

Tensiones del melodrama doméstico en el cine bajo el franquismo

SILVIA GUILLAMÓN CARRASCO

Universidad de Valencia (Spain)

Abstract

En un texto ya clásico en el ámbito de la semiótica ‘The Textual Space: On the Notion of Text’ (1984), Jenaro Talens y Juan Miguel Company teorizaban acerca de las consecuencias de la irrupción de la figura del lector en la teoría de la comunicación de las últimas décadas. Ese personaje, proscrito del discurso teórico, era entendido por los autores como una estrategia desde la que abordar el dispositivo textual para desmontar el artefacto cientificista que había hegemonizado la noción de ‘texto’ en semiótica clásica. Desde esta perspectiva, que entiende el signo en tanto acto de discurso, se considerará el análisis del melodrama en el cine bajo el franquismo, señalando la diversidad y complejidad de los actos de lectura así como las contradicciones y fisuras del género. De este modo, se analizará un texto sintomático de la época a que nos referimos, *De mujer a mujer* (Luis Lucia, 1950), como ejemplo de las tensiones y luchas que, desde nuestro punto de vista, surgen como consecuencia del intento de adecuación de la ideología hegemónica a una retórica melodramática que, no obstante, fuerza el texto fílmico y lo excede hasta el extremo de cuestionar su efectividad en términos de satisfacción espectral. Esta tensión entre la función melodramática y la ideológica, que el texto de Luis Lucia se propone resolver en términos estrictamente narrativos, sugiere la dificultad de hablar de la existencia de un ‘cine franquista’ (que implicaría una visión del poder como efecto totalizador), en favor de la concepción de un ‘cine bajo el franquismo’, considerándolo no como un mero reflejo de la ideología hegemónica sino como un cine que se encontraba bajo unas determinadas circunstancias histórico-políticas.

En un texto ya clásico en el ámbito de la semiótica, 'The Textual Space: On the Notion of Text' (1984), Jenaro Talens y Juan Miguel Company teorizaban acerca de las consecuencias de la irrupción de la figura del lector en la teoría de la comunicación de las últimas décadas. Ese personaje, proscrito del discurso teórico, era entendido por los autores como una estrategia desde la que abordar el dispositivo textual para desmontar el artefacto cientificista que había hegemonizado la noción de 'texto' en semiótica clásica.

Desde esta perspectiva, que entiende el signo en tanto acto de discurso, se considerará el análisis del melodrama en el cine bajo el franquismo, señalando la diversidad y complejidad de los actos de lectura así como las contradicciones y fisuras del género. De este modo, se analizará un texto sintomático de la época a que nos referimos, *De mujer a mujer* (Luis Lucia, 1951), como ejemplo de las tensiones y luchas que, desde mi punto de vista, surgen como consecuencia del intento de adecuación de la ideología hegemónica a una retórica melodramática. A lo largo del presente texto mostraré la tensión existente entre esa retórica del melodrama y las exigencias ideológicas en la representación de lo femenino. Esta tensión, que el texto de Lucia se propone resolver en términos estrictamente narrativos, sugiere la dificultad de hablar de la existencia de un 'cine franquista' en favor de la concepción de un 'cine bajo el franquismo', esto es, un cine bajo unas determinadas circunstancias histórico-políticas. Si he considerado pertinente hacer esta distinción es porque durante décadas ha existido el prejuicio de gran parte de la crítica e historiografía sobre ese cine producido durante el Régimen, referido sobre todo a la etapa de la autarquía y tildado despectivamente con el apelativo de 'cine franquista'. La identificación del Régimen con un cine producido fundamentalmente durante esta etapa emana de una concepción del aparato cinematográfico como mero reflejo de la ideología, abundando en la idea del poder como efecto totalizador que ejerce su presión de forma vertical. Esta concepción ha derivado en el olvido sistemático de una serie de películas que dicen mucho, no obstante, del funcionamiento de la ideología, las contradicciones y tensiones de la misma en el contexto a que nos referimos.

Desde esta perspectiva consideraré el análisis del film de Luis Lucia, desde la complejidad del discurso en acción, de las tensiones y luchas que, desde mi concreta posición de lectora, entiendo como consecuencia del intento de adecuación de la ideología hegemónica a la retórica melodramática por parte del director. Esta tentativa de conciliación pone de relieve la ambivalencia a que se ve sometido el elemento melodramático hasta el extremo de llegar a cuestionar la efectividad de la ideología hegemónica en términos de identificación y satisfacción espectral.

El inicio del film nos traslada a distintas estampas idílicas de felicidad conyugal, desposeídas, claro está, de toda connotación sexual. Fiel a la ideología conservadora del melodrama doméstico, el film postula una sexualidad utilitaria para la mujer burguesa, representada por Isabel, la esposa ideal entregada al cuidado de su marido y su hija. La inserción de la mujer en un espacio anacrónico, persigue la idealización de un tiempo concreto para establecer el discurso alejado de la realidad socio-histórica de postguerra. Esto es coherente con el fuerte arraigo decimonónico del proyecto nacional-católico, que concibe el hogar como uno de los pocos lugares no regidos por la lógica económica del beneficio. El imaginario burgués que aparece descrito en *De mujer a mujer* se asienta en el modelo del 'ángel del hogar' y la separación entre esfera pública y privada. De acuerdo con la lógica dicotómica de los géneros

se defiende la idea de mantener un orden jerarquizado que, bajo el aspecto de racionalidad social y biológica, mantenía a 'la mujer' encerrada en el ámbito que 'social y naturalmente' le correspondía, el hogar. La estructura del film disocia estratégicamente ambos espacios, naturalizando y convirtiendo el espacio privado en atemporal, en el espacio *natural* de la felicidad y afectividad familiar, visiblemente incontaminado por las inclemencias exteriores. El refugio de los personajes es ese mundo idealizado del hogar, esa monotonía feliz donde nada ocurre se ve amenazada por una inquietante idea: la esterilidad de Isabel, que amenaza la ruptura de la estructura familiar. La ansiedad de Isabel contra las inclemencias externas, patente en la obsesión por preservar su modo de vida, se traduce en su infantilización. Los temores de la protagonista aparecen desde el principio cuando advierte el peligro diciéndole a su hija que tenga cuidado, y ponen alerta al espectador de la amenaza a la que está sometida esa felicidad familiar.

Y es que el melodrama posee una estructura predictiva, esto es, juega con los elementos necesarios para dar pistas al espectador de la tragedia que está a punto de suceder, tragedia a la que los personajes hasta ese momento son ajenos y que solamente predecirá la ávida mirada espectral. Ese *goce* de la mirada, que es *goce* del saber, es puesto en marcha en cuatro escenas concretas en las que el espectador encuentra la información necesaria para saber o predecir la tragedia de los personajes. Esta información, como es característico del melodrama, viene acompañada por la expresión de los sentimientos y la psicología de los personajes, plasmados estos en la disposición de todos los elementos en el film, desde los decorados hasta la planificación y los encuadres. La estrecha vinculación entre la sintaxis filmica, los encuadres y la psicología de los personajes queda expresada en la primera de las secuencias que quería comentar, la del accidente de la niña. Como hemos visto, dicha secuencia se inicia mayormente con planos de conjunto y planos medios que, junto a la suave música de la banda sonora, expresan sosiego y felicidad. A medida que la secuencia se va desarrollando y Juan empieza a columpiar a su hija cada vez con más fuerza, los planos se van sucediendo rápidamente y se van cerrando, agudizando la sensación de velocidad y transmitiendo un ambiente sofocante e inquietante al espectador, subrayado por el inserto de planos situados por detrás de los personajes, quienes se encuentran ajenos a lo que ocurrirá de inmediato. Así, el inserto de los planos en que Isabel expresa su temor abundan en la expresión del desasosiego y, paralelamente, la música sirve de coda a la imagen, alcanzando su punto climático con el trágico accidente, plasmado en el columpio vacío y el grito de Isabel en el último plano.

La segunda secuencia, correspondiente a la muerte de la hija se narra mediante un montaje paralelo en el que vemos la angustia de la madre que, todavía ajena a la realidad, reza para que su hija se recupere. Isabel pronuncia las siguientes palabras: «Virgen Mía, ten compasión de mí, pídemme todos los sacrificios, pruébame como quieras, pero déjame a mi hija (...), sin ella no podría vivir, no querría vivir, enloquecería de dolor.» En el plano siguiente la niña muere, Isabel no sabe todavía nada, aunque intuye algo; el espectador tiene la certeza, también el marido de Isabel, pero el espectador, además, tiene ese «plus» de información, la que el marido desconoce: la intuición, más que probable, de que Isabel se volverá loca, tal como ella ha vaticinado en esta secuencia.

La tercera secuencia, la de la locura de Isabel, está compuesta por dos escenas que narran la agonía de los padres y, en especial, de Isabel, tras haber perdido a su hija. La mansión, ahora

en penumbra, está inundada por los juguetes de la niña, que agudizan los recuerdos en Isabel. La cámara sigue los movimientos que describe la madre, evocando el recorrido de su hija por el comedor hasta llegar a la muñeca. Luis, más práctico y realista como ‘pater familias’, intenta restaurar el bienestar doméstico y propone guardar todos los juguetes en la habitación de la niña. El sofocante decorado de la habitación abunda en el intenso dolor de Isabel por la pérdida de su hija y en la frustración familiar de la imposibilidad reproductiva. De nuevo encontramos aquí la relación entre la puesta en escena y la expresión de los sentimientos de los personajes. Así, el barroquismo de las paredes, el tamaño de la cama y de sus juguetes son reescrituras de la angustia de la madre que, en ese momento, coloca a la muñeca en la cama y empieza a tratarla como sustituto de la hija perdida. Luis, para hacerle entrar en razón, le quita la muñeca, arrojándola contra el suelo, pero Isabel entra en un estado paranoico caracterizado por el rechazo a todo lo relacionado con su marido. Horrorizada ante la actuación de Luis, que interpreta como una agresión contra el vínculo materno-filial, lo acusa de haber intentado matar a su hija, reprochándole inconscientemente la muerte real de la niña. La locura de Isabel, inesperada para Luis, no lo es tanto para la mirada espectral, ante la cual se evidencia lo que ella misma había vaticinado con sus palabras en la secuencia anterior.

La cuarta secuencia que quería destacar es aquella en la que Isabel adquiere conciencia de que su marido ha tenido una hija con la enfermera que tanto la cuidó. Esta secuencia quizás es la que más se ajusta a la sintaxis melodramática en cuanto la distribución de la información en el film. Existe, de hecho, una enorme diferencia entre lo que sabe Isabel (que se encuentra ajena a la realidad) y lo que saben el espectador y los demás personajes. En la secuencia Isabel aparece leyendo una y otra vez la carta que le ha enviado Emilia a su marido, lamentándose no tanto del ‘desliz’ de Luis como del hecho de que fuera su amiga la amante.

Hasta aquí todo parece funcionar melodramáticamente, tanto en el nivel de la sintaxis fílmica como de la construcción de los personajes. En una primera lectura podríamos afirmar que *De mujer a mujer* parece adecuarse al proyecto ideológico del nacionalcatolicismo al hacer uso de la retórica lacrimógena y conservadora del melodrama. Sin embargo, el final de la película nos sorprende en dos direcciones: por una parte, el suicidio de Emilia es inesperado, no encontramos indicios claros y definitivos, así como tampoco asistimos a la desesperación de Luis por la muerte de su amante; por otra parte, como veremos, la fantasía final de Emilia nos plantea un problema más general sobre la efectividad del mensaje ideológico. Mi hipótesis es que la retórica melodramática de todo el film acaba planteando un problema ideológico y moral más amplio, en tanto consigue despertar la identificación con modelos femeninos que no se adecuan al ideal que defendía el Régimen. De hecho, ni Emilia ni Isabel se adecuan a ese ideal femenino promovido por el Régimen. Veamos con más detenimiento las fisuras que plantean ambos personajes.

Por una parte, Isabel es un ‘ángel del hogar’, es una esposa sacrificada, pero no lo suficiente al rechazar la muerte de su hija y enloquecer por el deseo materno. En varias ocasiones, de hecho, advertimos los reproches del cura ante una actitud que considera poco cristiana. La esposa ideal que hemos visto en las primeras secuencias se transforma, tras la muerte de la niña, en una loca que rechaza al marido. Nuestra protagonista lucha por proteger su unión con la muñeca-hija como un terreno exclusivamente femenino que compartirá casi especialmente con su amiga y enfermera Emilia. De hecho, la crisis sufrida por Isabel puede leerse en clave

psicoanalítica como una manifestación del desequilibrio mental que padece al ser separada de su objeto primario de deseo (la hija).

Podemos afirmar que los trastornos psicológicos sufridos por Isabel evidencian los peligros de la maternidad dentro de la sociedad patriarcal. Si por una parte, el film desarrolla una visión esencialista de lo materno, construyendo la identidad femenina en torno a la figura de la madre, por otro lado, expone los peligros de ese mismo discurso cuando se desarrolla a expensas de la ley patriarcal. El deseo materno se impone ante cualquier otra cosa, causando la desestructuración familiar y amenazando la lógica patriarcal. Lo maternal deviene un lugar específicamente femenino, donde Isabel se siente protegida y alejada de la 'Ley del padre', representada por Luis y a la que finalmente será devuelta con su curación. En este universo, Emilia cobra un importante papel como mediadora de las relaciones de Isabel con los hombres (los médicos de los que desconfía al principio), representando para ella un espacio de refugio femenino. La relación entre las dos mujeres se establece por la identificación materna. Isabel inspira en la enfermera una compasión que despierta en ella el deseo maternal, como le confiesa en su primer encuentro en el sanatorio. En este sentido, el film universaliza la feminidad no sólo borrando las diferencias de clase entre las dos mujeres sino también planteando la maternidad como aspiración propiamente femenina plasmada en las fantasías comunes y el proceder de las protagonistas. Ante la preocupación de Isabel por su hija, Emilia le hace creer que está a salvo de su padre porque la ha escondido en un convento y juega a ser la intermediaria de las cartas que le escribe. Isabel vive su encierro apoyada en la confidente y, sintiéndose a salvo de la 'Ley del padre', se inserta simbólicamente en un espacio pre-edípico. En su unión narcisista y melancólica con la niña, Isabel rechaza la jerarquía materno-filial buscando simetrías entre ambas y procediendo a su incorporación como objeto de deseo: «será mi amiga más querida, como mi hermana pequeña, me contará sus secretos...»

De este modo, Isabel intenta recobrar el objeto perdido, enterrando en su inconsciente el suceso traumático y estableciendo barreras defensivas frente a los estímulos que la apartan de su 'realidad'. La repetición de la escena traumática se transforma en el film en una fantasía, la única que queda como residuo de su obsesión (tal como manifiesta el padre de Isabel), que ella reproduce en su mente como sustituto de la muerte real de la niña y como defensa ante los estímulos externos, los experimentos médicos encaminados a devolverla al mundo real.

A lo largo de todo el film se mantiene la tensión entre un universo femenino (ajeno a la lógica patriarcal) y el universo de la 'ley del padre' (representado por el matrimonio tradicional). Esta tensión se va deshaciendo paralelamente a la reconversión de la mujer (Isabel) al mundo del que se ha desvinculado a través de la figura de autoridad paternal, Javier, el joven el médico que logra curarla. En efecto y, a pesar de los fracasos, el psiquiatra no se rinde en su empeño y empieza a aplicar nuevas terapias para curar a la enferma. Sus libros sobre la neurosis le aportan los conocimientos necesarios para estudiar el caso de Isabel no únicamente calmando sus crisis nerviosas, sino también 'fortaleciendo su débil cerebro'. El médico encuentra en los manuales de psiquiatría que la solución para Isabel se fundamenta en estimular lo que tradicionalmente se entiende por 'feminidad'. Se trata de afirmar una naturaleza que se encuentra debilitada en Isabel. El film describe las cualidades femeninas que devolverán a Isabel a un estado normal: la coquetería, el 'más femenino' de los ánimos; la apreciación por las cosas bellas de la vida (las flores, los animales y la música) y del sentido religioso del mundo.

La segunda parte del tratamiento se describe en una escena en que la paciente aparece conectada a aparatos eléctricos y en trance hipnótico, sugerido por las luces giratorias y las máquinas en funcionamiento. El médico intenta establecer la idea en su mente de que no tiene enemigos, que su marido la amaba y no intentó matar a su hija sino que ésta murió en un accidente en el jardín. Tras la sesión de hipnosis, Isabel despierta y la enfermera le trae una muñeca para comprobar su reacción. Ante el asombro y alegría de todos, ella la rechaza diciendo que una muñeca así le regaló ella a su hija el día que murió.

Tras el experimento, desaparecen las obsesiones de Isabel, que vuelve a la normalidad y es reinsertada en la lógica matrimonial. No obstante, su agradecimiento va dirigido a la Virgen en lugar de a la ciencia, al igual que el médico, quien reconoce su éxito gracias a la mediación mariana. En el tiempo de recuperación, Emilia, que ha sido su persona de confianza, ha desaparecido literalmente de la vida de Isabel. No podría, de otra forma, haberse *curado* dentro de ese particular universo femenino que se había creado. En este sentido, el melodrama de Luis Lucia plantea aún en términos enfermizos la potencialidad subversiva de lo femenino y del vínculo materno como amenaza a la lógica patriarcal. Si, por una parte, la ideología hegemónica subraya la identidad materna como deseable para las mujeres, por otra parte, hay una conciencia de lo materno como un lugar peligroso que puede desestabilizar todo un sistema si no es controlado por el Hombre. Como vemos, Isabel es un personaje ambiguo en cuanto a la lógica sacrificial postulada por el Régimen.

Veamos, a continuación, el desarrollo del personaje de Emilia en este aspecto. El regreso de Isabel a la normalidad obliga a Luis a elegir entre las dos mujeres, anteponiendo el deber a su amor por Emilia, que renuncia a él, sacrificándose y prefiriendo la felicidad de Luis a la suya propia y prometiéndole cuidar a la niña por encima de todo. También hemos visto cómo, al final de la película, Emilia se sacrifica por el bien del matrimonio, provocándose la muerte y ofreciendo su hija a Isabel. La lógica sacrificial, que se encuentra estrechamente vinculada al ideal de feminidad que postulaba el franquismo, resulta al menos controvertida en el film al presentarse bajo la triple faz inmoral del adulterio, el amancebamiento y el suicidio de Emilia. Me pregunto cómo puede leerse esta contradicción en el proyecto ideológico del franquismo. Si el ideal femenino es la mujer sacrificial, cómo se puede insertar Emilia (repito: adúltera, madre soltera y suicida), un personaje que inspira la identificación y compasión en el espectador, en este contexto. Resulta chocante la caracterización del personaje de Emilia, que lejos de ser una *femme fatale* está representada casi como el ideal de mujer burguesa en la última parte de la película. Veamos la secuencia concreta: Isabel decide visitar a su antigua amiga y cuidadora con el fin de comprobar cómo había vivido su marido durante la época en que ella estuvo ingresada. Al llegar a la casa de Emilia se encuentra con un piso modelo de domesticidad, descubriendo un hogar discreto y acogedor, advirtiendo las huellas de la felicidad conyugal. El proceder de Emilia, salvo por la traición a su amiga, queda presentado como el de una amante y fiel esposa y madre abnegada.

En esta idea abunda el vestuario de Emilia a lo largo del film. Tal como ha advertido Jo Labanyi (2007) este personaje va caracterizado con vestidos más sobrios y austeros que los escotados y sofisticados vestidos de Isabel. Según la autora, el film se preocupa de mostrar a Emilia como una mujer decente a la que únicamente en una ocasión aparece con un vestido escotado. La primera vez que vemos a Emilia en el sanatorio, la luz ilumina su traje de enfer-

mera, subrayando, al mismo tiempo, su papel de «ángel de la guarda» con respecto a Isabel y su futuro rol como «ángel del hogar». Poco a poco, sus vestidos se van erotizando a medida que se desarrolla su relación con Luis. Sin embargo, tras el nacimiento de la niña, la película destaca su faceta de madre abnegada con un sencillo traje que contrasta con la ostentosa vestimenta de Isabel cuando va a visitarla. En esta escena, a la que nos hemos referido anteriormente, Isabel parece la amante y Emilia la esposa. Esta sutil alteración viene subrayada, además, por la equiparación del sufrimiento de ambas, presentándolas como intercambiables en su papel de esposas y madres. Las dos mujeres recuerdan la rutina diaria que compartían en su vida con Luis, estableciéndose un paralelismo, sin valoración moral, entre el matrimonio y el concubinato. Tras la conversación y, una vez a solas, cada una ideará la manera de romper el triángulo amoroso, sacrificándose por Luis. Isabel fingirá una recaída para ser internada de nuevo en el sanatorio, cosa que no logrará gracias al celo del cura, que le recuerda que no puede destruir el sacramento matrimonial y que sería preferible sentirse ofendida «defendiendo como mujer el corazón del hombre que ofendió a Dios al ofenderte a ti». Por su parte, Emilia ha intentado suicidarse y, cuando Isabel recibe la noticia se dirige enseguida a su casa, angustiada. En su lecho de muerte, Emilia le entrega la custodia de su hija y le miente diciéndole que su marido nunca dejó de quererla. El desenlace de la película intenta eliminar el desvío de la norma, de la ley del padre, al castigar a Emilia con la muerte y obligarla a entregar su hija (objeto de deseo primario) a la esposa. Así, los personajes que escapan a la norma se ven reconducidos por mecanismos de resolución circular. La estructura reparativa y autosuficiente en la que la diégesis resuelve las crisis que perturban el orden social impuesto, conecta con una narrativa tranquilizadora (dirigida a la clase burguesa). Dicha narrativa se zanja en una suerte de circularidad en la que el principio y el final quedan estrechamente vinculados, de acuerdo a una lógica temporal encerrada sobre sí misma. En esta circularidad, en la que el cambio, en medio de la historia, es solamente un revés, presente y pasado confluirían sin cuestionar lo que debería funcionar como el eje perturbador de la narración.

Sin embargo, como he señalado anteriormente, la retórica melodramática llega a contradecir la sencillez del proyecto franquista, al presentar sentimientos y afectos menos oficialistas en los personajes, poniendo en entredicho la naturalidad de sus propuestas y exponiendo las exclusiones sobre las que se construyen.

Dicho de otro modo, *De mujer a mujer* parecería acreditar, con este final, la familia tradicional y su respuesta moral a la infidelidad, de no ser por varios matices que se introducen en el texto y que no deben pasarse por alto: el sacrificio de Emilia; la identificación del deseo femenino, y la relegación del elemento masculino a pura función instrumental.

Por una parte, el sacrificio femenino no queda únicamente reducido a la felicidad, redención o salvación del héroe masculino. Como reza el título, Isabel es la máxima beneficiada del sacrificio de Emilia al recibir una hija que deberá subsanar el vacío existencial que le había provocado la muerte de Isabelita. La lógica sacrificial del franquismo (de la mujer al hombre) sufre un desplazamiento significativo en este final (de la mujer a la mujer), relegando la función masculina, tal como ha apuntado Jo Labany, a mero rol instrumental de fecundación de ambas mujeres. Luis desaparece de este final, no puede ser partícipe del pacto femenino entre Isabel y Emilia simplemente porque se encuentra adscrito a una lógica materna en la que lo masculino queda desterrado.

Con su sacrificio, Emilia se redime, sellando la amistad establecida con Isabel. Sin embargo, este final castiga a la madre abnegada, a la mujer que antepone el amor por su hija y una lealtad hacia su pareja y su mejor amiga por encima de su propia vida. La frustración que este final deja en el espectador viene dada por el tratamiento del personaje de Emilia, que complica el estereotipo de la amante y persigue la identificación espectacular.

Por otra parte, la relación afectiva creada entre las dos mujeres a lo largo del film aparece intensificada en este final, proponiendo una identificación entre las dos. Se une simbólicamente el deseo de ambas en una fantasía compartida de dicha familiar. Este final evoca esas primeras secuencias en las que veíamos a Isabel y Luis disfrutando de su felicidad. Esa estampa familiar idílica en la que la única diferencia es, de hecho, la hija que al final el matrimonio adopta y que es fruto de la infidelidad del marido. Si bien podemos afirmar que, en concordancia con la ideología hegemónica, la lógica del sacrificio obedece a una fantasía de redención por la que la familia burguesa nuclear, como centro del proyecto nacional-católico, se erige como el ideal a conseguir, más allá de las aspiraciones individuales de cada una de las mujeres, este final resulta problemático en más de un sentido.

Así, la restauración de la felicidad aparece como pura fantasía de Emilia que, en su lecho de muerte y acompañada por Isabel, proyecta su propio deseo sobre la idílica estampa que encontrábamos al principio del film. El *happy end* sugiere la identificación de las dos mujeres en su deseo (que no es tanto el deseo amoroso o sexual hacia el marido como el alcance de una determinada posición social, la mujer burguesa, ‘ángel del hogar’).

Resulta problemática, sin embargo, la introducción de la fantasía al final de la película puesto que la conclusión del film aparece mediada no por la definitiva instauración del orden a partir de la representación de la ‘realidad’ sino por una fantasía de una moribunda. Este final tanea un problema ideológico más amplio que, aunque no es llevado hasta sus últimas consecuencias, abre una brecha en el discurso nacional sobre la familia. De hecho, en el film de Luis Lucia el ideal del proyecto familiar franquista queda adherido simbólicamente a la noción de esa fantasía femenina, no a una realidad constatable, dejando una duda razonable tanto en términos narrativos como espectatoriales. Así, el ideal familiar, al representarse a partir de una fantasía, nos plantea serias dudas al dejar abierta la posibilidad, por otra parte, bastante factible, de que lo que vemos no es la realidad representada de la vida de Isabel, sino una fantasía proyectada sobre su amiga. Pero esta fantasía es, además, la de la amante suicida, personaje que ha motivado la identificación espectacular durante todo el film y cuyo deseo queda plasmado desgarradoramente a través de sus palabras y su quimera. Este final no nos aparta, desde mi punto de vista, del personaje de Emilia. Es más, consigue adentrarnos en sus motivaciones y pensamientos más íntimos. No sabemos si Luis Lucia pretendía de esta manera resolver la tensión moral presente en todo el film, pero si así hubiera sido, me permito poner en duda la efectividad de dicha estrategia en términos espectatoriales. Esa bella estampa de dicha familiar, al surgir de la imaginación de Emilia, desplaza todavía más radicalmente la victimización de Isabel, engañada por su marido y su amiga, hacia este otro personaje femenino en su excesivo sacrificio por el matrimonio. Si durante todo el film hemos visto la tensión entre la lógica melodramática y los requerimientos ideológicos y morales del proyecto franquista, este final abunda tan sutilmente en dicha contradicción que pasó desapercibido a la censura del Régimen, consiguiendo representar las grietas y los entresijos de un discurso que se pretendía tan estable como irreductible.

BIBLIOGRAFÍA

- Aldaraca, Bridget (1993): *El ángel del hogar y la ideología de la domesticidad en España*. Madrid: Visor.
- Colaizzi, Giulia (2007): *La pasión del significante*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Graham, Helen (1995): «Gender and the State: Women in the 1940s», en H. Graham y J. Labanyi (eds.) *Spanish Cultural Studies*. New York: Oxford University Press.
- Labanyi, Jo (2007): «Negociando la modernidad a través del pasado: el cine de época del primer franquismo», en J. Herrera y C. Martínez-Carazo (eds.) *Hispanismo y cine*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Martín, Annabel (2005): *La gramática de la felicidad. Relecturas franquistas y posmodernas del melodrama*. Madrid: Editorial Ediciones Libertarias-Prodhufi.
- Martín Gaité, Carmen (1987): *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Nash, Mary (1996): «Pronatalismo y maternidad en la España franquista», en G. Bock y P. Thane (eds.) *Maternidad y políticas de género*. Madrid: Cátedra.
- Talens, Jenaro y Company, Juan Miguel (1984): «The Textual Space: On the Notion of Text», *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 17: 24-76.