol ya no es una niña y empieza a mostrar su potencial erótico en *Las cuatro bodas de Marisol*, de Luis Lucia, donde se puede localizar una escena memorable: ensayando un número musical, la protagonista muestra mediante una mirada su deseo del cuerpo de un hombre, el director de la película dentro de la propia película, y lo hace a través de una puesta en escena, por supuesto heredada del musical de Hollywood, que deja ver el anverso y el reverso, lo que está frente a la cámara y lo que está detrás de ella, una autoconciencia que pocos años antes habían puesto en circulación cineastas como Godard. En el terreno del musical, pues, estalla la opulencia de lo físico que se reproduce a sí mismo a través del cine, que se refleja como en un espejo que a su vez da a ver un deseo insatisfecho pero persistente, y que se *autopiensa* como nueva mirada deseante. ¿No será que la huella femenina acaba produciendo un cine español verdaderamente *moderno* en esa explosión de un transgénero, en ese estallido del éxtasis místico en el que coinciden la mirada *más allá* interceptada por el *más acá* de la cotidianeidad, pero también una sexualidad carnal, explosiva, que no solo

afecta a los cuerpos sino también a la exuberancia de la puesta en escena? Quizá nos hemos equivocado. Quizá la modernidad del cine español residía en la austeridad de *Nueve cartas a Berta* (1966), de Basilio Martín Patino, por supuesto, pero también en las películas de Marisol, Rocío Durcal o Pili y Mili: gestos femeninos en la estela de un deseo que solo podía materializarse en el exterior onírico de un universo asfixiante.

7. Retomando el hilo, pues, el deseo femenino en el cine español del franquismo sigue una serie de sinuosidades y vericuetos que convierten el tema en un laberinto extraordinariamente complejo. Desde el cuerpo-patria de los años 40 al cuerpo-hogar de los 50, la mujer no quiere más que aquello que la rodea como un perímetro fantasmal: un mapa convertido en signo imperial y, por lo tanto, lanzado mucho más allá de la mera geografía; un espacio doméstico confeccionado a partir de la mezcla entre esa extensión ideal promovida por la ideología en el poder y también por una tradición cultural procedente de la mística que a la vez le sirve de apoyo y actúa como su puesta en duda. El ejemplo de Teresa Gimpera, nueva mujer del cosmopolitismo de la Escuela de Barcelona y del *boom* de la publicidad que termina convertida —en manos de Víctor Erice— en la *fémica* encerrada en sí misma y devuelta metafóricamente a los inicios del franquismo, en *El espíritu de la colmena*, actúa como caso privilegiado de una modernidad truncada. Y de ahí parte nuestra hipótesis a modo de conclusión provisional, con el deseo de continuarla en otras investigaciones. Por un lado, la explosión de esa corriente mística en un éxtasis carnal y festivo que tiene lugar en una cierta comedia (musical) protagonizada por mujeres. Por otro, el cruce de esa tendencia con una modernidad formalista que se desarrolla en otras cinematografías y que podría llegar al cine español a través de una juventud que mira hacia fuera y descubre otros horizontes visuales, más allá de una realidad larga y penosamente institucionalizada. ■

NOTAS

- * Este artículo forma parte del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia y Alemania (1939-1945)* (CSO2013-43631-P).
- 1 *Sobre la melancolía* (1569), de Alonso de Santa Cruz, y el *Libro de la melancolía* (1585), de Andrés Velázquez, cruzan la tradición barroca dejando su huella en la cultura española posterior, más o menos al tiempo en que Juan de la Cruz publica su *Cántico espiritual* (1578) y Teresa de Ávila da forma a *Camino de perfección* (1562-1564). Todas ellas anteceden a la que se considera obra cumbre del género: *Anatomía de la melancolía* (1621), del inglés Robert Burton.
 - 2 Al contrario que en *Vértigo* (*De entre los muertos*) (Vertigo, 1958), de Alfred Hitchcock, por ejemplo, donde la muerta no solo desea, sino que de algún modo regresa para cumplir su deseo, una tradición muy distinta heredada, por vía literaria, de Edgar Allan Poe o Sheridan Le Fanu.

REFERENCIAS

- CASTRO DE PAZ, José Luis (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles (1989). *El pliegue: Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
- FREUD, Sigmund (1985). *Obras Completas, vol. II*. Buenos Aires: Amorrortu.
- HEREDERO, Carlos F. (1993). *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valencia: Ediciones de La Filmoteca.
- JOHNSTON, Claire (1973). Women's Cinema as Counter-Cinema. En C. JOHNSTON (ed.), *Notes on Women's Cinema* (pp. 24-31). Londres: Society for Education in Film and Television.
- MULVEY, Laura (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En L. BRAUDY y M. COHEN (ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (pp. 833-844). Nueva York: Oxford University Press.
- PERAN, Martí (2016). *Indisposición general. Ensayo sobre la fatiga*. Hondarribia: Hiru.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2005). *Los felices 60. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Barcelona: Paidós.

VER HACIA DENTRO, MIRAR HACIA FUERA: EL DESEO FEMENINO EN EL CINE DEL FRANQUISMO

Resumen

En contra de lo que pudiera parecer, el deseo femenino no solo existe y evoluciona en el cine de la España franquista, sino que también adquiere formas inquietantes y turbadoras. Del deseo erótico hacia la idea de «Imperio» de las películas patrióticas de los años 40 pasamos al deseo de una cierta domesticidad en las comedias de esa época y también en las corrientes influidas por el neorrealismo, para luego culminar en la equívoca gestación de un cine distinto que va creciendo hacia la idea de una mujer mítica que poco a poco se hace más cotidiana, pero también más intuitiva respecto a sus nuevos deseos, en ciertas comedias y musicales de los 60. De la herencia del Barroco y la mística se pasa al atisbo de un «cine moderno» basado en modelos externos.

Palabras clave

Estética del cine; historiografía del cine; cine franquista; deseo femenino; Barroco; melancolía; cine clásico/moderno.

Autor

Carlos Losilla (Barcelona, 1960) es doctor en Comunicación Audiovisual. Profesor asociado de la Facultad de Comunicación en la Universitat Pompeu Fabra, sus líneas de investigación giran alrededor de la revisión historiográfica de los conceptos clásico/moderno en el cine. Entre otros libros publicados, destacan recientemente *La invención de la modernidad* (2011) y *Zona de sombra* (2014). Contacto: carloslosilla5@gmail.com.

Referencia de este artículo

LOSILLA, Carlos (2017). Ver hacia dentro, mirar hacia fuera: el deseo femenino en el cine del franquismo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 19-28.

SEEING INWARD, LOOKING OUTWARD: FEMALE DESIRE IN FRANCOIST CINEMA

Abstract

Contrary to appearances, female desire not only existed and evolved in the cinema of Francoist Spain, but also acquired disturbing and unsettling forms. From the erotic desire for the idea of "Empire" in the patriotic films of the 1940s to the desire for a certain kind of domesticity in the comedies of that same period and also in the films influenced by neorealism, culminating in the ambiguous development of a different film tradition that moved towards the idea of a mythical woman who gradually became more mundane, but also more intuitive of her new desires, in certain comedies and musicals of the 1960s. Spanish cinema moved from its Baroque and mystical heritage toward a glimpse of a "modern cinema" style based on international models.

Key words

Film Aesthetics; Film History; Francoist Cinema; Female Desire; Baroque; Melancholy; Classical/Modern Cinema.

Author

Carlos Losilla (b. Barcelona, 1960) holds a PhD in Audiovisual Communication. He is associate professor with the Department of Communications at Universitat Pompeu Fabra, and his research interests include the historiographical revision of the concepts of the classical and the modern in cinema. His recent published books include *La invención de la modernidad* [The Invention of Modernity] (2011) and *Zona de sombra* [Shadow Zone] (2014). Contact: carloslosilla5@gmail.com.

Article reference

LOSILLA, Carlos (2017). Seeing inward, looking outward: female desire in francoist cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 19-28.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

