



IMAGINARIOS DE LA CIUDAD: POÉTICAS Y ECOCRÍTICAS

Dolores Thion Soriano-Mollá & Rosa de Diego (eds.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

Imaginarios de la ciudad: poéticas y ecocríticas

Universitas, num. LXXV
Première édition : avril 2024

Obra publicada con el apoyo
de la Universidad del País Vasco
y de la Université de Pau et des Pays de l'Adour.

Image de couverture :
© *Tempodron*, Berlin, 2021
Abigail Pérez Alonso

© Les auteurs, 2024
© Éditions Orbis Tertius, 2024

Tous droits réservés.
Toute utilisation ou reproduction,
en tout ou en partie, sous quelque forme que ce soit,
est interdite sans le consentement écrit de l'éditeur.

ISBN : 978-2-36783-380-4
ISSN : 0765 - 5681
info@editionsorbistertius.com
www.editionsorbistertius.com

Imprimé sur les presses de Dicolorgroupe
Saint-Apollinaire, Bourgogne, France

DE LA CIUDAD AL CAMPO,
MUJERES FURTIVAS EN TIEMPOS DE FRANCO.
A PROPÓSITO DE *FURTIVOS* DE JOSÉ LUIS BORAU*

Leire Ituarte Pérez
Universidad del País Vasco/EHU

* Este artículo se enmarca en el Proyecto «El desorden de género en la España contemporánea. Feminidades y masculinidades» (PID2020-114602GB-I00), financiado por MINECO y FEDER y el Grupo Consolidado del Gobierno Vasco, IT 1312-19 (código OTRI, GIC18/52).

El cine español de la Transición constituye un periodo de la cinematografía nacional que ha suscitado un notable interés por estar ligado a un momento histórico enormemente convulso que estuvo marcado por los acontecimientos y las profundas transformaciones sociales, políticas y culturales que paulatinamente condujeron a la instauración de la democracia en España, tras casi cuatro décadas de dictadura. John Hopewell ha señalado que el devenir de la Transición política, en este sentido, tuvo su claro correlato en el cine nacional:

Satisfecha la necesidad de cumplir deberes políticos por la llegada de la democracia y relajadas las presiones administrativas, las posturas cinematográficas se diversificaron, se adoptaron actitudes más específicas e identificables con los partidos que poblaban el espectro político desde la extrema derecha hasta la extrema izquierda o se tendió a abandonar la cinematografía política a fin de dar cuenta de los costes personales del Franquismo y de las limitaciones del cambio social en la era posfranquista.¹

1 John HOPEWELL, *El cine español después de Franco (1973-1988)*, Madrid, El Arquero, 1989, p. 280.

La transición del cine español cristaliza, según este autor, entre los años 1976 y 1978², en el transcurso de un periodo marcado por la reciente muerte de Franco, la abolición de la censura³, la crisis estructural del sector⁴ y la progresiva expansión de la tradición del cine liberal, en sus distintos grados de disidencia al régimen⁵, en un contexto de *praxis* cinematográfica enormemente poliédrica ligada a la confluencia de distintas generaciones de cineastas de filiación

2 Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce segmentan el proceso en tres periodos denominados «Posfranquismo» (1974-1976), «Transición democrática» (1977-1982) y «Democracia» (1983-), similares al «Tardofranquismo», «Reforma» y «Democracia», propuestos por José Enrique Monterde.

Javier HERNANDEZ y Pablo PÉREZ, *Voces en la niebla. El cine durante la Transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 18.

3 No debemos olvidar que la industria del cine no logró zafarse fácilmente de la mordaza de la censura. La orden del Ministerio de Información y Turismo de febrero de 1976 proclamó la abolición de la censura previa de guiones a la que seguirían la regulación general de la libertad de expresión con el Real Decreto-Ley de abril de 1977 y el Real Decreto del 11 de noviembre que certificaría el fin de la censura cinematográfica.

4 Una crisis que ha de ser entendida como culminación de un conjunto de factores desfavorables al desarrollo de la industria nacional. No olvidemos que una de las consecuencias más inmediatas de la abolición de la censura en 1977 fue la autorización masiva de películas extranjeras prohibidas durante el Franquismo contra las que el cine nacional, que por otra parte apenas se distribuía fuera de España, no pudo competir. El descenso en taquilla de las producciones españolas junto con el notable incremento de los costes de producción condujo a que a finales de los años 70 la supervivencia del cine español dependiera totalmente de las subvenciones estatales.

John HOPEWELL, *El cine español después de Franco (1973-1988)*, Madrid, El Arquero, 1989, p. 285.

5 Como característica de este periodo Hopewell destaca la amplificación y diversificación de la tradición del cine liberal de oposición al régimen del «Posfranquismo», una tradición que se retrotrae a las películas antifranquistas de Juan Antonio Bardem durante los años 50 y que terminaría por institucionalizarse con la cinematografía de los años 80.

Para rastrear las coordenadas cinematográficas de la tradición liberal del cine español de oposición véase: John HOPEWELL, *El cine español después de Franco (1973-1988)*, *opus cit.*, p. 97-100.

ideológica y cinematográfica enormemente dispares y, cómo no, a las complejidades de la coyuntura sociopolítica del país.

Es sabido que el proceso de transición que condujo de los últimos estertores del régimen de Franco a la consolidación plena de la democracia española no estimularía una renovación reseñable del cine nacional que, no lo olvidemos, aún habría de permanecer bajo el estricto control de la censura hasta bien entrado el año 1977. La producción cinematográfica de este periodo se caracteriza, más bien, por la diversificación de un conjunto amplificado de propuestas, en cuanto a temáticas, estilos, géneros y tendencias ideológicas condicionado por los avatares de una época convulsa y repleta de incertidumbres. En tanto que expresión inequívoca de las inquietudes y sueños colectivos de una nación en un momento de encrucijada social y política, el cine español de los años 70, como señalan Javier Hernández y Pablo Pérez, aparece atravesado, en este sentido, por una paulatina «ampliación de lo decible» en un clima de «tambaleante libertad»⁶ en el que, como destaca Carlos Heredero, «todavía no resulta posible afrontar esos referentes de manera directa, sin símbolos, mediaciones o subterfugios parabólicos»⁷.

En la frontera entre el Franquismo y el Posfranquismo cabe destacar una tendencia, un «frente común cinematográfico» de carácter marcadamente metafórico⁸ y a menudo ligado a algunos cineastas procedentes de la tradición del Nuevo Cine español, que entre 1973 y 1976 diegetiza las secuelas y heridas emocionales provocadas por la dictadura. Durante el periodo de agonía de Franco, dos películas rodadas justo antes de su muerte se erigen como baluarte de ese cine disidente: *Cría cuervos* (1975) de Carlos Saura y *Furtivos* (1975) de José Luis Borau, ambas realizadas en un momento crucial al que Manuel Gutiérrez Aragón, en alusión a la fecha en que escribió el guion de *Furtivos*, se referiría como una «encrucijada crítica,

6 Javier HERNÁNDEZ y Pablo PÉREZ, *Voces en la niebla. El Cine durante la Transición española (1973-1982)*, opus cit., p.15.

7 Carlos HEREDERO, *José Luis Borau (Teoría y práctica de un cineasta)*, Madrid, Filmoteca Española, 1990, p. 66.

8 *Ibid.*, p. 67.

ese confuso punto de la historia, situado entre los meses anteriores y posteriores a la muerte de Franco»⁹.

No es casual, por tanto, que ambos relatos apunten al resquebrajamiento de la autoridad patriarcal en un momento de incertidumbre política para ahondar en la factura emocional dejada por el Franquismo recurriendo nada menos que al parricidio como *leitmotiv* narrativo central de su disidencia ideológica al régimen, es decir, como signo de su deseo «de matar al padre»; y que lo hagan apelando a una dramaturgia edípica que explota las convenciones del melodrama familiar en tanto que forma congénita de expresión de las tensiones de los ideales de género en el marco de la célula familiar articulada como representación alegórica del régimen franquista. Marsha Kinder ha explorado en profundidad la especificidad y riqueza de las narrativas edípicas en el cine español de la Dictadura y del Posfranquismo, es decir, los modos en que la diegetización y puesta en escena de los conflictos edípicos y sus virtuales trasgresiones en el seno de la institución patriarcal de la familia se articulan como metáforas políticas del régimen¹⁰. En dichas narrativas, como sugiere esta autora, el parricidio a menudo comparece nada menos que como forma de expresión sintomática de una rebelión contra la autoridad patriarcal y la figura arquetípica del padre¹¹.

Rodada en los meses que precedieron a la muerte de Franco, «en el vértice decisivo de una época de transición»¹², *Furtivos*, cuarto largometraje de José Luis Borau como director y la primera de sus colaboraciones con Manuel Gutiérrez Aragón, se convierte así en una

9 John HOPEWELL, *El cine español después de Franco (1973-1988)*, *opus cit.*, p. 101.

10 Marsha KINDER, *Blood Cinema (The Reconstruction of National Identity in Spain)*, Berkeley, University of California Press, 1993.

11 En la configuración familiar de ambos filmes los protagonistas aparecen caracterizados como víctimas parricidas de esa autoridad patriarcal encarnada, metafóricamente, en las figuras abyectas de un padre autoritario y de una madre castradora respectivamente. El crimen parricida, según esta autora, puede ser implementado tanto por la hija, como sucede en *Cría cuervos*, como por el hijo, como en *Furtivos*.

12 Carlos HEREDERO, *José Luis Borau (Teoría y práctica de un cineasta)*, *opus cit.*, p. 67.

de las primeras películas de tránsito hacia el Posfranquismo. Se trata de una producción íntegramente gestionada por el cineasta a través de su productora El Imán, retenida durante meses por la junta de censura que trataría de someterla a una mutilación que exigía el corte de aproximadamente 40 planos y terminaría convirtiéndose en baluarte de la lucha por la libertad de expresión gracias a la perseverancia de Borau, quien consiguió que la película, finalmente, fuera autorizada con ajustes menores para competir en el Festival de cine de San Sebastián, alzándose con la preciada Concha de Oro. Afortunadamente, el penoso tránsito de la película hasta su estreno desembocó en una proyección avalada por el éxito de taquilla y los sendos premios cosechados que rebasó las fronteras nacionales¹³ y demostró que el cineasta, a pesar de todo, le había ganado la batalla a la censura.

UN DRAMA RURAL

En este contexto de efervescencia, *Furtivos*, puntualiza Jesús González Requena, se adhiere a un momento de pujanza del drama rural en el cine español de los años 70 en el que destaca la proliferación de una veta temática que, significativamente, reflexiona sobre los entrecruzamientos entre el campo y la ciudad y, fundamentalmente,

13 Además de alzarse con la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián el filme obtuvo el galardón de Perla del Cantábrico a la mejor película de habla hispana y el Ticket de Oro a la película más comercial por ostentar el mérito de ser la película más taquillera del cine español durante mucho tiempo con una recaudación de 260 millones. Asimismo, obtuvo los Premios del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor película, mejor director, mejor guion original (Borau y Manuel Gutiérrez Aragón), mejor fotografía (Luis Cuadrado) y mejor actriz (Lola Gaos); Premios del Sindicato Nacional del Espectáculo a la mejor película y mejor fotografía; Hugo de Bronce en el Festival de Chicago; Premio a la mejor película en el Festival de Cartagena de Indias; Premio a la mejor película de la Asociación de Críticos de Barcelona. La película fue reclamada por sendos Festivales internacionales como los de Londres, San Francisco, Nueva Delhi, Teherán, Viena, Bruselas, Sidney y Melbourne, entre otros.

«sobre la erosión mutua de los ámbitos en que ambos se entrecruzan ásperamente»¹⁴. En *Furtivos*, añade, «la admirable construcción plástica del film responde a la combinación hostil de los objetos, los colores y las texturas del campo y de la ciudad en una erosión mutua que explica lo esencial del drama de sus personajes».

Lo que delimita los contornos de este género es, según este autor, una ausencia de fuerzas mediadoras que puedan atenuar la violencia del conflicto dramático ligada a un hábitat rural primario. El drama rural se caracteriza, precisamente:

por un registro dramático muy tensado a través de la activación de los puntos de vista encontrados y más agresivos del conflicto dramático. Evidentemente, la aspereza y la violencia de estas fuerzas agresivas encuentran un ámbito —y una escenografía— idónea en el contexto rural, entendido éste como recio, primario y carente de elementos sociales mediadores que puedan suavizar o sofisticar los choques de las fuerzas antagónicas.¹⁵

Cabe puntualizar que este hábitat, como señala Requena, construye su imaginario en torno a la polarización entre la ciudad y el campo: «Evidentemente, se perfila aquí un concepto de la sociedad rural definido por la ciudad [...] Y también un arquetipo que se caracteriza, esencialmente, por su oposición a la imagen que la ciudad posee de sí misma»¹⁶. El autor establece un cuadro de categorías binarias que delimitan las características de este arquetipo: la ciudad como espacio de mediación y transformación social, historicidad, dinamismo social, liberalismo, progreso, caracteres sofisticados...; y el mundo rural como un espacio en el que la mediación y transformación social brillan por su ausencia, un espacio marcado por la ahistoricidad, la inflexibilidad, el conservadurismo, el atavismo, el

14 Jesús GONZÁLEZ REQUENA, «Apuntes para una historia de lo rural en el cine español», *El campo en el cine español*, Madrid, Filmoteca Española, 1988, p. 13-27.

15 *Ibid.*, p. 16.

16 *Ibid.*

inmovilismo y los caracteres primarios. Un arquetipo, en suma, que se constituye como «espejo invertido de lo urbano, un instrumento idóneo a través del cual la ciudad se afirma por contraste»¹⁷.

En tanto que género ligado a la construcción de un espacio rural que se articula en torno al imaginario de un pasado atávico, el drama rural español presenta otra característica determinante:

la presencia de un código moral y de costumbres rígido e inflexible cuya violación —real o aparente- es acusada socialmente como la transgresión de un tabú que amenaza al conjunto social. Se trata, pues, de una estructura que articula tres factores elementales: 1) Un código rígido que contiene un tabú (sexual). 2) Una transgresión real o aparente del tabú. 3) Una publicitación de la transgresión que conduce a una intervención del cuerpo social en el conflicto dramático.¹⁸

Significativamente, puntualiza Requena¹⁹, *Furtivos* manifiesta en su despliegue narrativo la flagrante ausencia de uno de estos rasgos decisivos del drama rural, el de la publicidad de la transgresión del tabú sexual y la consiguiente intervención del cuerpo social en el conflicto dramático. De ahí que, como en un perverso juego de dominio, la trasgresión del tabú sexual —el incesto materno-filial— en el filme, se dirima, precisamente, mediante la trasgresión de otro tabú innombrable: el matricidio. En ausencia de esa mediación, como sugiere este autor, el drama se nos presenta con especial virulencia haciendo del odio su registro emotivo dominante:

el odio que sustenta y genera las agresiones de las fuerzas narrativas en conflicto y que orienta la focalización del mismo, un odio áspero, no matizado, letal —y fascinante- que, por efecto de la rigidez misma del código y de la ausencia de dispositivos mediadores, tenderá a alcanzar al conjunto del cuerpo social y a

17 *Ibid.*, p. 17.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*, p. 23.

manifestarse con extremada violencia. El atavismo y, a la vez, la opacidad de este odio, que alcanza el estatuto de una pasión primaria, de una pulsión [...] constituye, sin duda, la fuerza telúrica que alimenta el género.²⁰

Es sabido que el germen del proyecto de *Furtivos* procedía del deseo de José Luis Borau de rodar una película que transcurriese en un bosque y que tuviera a Lola Gaos como protagonista central, una actriz que en su personaje de Saturna en *Tristana* (Luis Buñuel, 1969) había impresionado mucho al cineasta:

Yo tenía dos ideas claras. Quería hacer una película con Lola Gaos y que además fuera sobre un bosque [...] La idea del bosque respondía a ese atavismo histórico que tiende a identificar el ideal de España con un bosque continuado, y conectaba con la pretensión de hacer algo que fuera muy español [...] La interpretación de la actriz en *Tristana* me había impresionado y recordaba que su personaje en aquel film se llamaba Saturna. Pensando después en el cuadro de Goya, surgió la imagen de Saturno devorando a su hijo y, de ahí, la idea de «Saturna devorando moral y sexualmente» a su hijo dentro de un bosque. Ese fue el arranque de la película.²¹

En la confluencia entre esos dos ejes del relato, un espacio rural atávico y primitivo articulado como hábitat natural de una figura femenina de raigambre mitológica —matriarca devoradora e inequívoca versión andrógina del dios romano—, se gesta el drama edípico familiar que nos cuenta la historia de Martina y su hijo Ángel, el alimañero furtivo, una historia de incesto en un rincón perdido del bosque de España. En el desarrollo de la dramaturgia, el paraíso edípico de la madre pronto se verá alterado cuando en uno de sus viajes a la ciudad Ángel conozca a Milagros, una menor recién fugada de un reformatorio de monjas de la que se enamorará perdidamente, y

20 *Ibid.*, p. 17-18.

21 Carlos HEREDERO, *José Luis Borau (Teoría y práctica de un cineasta)*, *opus cit.*, p. 345.

le ofrezca cobijo en la casa familiar. Con la llegada de la furtiva²² la madre será desplazada de la alcoba del hijo que terminará por contraer matrimonio con Milagros para evitar así que la guardia civil la capture y la devuelva a la ciudad. Presa de los celos, Martina se deshace brutalmente de su rival y engaña a su hijo diciéndole que la joven se ha escapado con su antiguo novio el Cuquí, un delincuente también fugado y buscado por la guardia civil. Cuando Ángel, finalmente, descubre el terrible crimen, acompaña a su madre a la iglesia para que se confiese y la ajusticia arrodillada sobre un prado nevado en medio del bosque.

Decíamos que el terrible acto matricida de Ángel al final del relato ha de considerarse, más allá del ámbito de la célula familiar, es decir, como acto final de venganza contra el incesto materno, en su dimensión social y metafórica, esto es, como rebelión contra la autoridad patriarcal del régimen franquista. Después de todo, la flagrante ausencia del padre en el relato, como sugiere Marsha Kinder, convierte al personaje de Martina, en tanto que madre represiva y andrógina, dotada de sendos atributos masculinos²³ y notables reminiscencias de la categorización psicoanalítica de la mujer fálica²⁴,

22 De sobra está decir que todos los personajes que habitan el relato son furtivos, una condición que se presenta como metáfora de la realidad social de España durante la dictadura. Borau confiesa que: «Siempre había querido hacer una película de gente escondida. Pero no de gente oculta en una cueva, sino sobre esas personas que esconden sus vidas [...] Rehúyen expresar su sensibilidad, su forma de pensar, sus ideas más íntimas y también sus placeres. Ese tipo de gente que vive como metida entre hojarasca siempre me ha atraído mucho.», Carlos HEREDERO, *José Luis Borau (Teoría y práctica de un cineasta)*, *opus cit.*, p. 346.

23 Martina aparece caracterizada como una mujer ruda y soez, de aspecto andrógino, modales toscos, y con la voz ronca como la de un hombre. Cuando el gobernador presenta a su madre de leche ante su séquito de cazadores les dice mientras se abrazan: «Siempre nos hemos querido mucho. De niño no había quien me arrancara de ella», a lo que ella, ante la perplejidad de los hombres, responde: «¡Así me dejaste, mamón!»

24 En el discurso freudiano la madre fálica constituye una categoría previa al descubrimiento de la diferencia sexual por parte del infante. Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis recuerdan que en el sentido estrictamente psicoanalítico la mujer fálica se categoriza como una: «Mujer fantaseadamente provista de un

en encarnación de la autoridad paterna. Peter William Evans ha destacado, con acierto, que el poster de la película diseñado por Iván Zulueta condensa, de forma ejemplar, la representación de la figura materna en su versión más terrorífica y abyecta, como una imagen de pesadilla, una máscara del horror femenino conectada al esqueleto de un torso que se cierne como una bestia depredadora —como Saturna a punto de devorar a su hijo— sobre su vástago indefenso²⁵. Como señala este autor Martina encarnaría, a todas luces, lo que Barbara Creed ha categorizado como el estereotipo misógino de lo «monstruoso femenino» en el cine²⁶, una representación de la madre/mujer castradora que, no lo olvidemos, está culturalmente ligada a la construcción psicoanalítica y falocéntrica de la imagen materna como sede de la ansiedad de castración masculina²⁷. El *super-ego*²⁸ materno, en este sentido, actuaría sobre Ángel como catalizador de lo

falo. Esta imagen puede adoptar dos formas principales, según que la mujer se encuentre representada, ya sea como portadora de un falo externo o de un atributo fálico, ya sea como conservando en su interior el falo masculino» aunque «la expresión “mujer fálica” se utiliza, a menudo, en sentido figurado, para calificar a una mujer que presenta rasgos de carácter supuestamente masculinos, por ejemplo, una mujer autoritaria», Jean LAPLANCHE y Jean-Bertrand PONTALIS, *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 135.

25 Peter WILLIAM EVANS «Furtivos (Borau, 1975): My Mother, my Lover», Peter WILLIAM EVANS (ed.), *Spanish Cinema (The Auteurist Tradition)*, New York, Oxford University Press, 1998, p. 115-127.

26 Para una revisión profunda de esta categoría y su proliferación en el cine véase: Barbara CREED, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London, Routledge, 1993.

27 No debemos olvidar que en la archiconocida dramaturgia edípica del discurso psicoanalítico, fundado en el problema de la diferencia sexual, la figura materna es aterradora no solo porque está castrada, sino porque amenaza con la castración del varón.

28 Se trata de «Una de las instancias de la personalidad [...] su función es comparable a la de un juez o censor con respecto al yo [...] Clásicamente el superyó se define como el heredero del complejo de Edipo; se forma por interiorización de las exigencias y prohibiciones parentales». Jean LAPLANCHE y Jean-Bertrand PONTALIS, *Diccionario de Psicoanálisis, opus cit.*, p. 419.

que Marsha Kinder ha categorizado como el síndrome de los niños de Franco, una representación de la infancia en el cine de la dictadura que toma cuerpo también en personajes adultos infantilizados y sexualmente sometidos en el contexto de la célula familiar entendida como microcosmos y metáfora de la violencia y perversión del Estado²⁹. En palabras de esa autora, *Furtivos* presenta, en este sentido, «la más poderosa interpretación de la tragedia de los niños victimizados y homicidas de Franco [...] se trata de una escalofriante dramatización de la cadena de brutalidad que pasa de la autoridad al sujeto, del depredador a la presa, y del progenitor al hijo.»³⁰

Cabe recalcar que si atendemos a esa dimensión metafórica del relato, las configuraciones edípicas, de raigambre profunda, de esta novela familiar³¹, se articulan como síntoma de las tensiones de los ideales de género en un momento crucial de la historia de España que evidencia el resquebrajamiento de un régimen patriarcal al borde del derrumbe. En su análisis histórico feminista del Franquismo, Aurora Morcillo ha abordado un estudio exhaustivo de la relación simbólica entre el Estado dictatorial de Franco y el cuerpo alegórico femenino de la nación, recurriendo a la deconstrucción metafórica de las imágenes sexuadas en el discurso político del régimen desde el primer periodo autárquico de la dictadura hasta los años finales de aperturismo³². La autora ha diseccionado de forma pormenorizada la construcción de la metáfora franquista de la nación sexuada: «El concepto de “nación” se transmuta en la figura física de una “mujer” con todas las cualidades que se le asocian: maternidad,

29 Marsha KINDER, «The Children of Franco in the New Spanish Cinema», *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 8, n.º 2, 1983, p. 57-77.

30 *Ibid.*, p. 71. La traducción es propia.

31 «Expresión creada por Freud para designar fantasías mediante las que el sujeto modifica imaginariamente sus lazos [...] Tales fantasías tienen su fundamento en el complejo de Edipo». Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis, opus cit.*, p. 257.

32 Aurora Morcillo, *En cuerpo y alma (Ser mujer en tiempos de Franco)*, Madrid, Siglo XXI Editores, 2015.

vulnerabilidad, fertilidad...»³³. Una metáfora biológica de la nación en la que los cuerpos de las mujeres vendrían a desempeñar un papel central en el imaginario político del régimen.

En *Furtivos*, la perversión y violencia de la célula familiar, en tanto que representación metafórica del Estado franquista y su podredumbre moral, se articula, como venimos diciendo, en torno a la figura central de Martina, caracterizada, en los términos ya descritos, como un personaje que condensa, a todas luces, la fractura y perversión de la metáfora franquista de la nación sexuada en un momento crítico para el discurso de género del régimen. La transmutación del concepto de «nación», como sugiere Morcillo, en la figura física de una «mujer» —con las cualidades asociadas del ideario franquista— se encarna aquí en una figura andrógina y ruda —emblemática inequívoca y perverso de la madre patria³⁴— que, por vía del incesto materno-filial, no solo distorsiona y pervierte la más preciada de las virtudes femeninas del Franquismo³⁵, sino que, en ausencia del padre³⁶, usurpa plenamente las funciones de la autoridad patriarcal.

33 *Ibid.*, p. 8.

34 En palabras de Morcillo: «Entendida en términos literales, la idea de la madre patria viene a ser el continente de la esencia de la nación española —con una semántica aparentemente hermafrodita, que apunta a que en el despliegue del destino de España habrá de engendrarse por la suma de lo femenino y lo masculino-, mater y pater». En esa concepción orgánica o biológica de la nación, el control del cuerpo de las mujeres desempeñará un papel central en el imaginario político constituyéndose como la clave del «biopoder» del régimen. *Ibid.*, p. 89.

35 La maternidad es, sin duda, uno de los pilares sobre los que se construye el ideal femenino del franquismo. En palabras de Aurora Morcillo: «En la Nueva España franquista, el cuerpo femenino quedó transformado en el continente y vector que precisaba la reconstrucción nacional. Se convirtió a las mujeres en depositarias de un objetivo nacional —el de que fueran madres-, entendiéndose que debían entregarse a él por tratarse de su cometido natural: procrear para la patria.» *Ibid.* p. 88.

36 Tampoco debemos olvidar que el régimen franquista prescribía el matrimonio, además de la maternidad, como el destino ineludible de las mujeres.

La construcción de lo femenino-monstruoso³⁷ en el relato apunta, en este sentido, a una distorsión perversa de la metáfora sexualizada de la nación que de la mano de un conjunto de flagrantes trasgresiones edípicas —disfunción de la Ley del padre³⁸, usurpación femenina y resistencia materna a la renuncia del hijo...— se configura como síntoma inequívoco del resquebrajamiento de la autoridad patriarcal del régimen en un momento de profunda incertidumbre política.

El control disciplinario de los cuerpos de las mujeres al servicio de los ideales nacionales y católicos del Franquismo fue especialmente significativo durante el periodo de transición de la autarquía al consumismo con el objeto de poner freno a los cambios económicos y sociales que progresivamente fueron amenazando y debilitando el ideal de feminidad del régimen³⁹. Como señala Aurora Morcillo los años 50 y 60 fueron testigo del

nacimiento de una mujer nueva, moderna y más occidental: una consumidora consciente de su sexualidad que no teme afirmarse positivamente frente a la doctrina oficial de la auténtica femineidad católica [...] La masculina imagen oficial del Estado iría enmudeciendo poco a poco conforme la de la piadosa y obediente mujer católica fuera dando paso a la figura de la consumidora rebelde, despreocupada y sexualmente intrépida.⁴⁰

37 Barbara CREED, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, *opus cit.*

38 En la red de configuraciones edípicas del relato, la figura del gobernador, en tanto que encarnación paródica del Caudillo, apunta, sin duda, en esa dirección. Como señala Penelope Gilliat, se trata de «Un hombre pueril y revestido con gafas, una bufanda de rayas y un bigote recargado que trata a Martina con la posesividad sexual de un bebé que golpea en la bandeja de su trona para que le sirvan más gachas de avena». La traducción es propia. Marsha KINDER, «The Children of Franco in the New Spanish Cinema», *Quarterly Review of Film Studies*, *opus cit.*, p. 75.

39 AURORA MORCILLO, *En cuerpo y alma (Ser mujer en tiempos de Franco)*, *opus cit.*, p. 8.

40 *Ibid.*, p. 9-10.

El personaje de Milagros apunta, inequívocamente, al advenimiento de esa nueva mujer moderna y sexualmente activa ligada al ecosistema urbano, un ideal de feminidad que colisiona frontalmente con el ideal femenino de la doctrina franquista.

No es casual que el filme comience, precisamente, con una escena de seducción en la que la joven Milagros no duda en recurrir a su sexualidad para obtener lo que, en su situación de furtiva recién escapada de un reformatorio de monjas, más necesita: comida, ropa y un techo bajo el que cobijarse. Su presa, Ángel, caerá en la trampa femenina sin ninguna resistencia en el mismo instante en que se nos presenta como el alimañero furtivo. La desenvoltura de Milagros en el arte de la sexualidad femenina quedará sellada cuando, tras pasar la noche con Ángel en una pensión de la ciudad, y ante la petición de este para que se fugue con él, le confiese que su encuentro no ha tenido más objeto que el de un intercambio de mercancías: «Bueno, adiós y gracias por todo. Tú me has hecho un favor a mí y yo otro a ti. Estamos en paz». La franqueza de Milagros, en cualquier caso, no parece estar reñida con el interés puesto que enseguida accede a la invitación y los jóvenes furtivos abandonan la ciudad para emprender la huida hacia el bosque.

A partir de este momento, el grueso de la acción se traslada a un entorno que se articula como versión siniestra de la metáfora franquista de «el ideal de España» como un «bosque continuado», una «trasposición metafórica de la España franquista, oficialmente “pacificada” pero convulsa y sangrienta en su interior». Los hijos de esa visión idílica, el brillante trabajo de puesta en escena de Borau presenta ese espacio como un ecosistema salvaje habitado por depredadores. La alargada sombra del cuento de hadas sobre dos niños perdidos en un bosque custodiado por una malvada bruja que ha de ser derrotada⁴¹

41 El cuento de hadas evocado es, claro está, Hansel y Gretel en el que un padre débil es persuadido por una madrastra perversa a abandonar a sus hijos en el bosque donde topan con una malvada bruja —reduplicación de la madrastra— cuya casa hecha de dulce tratan de comer. La niña, finalmente, se enfrenta a la bruja que trataba de devorar al niño y acaba con ella. El impulso matricida, también aquí, se convierte en el motor narrativo del relato. Carlos HEREDERO, *José Luis Borau (Teoría y práctica de un cineasta)*, *opus cit.*, p. 454.

se proyecta sobre ese espacio telúrico y salvaje, configurado como el hábitat natural de Martina.

No es casual que el bosque se nos presente, por primera vez, bajo su mirada escrutadora, como contrapunto indiscutible del ecosistema urbano, mediante una sucesión de planos que recalcan la elevada ubicación de la protagonista en el espacio: Un plano de situación del bosque con la mujer de espaldas —ataviada con el debido atuendo de campo—, mirando al valle, junto a su perro; primer plano de su rostro preocupado; contraplano, notablemente picado —desde el punto de vista de la protagonista—, del autobús que se aproxima por la carretera al fondo del valle; nuevo primer plano de su rostro cada vez más impaciente; y nuevo contrapicado, ya más próximo, del autobús que se acerca y del que, a juzgar por la expresión de fastidio que muestra en el siguiente primer plano, no asoma quien ella espera —su hijo Ángel-. Este conjunto de planos no solo incide en la simbiosis entre el personaje y el paisaje, sino que, por analogía, equipara su mirada —apuntalada por la planificación y la elevada posición de la figura femenina en el espacio— con el punto de vista de los primeros planos cenitales que al inicio del filme nos brindaban una imagen, a vista de pájaro, de la ciudad. Si en aquella ocasión la mirada omnisciente desplegada sobre el espacio urbano no era atribuible a ningún personaje⁴², sino que se articulaba como metáfora del dispositivo de vigilancia y control del Estado franquista, en ésta lo que domina es el punto de vista de Martina⁴³, una mirada escrutadora que organiza la escena anticipando la vigilancia y control que tratará de desplegar sobre su hijo Ángel.

42 Es lo que Gérard Genette categoriza como la «focalización cero» del relato. Gérard GENETTE, *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989, p. 244.

43 Es lo que Genette categoriza como «focalización interna». *ibid.*, p. 245.

CONCLUSIÓN

De sobra está decir que la colisión entre estos dos ecosistemas se articula como resonancia indiscutible de la pugna entre Milagros y Martina, los dos ideales de feminidad de los que venimos hablando. Si el personaje de Milagros irrumpía, al comienzo del filme, en el bullicio del mercado urbano, como furtiva recién fugada de un reformatorio custodiado por monjas —como el conejo que, aprovechando el caos de la persecución del Cuqui, se daba a la fuga—, Martina hace su primera aparición en medio del silencio y la «paz» del bosque, apostada sobre el extenso valle que yace a sus pies, como dueña y señora de un territorio salvaje sin domesticar. A juzgar por su habilidad en el rastreo y camuflaje de las trampas colocadas por el aliñero furtivo también ella se nos presenta como una depredadora curtida en el bosque. Pero en la escena notable en que Milagros irrumpe abruptamente en su espacio con el vestido ceñido que Ángel le ha comprado en el mercado de la ciudad, el personaje de Martina se nos mostrará, mediante un plano medio que la retrata mirando con hostilidad a la amenaza que se cierne en el fuera de campo, como si ya hubiera caído en desgracia, presa de una depredadora adivinada. El contraplano, en notable contrapicado, que le sigue pondrá el acento en la superioridad de Milagros que, erguida y amenazante sobre la boca del molino, le devuelve la mirada sin demasiado reparo.

La irrupción de la joven en ese ecosistema rural, como emblema inequívoco del nuevo modelo de feminidad que trata de abrirse paso en un momento crucial que apunta, como decíamos, al resquebrajamiento de la autoridad patriarcal del régimen amenazando la supervivencia de los valores femeninos de la doctrina franquista, desatará una espiral de violencia que encuentra en la salvaje caza furtiva del bosque su metáfora perfecta⁴⁴. A partir de ahí, ya lo sabemos, am-

44 Agustín Sánchez Vidal recuerda que la caza constituye una de las metáforas más visibles del filme. La brutal matanza de animales presagia los actos de barbarie entre humanos —el asesinato de Milagros, la matanza de Martina y el virtual suicidio de Ángel— que se perpetrarán en el fuera de campo. Agustín SÁNCHEZ VIDAL, *Borau*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada Aragón, 1990, p. 125.

bas mujeres correrán el mismo destino, terrible e ineludible, que la loba malherida en la trampa que Martina captura y arrastra hasta el molino de la casa familiar donde será encadenada, maltratada y a la postre, brutalmente asesinada⁴⁵.

45 Marsha Kinder señala con acierto que, aunque la brutal matanza de la loba a manos de Martina tras ser despachada de la habitación conyugal, presagia el posterior asesinato de la joven, la suerte del animal, también representa el destino de la figura materna. Marsha KINDER, «The Children of Franco in the New Spanish Cinema», *Quarterly Review of Film Studies*, *opus cit.*, p. 73.