

## Creadores queer y secundarias camp: feminidades cómicas y transgresoras en el cine clásico español

Asier Gil Vázquez<sup>1</sup>, Santiago Lomas Martínez<sup>2</sup>

Recibido: 13 de abril de 2021 / Aceptado: 26 de abril de 2021

**Resumen.** En el cine español, existe una tradición de colaboraciones creativas entre creadores queer y actrices cómicas de reparto caracterizada por un abundante potencial camp que aún no ha sido estudiada en el ámbito académico. Ejemplos de décadas recientes como las colaboraciones de Pedro Almodóvar con actrices como Loles León o María Barranco, que se prolongan en filmografías como las de Félix Sabroso, Paco León o Javier Calvo y Javier Ambrossi con actrices como Gracia Olayo, Mariola Fuentes o Belén Cuesta, tienen sus raíces en el cine clásico español. Este artículo empieza a estudiar estas relaciones, evidenciando precursoras colaboraciones entre creadores queer como Juan de Orduña y Luis Escobar con actrices cómicas como Julia Lajos y Julia Caba Alba, que solían representar feminidades excesivas y transgresoras. En concreto, esta investigación toma como casos de estudio sus películas *Rosas de otoño* (Orduña, 1943) y *La canción de La Malibrán* (Escobar, 1951) para evidenciar cómo estos cineastas activaron, aprovecharon e incrementaron el potencial camp existente en tales actrices, a quienes proponemos conceptualizar como «secundarias camp».

**Palabras clave:** género; queer; camp; actrices; cine español.

### [en] Queer Creators and Supporting Camp: Comical and Transgressive Feminities in Classic Spanish Cinema

**Abstract.** In Spanish cinema, there is a longstanding tradition of creative collaborations between queer creators and comic supporting actresses characterized by an abundant camp potential that has not yet been studied in the academic field. Examples from recent decades such as Pedro Almodóvar's collaborations with actresses like Loles León or María Barranco, which are prolonged in filmographies such as those of Félix Sabroso, Paco León or Javier Calvo and Javier Ambrossi with actresses like Gracia Olayo, Mariola Fuentes or Belén Cuesta, have their roots in classic Spanish cinema. This article aims to study these relationships, evidencing precursor collaborations between queer creators such as Juan de Orduña and Luis Escobar with comic actresses such as Julia Lajos and Julia Caba Alba, who used to represent excessive and transgressive femininities. Specifically, this research takes as case studies their films *Rosas de otoño* (Orduña, 1943) and *La canción de La Malibrán* (Escobar, 1951) to show how these filmmakers activated, took advantage of, and increased the camp potential existing in such actresses, whom we propose to conceptualize as "campy supporting actresses".

**Keywords:** gender; queer; camp; actresses; Spanish Cinema.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. La tradición cómica de las «graciosas» y su hibridación con la tradición camp. 3. Julia Lajos en *Rosas de otoño* (Juan de Orduña, 1943). 4. Julia Caba Alba en *La canción de la Malibrán* (Luis Escobar, 1951). 5. Conclusiones. 6. Referencias citadas.

**Cómo citar:** Gil Vázquez, A.; Lomas Martínez, S. (2021). Creadores queer y secundarias camp: feminidades cómicas y transgresoras en el cine clásico español, en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 1(1), pp. 25-35.

### 1. Introducción

En el artículo «Trabajar conmigo», publicado en *El País* (2015), Pedro Almodóvar enumera las cualidades que busca en sus actrices, haciendo un inventario de aquellos rasgos que definen a una «chica Almodóvar». En este recorrido va estableciendo una serie de categorías que evidencian que no existe un único modelo de «chica Almodóvar», pues bajo esta etiqueta tienen cabida nombres tan dispares como Penélope Cruz o Chus Lampreave, alejadas tanto por generación como por escuela. Uno de los grupos queda conformado por aquellas a quienes denomina como «otras», entre las que destaca a «Loles León, María Barranco, Antonia San Juan o Carmen Machi». Resulta elocuente que las

<sup>1</sup> Profesor Ayudante Doctor, Universidad Carlos III de Madrid. E-mail: [asgilv@hum.uc3m.es](mailto:asgilv@hum.uc3m.es).  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9271-2336>

<sup>2</sup> Profesor Ayudante Doctor, Universidad Carlos III de Madrid. E-mail: [slomas@hum.uc3m.es](mailto:slomas@hum.uc3m.es).  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2581-5818>

nombre «herederas» de las actrices de carácter del cine clásico español, como «María Luisa Ponte, Laly Soldevila, Rafaela Aparicio [o] las Caba Alba», pues esta relación apunta a un ejercicio consciente por el cual construye ciertos personajes cómicos a partir de moldes anteriores. De manera similar, subraya cómo en la personalidad interpretativa de Rossy de Palma existe algo de Tota Alba o Mary Santpere.

Bajo el apelativo de actrices de carácter, englobamos a la tradición de actrices cuyo oficio se fue forjando en las lógicas de las compañías teatrales, donde iban componiendo un tipo concreto que luego trasladaron al cine como intérpretes de reparto, generalmente en funciones cómicas. Aunque en este artículo hablaremos sobre dos destacados ejemplos del cine del franquismo, hemos optado por hablar de «cine clásico español», pues esta tradición de actrices/personajes ya existía en el cine previo a la guerra civil, dada su herencia escénica. A su vez, esta terminología permite evidenciar de forma más clara que ciertos aspectos de un cine moderno o posmoderno hunden sus raíces en el cine clásico, un cine fundamentalmente narrativo, basado en convenciones genéricas, que utilizaba estrellas y donde la forma audiovisual estaba supeditada a la narrativa, como explican Bordwell, Staiger y Thompson (1985). En concreto, lo que queremos poner de relieve con este artículo es que, desde al menos los años cuarenta, en el cine español ya existieron relaciones creativas muy productivas entre creadores queer y actrices de carácter en términos camp. Es decir, antes de que Almodóvar trabajara con Loles León, María Barranco o Carmen Machi, cineastas queer como Juan de Orduña o Luis Escobar ya trabajaron con actrices como Julia Lajos o Julia Caba Alba, aprovechando y subrayando el potencial transgresor y camp de sus imágenes como intérpretes; por ello, proponemos pensarlas como «secundarias camp».

Esas «otras chicas Almodóvar» a las que hacíamos mención —entre las que podrían también estar Julieta Serrano o Chus Lampreave— nunca han alcanzado un rol protagonista en la filmografía del director manchego. De hecho, al igual que sus predecesoras Ponte, Soldevila, Aparicio y otras, sus trabajos cinematográficos suelen estar ligados a papeles de reparto, por lo general tendentes a un registro cómico. Sus papeles de porteras, vecinas, madres o amigas se inscriben, dialogan o reelaboran una tradición de personajes-tipo habitual en formas de espectáculos populares tendentes al costumbrismo, como el sainete. Si bien sus comportamientos, diálogos y caracterización entroncan con lo cotidiano, su comicidad incide en lo excesivo, lo hiperbólico y lo disparatado, como el atuendo de Julieta Serrano en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) o las adicciones y las filias de Carmen Machi en *Los abrazos rotos* (2009). En el cine de Almodóvar el potencial transgresor (en términos de género y estética) de estas actrices —garantes contemporáneas de una escuela histórica de cómicas de reparto— es potenciado aún más en clave camp.

Entendemos lo camp como una tradición cultural queer, con profundo arraigo en la subcultura homosexual, tal y como la teorizan Dyer (1977) y Babuscio (1977). Según Dyer, lo camp tiene dos vertientes principales: una social, que podría traducirse al castellano como la «pluma» y una estética, que Babuscio organiza en torno a ciertos ejes estilísticos: el esteticismo, la teatralidad y la ironía y el humor. Por tanto, igual que lo camp en el cine español no aparece con Almodóvar —pues pueden historizarse manifestaciones anteriores de esta tradición, por ejemplo, en películas producidas y/o escritas por Luis Sanz como *Casa Flora* (1972) o *Mi hijo no es lo que parece* (1973) (véase Lomas, 2018, 2019)—, las «secundarias camp» no aparecen por primera vez en su filmografía. Más que una marca autoral única y exclusiva de Almodóvar, la hibridación de la tradición de lo sainetesco-costumbrista con la tradición de lo camp es una constante que aparece de forma recurrente en la obra de otros creadores queer del cine español, como Luis Sanz, Félix Sabroso, Alfonso Albacete, Juan Luis Iborra, Ramón Salazar, Paco León o Javier Calvo y Javier Ambrossi. Todos ellos recurren a una serie de actrices cómicas de reparto, a veces presentadas incluso como protagonistas, que les permiten hibridar ambas tradiciones, como pueden ser, además de figuras citadas como Loles León o María Barranco, Gracia Olayo, Mariola Fuentes, María Esteve, Mónica Cervera, Belén Cuesta o La Terremoto de Alcorcón. De la misma manera que se puede trazar un hilo conductor que conecta a Julia Caba Alba o Rafaela Aparicio con las actrices contemporáneas, la reelaboración camp de sus personajes en manos de creadores queer también tiene precedentes históricos.

Como adelantábamos, esta investigación estudia cómo se articulan las hibridaciones de lo sainetesco-costumbrista y lo camp en el cine español clásico realizado durante el primer franquismo (1939-1959). Concretamente, se centra en la colaboración creativa de los directores y guionistas queer Juan de Orduña y Luis Escobar, así como del guionista Antonio Mas-Guindal, con las actrices de carácter Julia Lajos y Julia Caba Alba, respectivamente, pues suponen dos ejemplos elocuentes sobre la productividad camp de estas colaboraciones. Tras los visionados de las filmografías completas de tales creadores y actrices, se han seleccionado los casos de estudio más significativos en relación con los temas planteados en este artículo, a los cuales aplicaremos el análisis textual como principal metodología. De la misma forma que Almodóvar no es el creador de las personalidades artísticas de Chus Lampreave, Loles León o Antonia San Juan, estos dos cineastas no «inventan» a Lajos o Caba Alba. Más bien, realizan una activación, aprovechamiento o incremento del potencial camp existente en ellas, pues su oficio se caracterizaba por la exageración, la teatralidad y el caricato que imprimían en sus recurrentes personajes poco convencionales e, incluso, transgresores en términos de género.

## 2. La tradición cómica de las «graciosas» y su hibridación con la tradición camp

En su ya célebre texto sobre las vetas creativas del cine español, Zunzunegui acude al concepto de «estilización» propuesto por Pedro Salinas, para señalar el proceso por el cual una importante tradición artística nacional recoge

prácticas de la cultura popular y se desvía «de la técnica meramente reproductiva del realismo» (2002, p. 15). Una de estas formas de estilización más recurrentes y de mayor ubicuidad consiste en la reelaboración de géneros del teatro popular, como el sainete o la zarzuela. Castro de Paz (2013) retoma la propuesta de Zunzunegui y la reelabora a fin de darle una mayor concreción dentro del contexto cinematográfico de posguerra. Así, articula una categorización de cuatro modelos de estilización —no necesariamente fijos o mutuamente excluyentes— con los que el cine español ha conjugado formas culturales locales con el modelo de cine clásico de origen hollywoodense. Concretamente, el «modelo de estilización sainetesco-costumbrista» se caracteriza, entre otros rasgos, por su «estructura coral; “verismo” costumbrista [...]; escenarios que representan lugares comunales y públicos; [...] gracejo y frescura de unos diálogos cargados de gags lingüísticos, retruécanos, y juegos de palabras; [y la] participación de actores extraordinariamente populares que encarnan “tipos”» (p. 50). Este planteamiento ya había comenzado a gestarse durante el periodo mudo y, con el sonoro, pasó a ocupar una posición central en el proyecto de un cine nacional-popular durante los años de la Segunda República. Pese a la incomodidad de ciertos sectores del Régimen ante estas formas impregnadas «de un tipismo cochambroso y sospechoso de frentepopulismo» (Castro de Paz y Cerdán, 2011, p. 37), su vigencia perduró en un amplio abanico de títulos durante el primer franquismo.

De esta manera, encontramos negociaciones e hibridaciones de los modelos foráneos con las tradiciones de espectáculos locales, como podrían ser las comedias al estilo «screwball» como *Ella, él y sus millones* (Juan de Orduña, 1944), realizadas durante los años cuarenta, donde se insertaban personajes-tipo herederos de formas teatrales como el sainete. En esta traslación del teatro a la gran pantalla jugó un papel fundamental el saber hacer de los actores y actrices, especialmente aquellos pertenecientes a la «escuela característica», es decir, aquellos que habían forjado su oficio sobre las tablas y que más tarde dieron el salto al cine, frecuentemente en papeles de reparto, como José Isbert, Guadalupe Muñoz Sampedro, Manolo Morán o Rafaela Aparicio (Zunzunegui, 2005).

Una de las constantes de esta escuela interpretativa consistía en la composición del tipo, es decir, en un ejercicio de adecuación de la corporeidad del intérprete a unos registros de personajes asentados en las tradiciones escénicas (Oliva, 2006). Pese a su origen teatral, esta misma lógica de tipificación se mantuvo en el cine sin grandes permutaciones, donde era habitual que los actores de carácter replicaran de forma constante, y de un título a otro, unos personajes con características y temperamentos similares (Ríos Carratalá, 1997; Pérez Rubio y Hernández Ruiz, 2011). A esta cuestión aludía Rafaela Aparicio cuando hacía repaso de su carrera cinematográfica en el programa televisivo *Con las manos en la masa* (TVE, 1987): «Yo es que me miré al espejo hace muchísimos años y dije: con esta figurilla, ¿qué se puede ser en la vida? Pues una chacha, una niñera, una criada, un ama de llaves, una cocinera viejecita, todo menos una gran figura». En esta misma línea, Julia Caba Alba sentenciaba: «No he hecho nunca una primera actriz. He sido siempre tan feíta y tan poca cosa» (De la Yglesia, 1974, p. 74). De forma más sucinta, Carmen Martínez Sierra, una de las más longevas intérpretes españolas, declaraba: «Nunca he sido guapa, pero sí graciosa» (*Cine de barrio*, TVE, 2011). Las similitudes entre las palabras de estas tres actrices de reparto, de edad madura, alejadas de los cánones de belleza y especializadas en papeles cómicos remiten a una experiencia aparentemente compartida. Se trata de una tradición de intérpretes que quedaron relegadas a la tipología de la «graciosa» donde se entrecruzaban cuestiones de físico, estamento actoral y comicidad. Más allá del encasillamiento al que parecen estar abocadas, resulta clave comprender cómo un físico poco convencional las hacía escapar de la posición pasiva de objetos para la mirada masculina, representando feminidades poco convencionales y de una mayor agencia dentro de las tramas (Gil Vázquez, 2020).

Ya fuera en el papel de «solteronas», «suegras despóticas», «esposas dominantes», «chachas respondonas» o «ancianas excéntricas», uno de los rasgos comunes de sus personajes consistía en la transgresión (cómica) de las expectativas de género y edad, lo que les permitía encarnar modelos alternativos a las feminidades más oficialistas que promulgaba el Régimen. Frente a autoras que plantean visiones más críticas sobre la comedia en relación con la mujer<sup>3</sup>, Rowe (1995) defiende el potencial liberador de la risa como herramienta para burlar(se de) las normas. Para ello, propone el modelo teórico de la «unruly woman» para referirse a los personajes femeninos que habitan los géneros cómicos y que, al hacer de sí mismas un espectáculo, toman las riendas del chiste, devienen agentes activos del humor y a través de su conducta (su performance) dirigen la risa hacia las normas que encarnan. Es decir, plantea una visión más optimista o posibilista de la comedia como espacio donde las mujeres rebeldes llegan a hacer suyos los estereotipos y discursos patriarcales a los que han sido sometidas para resignificarlos, exagerarlos o parodiarlos y así crear una distancia crítica desde la que reírse del orden establecido. La comedia funciona como un ataque a lo racional y lo convencional en manos de estos personajes «as rule—breaker[s], joke—maker[s], and public, bodily spectacle[s]» (1995, p. 12). Para ello emplean los tropos por los que las mujeres han sido ridiculizadas o denigradas, como el exceso (físico y verbal), la posición dominante en las jerarquías de poder, lo grotesco de los cuerpos envejecientes o el estatuto liminal de las figuras andróginas o masculinizadas. En el caso de las «graciosas» de la tradición española, la teatralidad, el ejercicio de caricatura y, en ocasiones, la deformación grotesca a los que recurren para dar

<sup>3</sup> En la comedia —al igual que fuera de ella— las mujeres, como colectivo históricamente oprimido, han estado más expuestas a ser objeto de mofa cuando han salido de la norma dictada, como explica Mary Russo: «Making a spectacle out of oneself seemed a specifically feminine danger. The danger was of exposure. [...] [F]or a woman, making a spectacle out of herself had more to do with a kind of inadvertence and loss of boundaries» (1995, p. 53). Así, Mary Ann Doane (1982) mantiene una posición crítica ante las implicaciones del humor en el discurso filmico, que reproduce igualmente unos mecanismos de poder que mantienen a las mujeres en una posición de objetos, no de deseo sino de burla.

vida a sus personajes las sitúan en un plano afín a la sensibilidad camp, especialmente cuando la comicidad se centra en la transgresión de las normas de género (Gil Vázquez, 2020).

Como apuntábamos, diversos creadores queer del cine español han aprovechado y subrayado este potencial transgresor y camp de las actrices cómicas de reparto en sus películas. Para evidenciar con mayor claridad cómo se producen las hibridaciones de la tradición cómica de lo sainetesco-costumbrista con la de lo camp, es preciso tener en cuenta algunas consideraciones teóricas sobre lo camp como código estético. Como explica Dyer, la estética camp choca con la mística en torno al arte, lo considerado «elevado» y la masculinidad, y se recrea en el estilo, en derivar hacia el artificio, la diversión y lo extravagante o excesivo, sin importar si el contenido es lo suficientemente serio, o si la creación tiene o no un uso práctico (2002, pp. 52-61). Al esteticismo camp y su énfasis en el estilo, el exceso y el artificio, Babuscio agrega la teatralidad, la ironía y el humor. La teatralidad camp consiste en percibir «la vida como teatro, ser frente a representar, realidad y apariencia» (1977, pp. 43-44): de nuevo, apreciar la intensidad y la forma por encima del contenido, el cómo sobre el qué. De ahí derivaría, según Babuscio, el entusiasmo de muchos homosexuales por estrellas cuyas interpretaciones tienden a ser muy exageradas en términos de género y sexualidad, sobre todo mujeres (1977, p. 45). Por último, la ironía y el humor camp se basan en la simultaneidad de la diversión a costa de algo y una vinculación o identificación personal con ese algo, es decir, giran en torno a las tensiones surgidas de la falta de congruencia entre individuos o cosas y sus contextos o asociaciones. La fascinación camp por dichas tensiones tiene que ver, según Babuscio, con la propia situación de los homosexuales en la sociedad, considerados desviados de lo normativo (1977, pp. 41, 47, 49).

En términos generales, las «secundarias camp» problematizan las definiciones canónicas de feminidad. Sus físicos suelen ser divergentes con los cánones de belleza convencionales: son mujeres bajitas, regordetas, arrugadas, feúchas y/o totalmente anodinas y cotidianas; sus voces, su forma de hablar, su forma de sentir y/o su gestualidad son excesivos y exagerados o totalmente vulgares y corrientes. En términos estéticos, constituyen representaciones de feminidad que huyen del glamour por su cotidianeidad o por su exceso, o incluso su carácter grotesco. En tales aspectos, lo costumbrista se mezcla con el gusto camp por el exceso, el artificio y la subversión de las normas de género y la estética dominante.

Podemos hilar más fino y evidenciar, a partir del trabajo de Babuscio, cómo se manifiestan sus ejes de lo camp en relación con lo sainetesco. En cuanto al esteticismo, estas hibridaciones se aprecian en apariencia física (peluquería, vestuario o maquillaje) y sus formas de hablar y comportarse, que son excesivos, exagerados, artificiales y/o ordinarios o vulgares, propios de la actriz/personaje o derivados de la estética camp general del filme. En ambos casos, lo ordinario o vulgar puede aparecer en su vertiente más costumbrista, cotidiana o común, o bien declinado hacia nociones opuestas a lo que convencionalmente se ha considerado buen gusto estético. La ironía, en suma, se manifiesta en la incongruencia con los ideales tradicionales de feminidad. Esa incongruencia también puede darse en términos narrativos con mujeres que subvierten las convenciones de género enunciando su deseo sexual, manifestando un enorme carácter, o invirtiendo los roles de género tradicionales en sus relaciones con los hombres. También aflora la ironía camp como parodia de la normatividad tradicional: en ocasiones, estamos ante figuras tragicómicas que sufren enormemente por los hombres que aman o desean, o bien que ostentan roles muy conservadores: sufridoras, reprimidas, represoras, religiosas, de derechas y/o amargadas. Lo sainetesco se hibrida así con la diversión camp a costa de las convenciones sociales.

Una fórmula narrativa habitual consiste en presentar mujeres desgraciadas que pasan por sucesivas experiencias tragicómicas, en la línea de la tradición sainetesca de la tragedia grotesca. Esta fue iniciada por Arniches con obras teatrales como *La señorita de Trevélez* (1916) o *Es mi hombre* (1921), simultaneando lo trágico y lo cómico, y fue promovida en el cine español, sobre todo, desde los años cincuenta, gracias a directores como Fernando Fernán Gómez, Luis García Berlanga y, especialmente, el guionista Rafael Azcona (Zunzunegui, 2005; Castro de Paz y Cerdán, 2011). Los cineastas queer citados hibridan así las convenciones sainetescas de la tragedia grotesca con las de la ironía camp, basada en la diversión a costa de algo y la simultánea identificación o empatía con ese algo. En estos casos, tanto lo trágico-grotesco como lo camp convergen debido a su naturaleza de miradas dobles, que conjugan a un mismo tiempo la empatía emocional con la risa. La mirada camp de los creadores aquí estudiados aprovecha o incrementa el potencial camp existente en ciertas actrices y los estereotipos de mujer de sus personajes-tipo. No «inventan» a ciertas actrices, sino que las eligen, aprovechan y potencian sus aspectos más transgresores y con mayor potencial camp.

### 3. Julia Lajos en *Rosas de otoño* (Juan de Orduña, 1943)

La carrera de Julia Lajos ilustra con claridad las referidas relaciones entre físico, edad y comedia. A mediados de los años veinte le llegó su consagración teatral y en varios reportajes y críticas del periodo se destaca su buen hacer interpretativo, pero, sobre todo, sus encantos físicos, como «bonita y acariciadora voz, y su escultórica belleza de mujer, belleza estatuaria, de líneas elegantes y de proporciones armoniosas» (De Salazar, 1925). No obstante, en la inmediata posguerra, cuando ya había cumplido los cuarenta y cinco años, sus papeles de tiple y dama joven fueron quedando atrás. En esta década fue especializándose en un registro tipológico cómico donde interpretaba frecuentemente a señoras de clase alta, como La baronesa de Palo o la Duquesa Rufa de Jaujaría en las revistas musicales



*La cenicienta del Palace* (1940) y *Yola* (1941), respectivamente, o la cursi anciana solterona, tendente al desmayo, Pittypat Hamilton en el montaje teatral de *Lo que el viento se llevó*, estrenado en Teatro Español de Madrid en 1941.

Si bien había trabajado en dos títulos cinematográficos en los años previos a la guerra, su éxito en la gran pantalla llegó durante los cuarenta, llegando a aparecer en cincuenta títulos hasta su retirada en 1957. Siempre en papeles de reparto, Lajos fue elaborando un personaje filmico similar al tipo cómico que había compuesto sobre las tablas. Su timbre de voz particular, tendente a un tono agudo y aflautado, así como sus amanerados gestos de una finura cercana a lo cursi le permitían encarnar con gran naturalidad imágenes caricaturescas de damas de alta alcurnia. A su vez, su figura rechoncha —con los años, oronda— estaba en perfecta sintonía con las imágenes de la abundancia de las clases pudientes, en comparación con la hambruna y las penurias del proletariado. Más allá de la clase social, en otras ocasiones este físico jugaba un papel central en su rol de contrapunto cómico de protagonistas femeninas, como Conchita Montes, de silueta espigada, a quien acompañó en películas de Edgar Neville como *Domingo de Carnaval* (1945).

Detrás de estos procesos de tipificación y pretendida naturalidad con la que la intérprete se ajusta a un registro de personajes, subyacen unos procesos de naturalización de lógicas edadistas, que afectan principalmente a las mujeres. En aquellos contextos culturales e históricos donde las mujeres han sido definidas por su belleza física y/o capacidades reproductivas, alcanzar la madurez se traduce en un proceso de pérdida de los valores sobre los que se construye la identidad de género (Whelehan, 2009). A esta idea alude Margaret M. Gullette (2004) cuando define las narrativas de declive («decline narratives») que conciben el envejecimiento como pérdida de los valores (positivos) de la juventud. En el caso de las mujeres, estas consideraciones se traducen en una carencia de fecundidad, belleza, atractivo sexual, deseo, elegancia o decoro.

Desde un prisma algo diferente, esta cuestión ya estaba presente en un capítulo de *El segundo sexo* (de Beauvoir, 2015 [1949]) cuyas ideas aparecen sintetizadas y reformuladas por Catherine Silver al referirse a la edad madura como «the lifting of social and symbolic controls around sexuality, femininity and family obligations» (2003, p. 387). Es decir, para estas autoras la supuesta pérdida de estos rasgos de feminidad puede resultar liberadora. En el caso de Julia Lajos, su comicidad se articula en torno al exceso frente a la moderación que promulgaban los discursos oficialistas del Régimen. Tanto su físico, su voz, sus ráfagas de diálogos o sus risotadas remiten a un carácter incontrolado. Así, el repertorio de Lajos está plagado de personajes cómicos donde se incide en su físico divergente con los cánones de belleza convencionales; su voz y su forma de hablar son altisonantes y exagerados; su forma de estar y aparentar rehúye del glamour y del decoro. El potencial camp reside, pues, en una ironía derivada de su posición excéntrica en relación con los ideales tradicionales de feminidad.

Esta representación cómica va pareja al estado civil de sus personajes, pues en su mayoría eran viudas, solteras o, simplemente, no aparecían junto a un varón. Con el fin de incidir en el carácter ridículo de sus personajes, generalmente de clase alta, los amaneramientos de Lajos recaían en la cursilería. Lo cursi —que Noël Valis (2010) sitúa como significativo cultural afín al camp— es una «filosofía del exceso» en la que se trasluce la frase coloquial del «quiero y no puedo». Es precisamente en el acto fallido de enmascarar una carencia donde estriba el ridículo y se pone en evidencia el carácter imitativo del comportamiento, su «tendencia a la falsificación y lo inauténtico» (Merlino, 2016, 9). La (auto)representación cursi de Lajos consiste, precisamente, en un «quiero y no puedo» de la feminidad, pues en sus intentos de atraer la atención, especialmente de los hombres, exagera una serie de rasgos de la feminidad juvenil, como si se tratara de una máscara: subraya su coquetería, su indumentaria es recargada, su carácter ingenuo contrasta con su edad y sus deseos e ilusiones amorosas chocan con la realidad del personaje. Esta imagen de quien se resiste a las presiones sociales y a aceptar que «se le ha pasado el arroz» se repite en numerosas ocasiones, como en *Doña Francisquita* (Ladislao Vajda, 1952), *¡Ché, qué loco!* (Ramón Torrado, 1953) o *Alta costura* (Luis Marquina, 1954), donde cubierta de plumas, velos, collares de perlas y pieles señala que no es vieja, pues «ahora somos nosotras, las otoñales, las que partimos el bacalao». En estos casos, el exceso cómico de su interpretación y caracterización va de la mano de sus constantes intentos por mantenerse activa en el cortejo amoroso.

Mientras que los tres títulos citados emplean sus dotes cómicas para subrayar el carácter ridículo de unas señoras mayores, Juan de Orduña y su guionista Antonio Mas-Guindal aprovechan estos mismos resortes para profundizar, de forma más irónica y lúdica, en el carácter camp de Lajos (sobre Mas-Guindal como creador queer, véase Lomas, 2020a). Tomamos como caso de estudio *Rosas de otoño* (1943), donde director y guionista incrementan el carácter camp de la actriz al enfatizar su faceta de mujer obsesionada con los hombres. En este sentido, la vinculan a dos aspectos anteriormente planteados: por un lado, la incongruencia camp respecto a los ideales tradicionales de feminidad con mujeres que subvierten las convenciones sociales al enunciar su deseo sexual, transgrediendo así las normas de género del primer franquismo; y, por otro lado, su función como figura tragicómica de mujer que sufre por los hombres, aquí articulada desde la ironía camp, pues su comicidad es una parodia de la mujer enamorada y pasiva a la espera de ser conquistada.

Aunque la película es un melodrama, Lajos funciona como contrapunto cómico interpretando a Laura, acaudalada solterona amiga de los protagonistas. Desde su primera aparición es presentada como una señora obsesionada con los hombres que verbaliza sin tapujos su deseo y, a su vez, sufre constantemente por sus amoríos. En su primera aparición, Laura llega a la ópera sola y ahí se une a los protagonistas (el matrimonio maduro de Isabel y Gonzalo, y el de su hija, María Antonia y su yerno Pepe). Todos charlan afablemente y la amiga soltera indica que espera la llegada del escritor Federico Reinosa, que se ha ofrecido a acompañarla. Ante esta noticia Gonzalo señala: «creí que Federico no estaba en su línea», a lo que ella responde que «para los hombres no tengo una línea determinada». Así, en este breve

diálogo se expone su deseo indiscriminado por todo tipo de hombres. Más tarde, cuando va a empezar la función, recrimina a su pareja que esté mirando a otra mujer: «¡cómo son los hombres! Cualquiera se fía... Nos creemos que es por nosotras, y luego... [...] Siempre los hombres que vienen conmigo miran a otra. ¡Es mi suerte...!», exclama, con desaliento, manifestando su frustración, pero aceptando su situación con tal de estar en compañía de los hombres que tanto desea.

Su condición de pobre desgraciada queda corroborada en un diálogo posterior entre Gonzalo e Isabel, donde esta tiene un ataque de celos. El marido trata de aplacar sus sospechas al indicar que «[...] para que vivas tranquila [n]o podremos recibir más que a Laura, esa es la única que te inspira confianza», a lo que Isabel responde que «de ella no te enamoras: es ella la que se enamora de ti». De manera similar, cuando llegan sus amigos Carmen y Ramón, Gonzalo observa que «Laura está encantada exhibiéndose con Federico Reinoso, en el fondo es una infeliz...», a lo que Ramón agrega que «Es una atolondrada». Si bien estos dos personajes masculinos muestran su rechazo hacia una mujer que, pese a su edad y aspecto, no cesa en su empeño de desear y ser deseada, las amigas la defienden al señalar que les resulta «graciosa». Estos diálogos evidencian que su físico la elimina como amenaza sexual real, y que las personas convencionales y normativas pueden aceptar a una figura transgresora sexual por su carácter cómico: hablan de ella con condescendencia, como alguien patético y risible, cuya mayor virtud es su sentido del humor. En este sentido, el personaje de Laura puede considerarse un antecedente de la figura del mariquita en numerosos títulos posteriores del cine español, donde la performatividad camp aparece ya directamente relacionada con un personaje homosexual.

En estas primeras escenas de la ópera aparecen dos elementos camp adicionales en la caracterización de Laura. Por un lado, se esboza su obsesión con la edad, vinculando al personaje con un tópico camp muy apreciado en la cultura homosexual, el de la mujer madura obsesionada con la juventud que no actúa conforme a los parámetros establecidos para las mujeres maduras. En su trabajo pionero sobre lo camp, Babuscio señalaba el «incongruous contrast» generador de ironía camp derivado del binomio «youth/(old) age», señalando la fascinación homosexual por «aging, egocentric women obsessed with the romantic illusions of youth and unable to reconcile themselves to the reality of old age» (1977, p. 41), presentes en títulos como *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950) o *What Ever Happened to Baby Jane?* (Robert Aldrich, 1962), de gran popularidad subcultural. Esta fijación de Laura con la juventud queda patente, por ejemplo, cuando Gonzalo la saluda, diciéndole para halagarla: «estás guapísima y jovencísima, como siempre, como antes, como dentro de quince años».

Todos los elementos planteados vuelven a aparecer en la siguiente secuencia, donde la obsesión de Laura por los hombres se manifiesta en múltiples ocasiones, empezando por los halagos cargados de deseo que lanza a Gonzalo: «dicen que el secreto de conservarse joven es tener el espíritu joven. Y Gonzalo es como yo: solo el amor nos da la eterna juventud. Es la única preocupación que rejuvenece». Más tarde, se desmaya tras enterarse de que un negocio de petróleo del que había comprado acciones está en muy mala situación. Todos acuden a socorrerla, lo que ella aprovecha para tratar de tener la atención de Gonzalo y acariciarle incesantemente la mano, mientras él intenta zafarse, lo cual refuerza el patetismo cómico del personaje, desesperada por el contacto. El desmayo, medio en serio y medio fingido, es un recurso común entre los personajes de señoras cursis, como también se observa en varios personajes de otras «graciosas», como las hermanas Muñoz Sampedro. Este gesto funciona como epítome de la feminidad cursi «basada especialmente en la hipérbole, [que] se dirige a la exaltación de los sentimientos, el abuso de abstracción que produce el pasmo en quien oye o lee» (Merlino, 2016, p. 10). Así, la fingida fragilidad de Lajos no deja de ser parte de una pose que le permite acercarse a su objeto de deseo.

Pese al rechazo de Gonzalo y los demás, Laura no deja de manifestar su debilidad por los hombres, como cuando apunta con cierta picardía que «me he dado cuenta de lo que me hace falta [...] ¡Un hombre para mis negocios! ¡Ay, Gonzalo! Usted me tiene que ayudar [...] Las mujeres somos locas, débiles». Al igual que con el desmayo, se trata de una caricatura de los ideales más conservadores sobre feminidad, pero más que naturalizarlos, se presentan como una mofa, máxime cuando añade que compró las acciones cegada por la belleza del vendedor, cuyo físico describe acaloradamente: «¡yo nunca había visto un petróleo con ojos verdes!» o «cuando me decía ‘cómpreme estos petróleos’, enseñaba unos dientes tan blancos...». En todo momento, Lajos incurre en amaneramientos excesivos, tanto en su dicción como en sus gestos, como si de una pícara ingenua se tratara.

Cuando Gonzalo le propone ir a su oficina para ayudarlo con su situación financiera, Laura vuelve a la carga. Su interés no es el dinero sino algo muy concreto, pues pregunta con curiosidad a su amigo si todavía tiene empleado en la oficina a «aquel muchachito rubio». El cómico deseo transgresor de Laura sirve a Orduña y Mas-Guindal para introducir incluso el tabú de la homosexualidad, pues al seguir evocando las frases seductoras y los ojos del vendedor de acciones, llega a concluir: «¡Ramón, usted hubiera comprado también!», a lo que Ramón exclama «¿Yo?», entre las risas de todos ante la posibilidad de que los poderosos encantos de un hombre puedan seducir a otro.

Hacia el final del largometraje, Laura acude a la oficina de Gonzalo, y vuelve a caer rendida ante un nuevo empleado. Orduña filma varios planos del objeto de deseo y de la mujer deseante, recreándose admirada en la contemplación del joven: se invierten así las relaciones de mirada patriarcal predominantes en el cine clásico, estudiadas por Mulvey (1975). El joven es guapo, delgado, tiene ojos claros, cabello negro algo rizado y es muy formal. Resulta llamativo que Orduña se detenga a mostrar varios planos donde se manifiesta el deseo sexual de un personaje secundario, irrelevante para la trama, en un filme donde trataba de resolver las escenas en pocos planos debido a un acelerado plan de rodaje, como ha señalado Nieto (2012, p. 285) (además, el personaje es interpretado por Fortunato

Bernal, su más fiel colaborador a lo largo de su filmografía, desde los años cuarenta hasta los setenta, como actor, ayudante de dirección, productor ejecutivo y/o director de producción).

Ante el nuevo flechazo, Laura toma las riendas del flirteo: «Pero ¿cómo no le he visto yo antes, joven? [...] ¡Fernández! ¡Oy, qué bonito apellido!», exclama mientras dialoga con el muchacho, insistiendo en que la llame «señorita» y no «señora», con el fin de dejar clara su soltería y, de paso, su empeño por pasar por más joven de lo que es. La iniciativa de Laura en el cortejo continúa cuando propone al joven que le escriba unas notas o cuando le invita a fumar. Ella se muestra insinuante, coqueta, intercalando constantemente frases admirativas hacia su objeto de deseo, sin dejar de devorarlo con la mirada: «Parece usted un muchacho muy dispuesto, Luis... [...] Es usted tan amable escribiéndome esas notas que...». Segundos más tarde pasa a declarar su interés de forma relativamente velada, aunque con matices claramente sicalípticos, pues le sugiere que le «gustaría mucho tener un secretario como usted que me escribiera las cartas».

En vez de castigar al personaje por sus constantes transgresiones, siguiendo una fórmula genérica común del melodrama de mujeres, Orduña y Mas-Guindal premian a Laura con el amor del joven al final del filme. Esta aparece con él por última vez durante una recepción de gala en una embajada y manifiesta a Isabel su felicidad. Sin embargo, no se pone punto y final a su tragicómica existencia: por un lado, Isabel insinúa su temor de que el joven quiera aprovecharse de la buena posición económica de ella (en este sentido, el personaje de Laura también resulta vinculable con las figuras de muchos homosexuales cuyas relaciones afectivas y/o sexuales estaban mediadas por el dinero durante el franquismo); por el otro, Orduña y Mas-Guindal insinúan que una mujer como ella con un hombre tan guapo como él está condenada a padecer celos, pues ponen en su boca frases como: «¡Ay, qué vida! ¡Qué vida me espera!», tras manifestar su temor de que estuviera mirando a otra mujer mientras ella hablaba con Isabel. Sus últimas imágenes en el filme inciden en las irónicas incongruencias camp de este personaje, cuya edad y rol activo en el amor la hacen permanecer en una cierta posición de poder sobre su amante, como queda patente en los apelativos cariñosos que emplea, como «Luisín» o «chiquitín», que infantilizan al muchacho.

Ante los numerosos cambios que Mas-Guindal realizó en esta adaptación de la obra de teatro homónima del escritor Jacinto Benavente (véase Benavente, 1905), el dramaturgo bromeó diciendo que había cobrado «una pequeña suma por los desperfectos» (Nieto, 2012, p. 280). Entre los más llamativos, cabe señalar cómo se incrementó el potencial camp del personaje de Lajos, pues la Laura de la obra teatral era radicalmente diferente. Aunque era también una solterona, tenía un carácter muy masculino ligado a su obsesión por el trabajo, el dinero y los negocios, lanzando algunas afirmaciones incluso machistas. En cambio, la Laura del film de Orduña y Mas-Guindal parece pensar única y exclusivamente en los hombres, siempre más guapos y más jóvenes que ella. Su deseo sexual en ebullición, sus frustraciones amorosas, su carácter amanerado o su (fingida) ingenuidad son creación de Mas-Guindal y de Orduña. De hecho, el personaje de Luis, con quien finalmente encuentra el amor tan esperado, y cuyo físico es contemplado desde el deseo de Laura en varios planos, no existía en la obra original. Así, estas transformaciones realizadas durante el proceso creativo del filme permiten reafirmar el uso deliberadamente camp que Orduña y Mas-Guindal como creadores queer hicieron de Lajos.

#### 4. Julia Caba Alba en *La canción de la Malibrán* (Luis Escobar, 1951)

Al igual que Lajos, Julia Caba Alba fue una de las actrices «graciosas» de carácter más populares del cine clásico, con casi 120 películas en su haber. Como señala su sobrino Emilio Gutiérrez Caba, la actriz, que había debutado en el teatro en 1920, «empezó haciendo de niñas bien hasta que después de la guerra derivó hacia un tipo de personajes característicos» (Galán Fajardo y Gil Vázquez, 2017, p. 29). Es precisamente en los años de posguerra cuando, con más de cuarenta años, da el salto a la gran pantalla en *El crimen de la calle Bordadores* (Edgar Neville, 1946). Pronto su personaje cinematográfico quedó ligado a un amplio abanico de feminidades excéntricas, entre las que destacaba su recurrente papel de señora fuerte y de armas tomar. Pese a su corta estatura, Caba Alba dotaba de poder a sus personajes con un tono de voz grave y algo rasgado, con movimientos toscos y un variado repertorio de mohines y gestos amenazantes. De nuevo, la edad aparece vehiculada a la idea de pérdida o carencia de los rasgos que rigen la feminidad modélica, como la dulzura, la delicadeza o la posición subordinada a los hombres. En algunos casos, la no-feminidad se representa a través de una masculinización bufa y caricaturesca. El epítome de esta imagen se puede encontrar en el uso del bigote, como el que Caba Alba luce en *La esfinge maragata* (Antonio de Obregón, 1950).

No obstante, la vía más habitual para masculinizar a estas mujeres consistía en la inversión de los roles de género dentro del matrimonio, con una esposa que podía llegar a ejercer la violencia, verbal y/o física, sobre su marido. Este recurso cómico existía ya en diferentes formas de cultura popular, como las tradiciones escénicas donde se había curtido Caba Alba. A modo de ejemplo, las esposas violentas y dominantes aparecen en sainetes y zarzuelas de Carlos Arniches como *El santo de la Isidra* (1898), *Alma de Dios* (1907) o *La hora mala* (1922). Los ya mencionados vasos comunicantes entre el teatro y el cine hicieron que este mismo recurso apareciera de forma ubicua en un elevado número de títulos de periodos diferentes y, por norma general, recaía en una intérprete «graciosa», como Camino Garrigó en *La culpa del otro* (Ignacio F. Iquino, 1941) o Irene Caba Alba en *La ironía del dinero* (Edgar Neville, 1957). La prevalencia de este gag durante el periodo franquista nos lleva a pensar que la comedia permitía ciertas licencias para mostrar imágenes que subvertían el orden y las jerarquías de género en las que se apoyaban las políticas y dis-



cursos del Régimen (véase Gil Vázquez, 2017). Geoff King apunta a la ambivalencia ideológica de este juego cómico al señalar que «Carnavalesque inversions of gender roles offer prominent examples of the double-edged potential of comedy, to both reinforce and undermine established norms» (2002, p. 130). Así, podían coexistir formas de reír ante un mismo recurso, entre aquellos que se mofaban de forma disciplinaria de una mujer abyecta y otros de forma más cómplice y camp veían con cierta ironía el carácter artificioso de los roles de género.

Luis Escobar, que había desarrollado gran parte de su carrera en el medio teatral, era buen conocedor de la efectividad de estos recursos cómicos y de sus intérpretes. En sus memorias, Escobar (2000) cuenta que *La canción de la Malibrán* —su segunda y última incursión cinematográfica como director— surge de la petición de la soprano Lola Rodríguez Aragón para lanzar la carrera de su discípula María de los Ángeles Morales. Para ello se decantó por la historia de María Malibrán, cantante de ópera española, aunque nacida en París. Este biopic, escrito y dirigido por Escobar, se elaboró en sintonía con las convenciones genéricas del melodrama de mujeres y del musical de divas performadoras, dos de las tradiciones creativas predilectas de los cineastas queer del franquismo, con una diva cuyo éxito va parejo a una historia de sufrimiento personal (véase Lomas, 2020b).

El relato está plagado de pequeñas licencias, entre las que sobresale la subtrama protagonizada por Caba Alba en el papel de Madame Chastelain, cuñada de la protagonista. A finales de 1827, María Malibrán convivió con los señores de Chastelain, pero, como dejó escrito en su correspondencia, al poco tiempo, abandonó este domicilio que le resultaba hostil (Aceves, 1995). En este pasaje sin gran importancia en la vida de la cantante se recrea de forma lúdica Escobar y en él introduce una serie de escenas afines al humor más asainetado, potenciando los excesos cómicos de Caba Alba en un juego de máscaras de género de marcado carácter camp.

*La canción de la Malibrán* codifica el personaje de la cuñada como un ser déspota y falso. En este primer rasgo entra con mayor fuerza la masculinización, plasmada con el recurrente gag de la inversión de roles de género dentro del matrimonio. El primer plano que comparten los señores de Chastelain (él interpretado por Juan Vázquez<sup>4</sup>) coloca a la mujer en primer término y al hombre al fondo, de tal manera que el juego de perspectivas refleja unas diferencias de tamaño notables. Una vez se sitúan a una misma distancia de la cámara se recurre a un escalón —fuera de plano— que mantiene a la mujer en alto. La virilización de la esposa se acentúa a través de la violencia, máxima expresión del abuso de poder dentro de la pareja. En esta primera escena, ella le insulta, llamándole «imbécil» y «pedazo de idiota», e incluso lo aparta de en medio con un codazo y una posterior colleja. Los malos tratos conforman una parte sustancial del juego cómico del personaje, pues se repiten de manera insistente en la mayoría de las diez escenas de esta pareja. Concretamente, en el último plano en el que aparecen, la bofetada de la esposa al marido funciona como punto final a esta subtrama cómica.

La falsedad es el segundo rasgo que caracteriza al personaje de la cuñada y, al igual que su posición dominante, se vehicula a través del género: de puertas adentro es violenta y masculina, pero ante los demás es suave e hiperfemenina. En este punto entra en juego la cuestión ya citada sobre la clase social y la cursilería, pues la cuñada encarna la obsesión de las clases medias por aparentar y emparentar con la aristocracia. Para ello exagera una finura, una afectación y una docilidad que el público —consciente de su carácter violento— reconoce como pose. En una de las escenas, la cuñada se acerca a María y finge estar compungida por la situación económica que afronta su hermano. Este numerito se subraya a través del gesto amanerado, pañuelo de encaje en mano. Casi de inmediato se sitúa de espaldas a la protagonista, donde el espectador corrobora que se trataba de una mera teatralización, pues rápidamente recobra la postura firme y tosca. Escobar con su guion y dirección y Caba Alba con su interpretación enfatizan el carácter excesivo y grotesco del personaje, de tal forma que funciona como una parodia dirigida a aquellas personas que siguen ciegamente la normatividad social imperante y sus convencionalismos.

Durante sus apariciones en la esfera pública, queda especialmente patente que se trata de una mujer interesada, hipócrita, inhumana y vanidosa. Interesada porque, durante un paseo por el parque, saluda o ignora a personalidades locales según su grado de poder en la escala social. Hipócrita porque, momentos más tarde, tras quejarse con tosquedad del «sinvergüenza de Mayer» cambia en cuestión de segundos hacia una amabilidad excesiva al acercase este señor. Aquí juega un papel central la interpretación de Caba Alba y su capacidad para alternar en sus ráfagas de diálogo dos timbres de voz (uno más grave y rasgado y otro más meloso y agudo). En una escena posterior, son asaltados por unos desconocidos en su carruaje y exclama sin dudar: «No nos hagan nada, señores bandidos. Somos unas pobres mujeres. Quédense con mi marido y déjenos en libertad a nosotras, que ya volveré yo con el rescate». Por si quedaba alguna duda de sus intenciones inhumanas y de lo poco que le importa la vida de su marido, cuando este celebra que les han dejado vivos, ella agrega que: «Sí, te han dejado. Esa gente sabe lo que hace», confirmando que no hubiera pagado un rescate por él. Por último, su vanidad se hace explícita cuando, en comisaría, denuncia que los asaltantes han secuestrado a su cuñada.

Al saber que el móvil no era económico, el policía indaga si ha podido ser sexual: «¿Es bonita? ¿Es joven?». A esta cuestión la cuñada responde que «poco más o menos como yo». Esta muestra de vanidad funciona como un chiste para el público que conoce el aspecto de ambas.

<sup>4</sup> Juan Vázquez fue un actor especializado en secundarios cómicos. Era calvo, con bigotillo fino y físico orondo. Sus personajes frecuentemente estaban alejados de las masculinidades normativas. Alejandro Melero (2017) ha destacado su papel, relacionable con el estereotipo cómico del mariquita, en la película *Audiencia pública* (Florián Rey, 1946). En esta misma línea, vuelve a hacer de hombre amanerado en *Todo es posible en Granada* (José Luis Sáenz de Heredia, 1954) o *Historias de la radio* (1955). De manera similar, otros personajes que encarnó se acercaban más al hombre bobalicón y pusilánime dominado por su esposa, como ocurre en *Pequeñeces* (1950) o *Aeropuerto* (Luis Lucia, 1953), en esta última de nuevo junto a Julia Caba Alba.



De manera similar, el boato con que se arregla para una recepción con una marquesa funciona como un gag visual en el que la máscara de la feminidad ocupa una posición central, pues muestra el intento fallido de un cuerpo envejeciente —y por ello desfeminizado— que se esfuerza por ocultar esta pérdida y tratar de parecer una señora. Madame Chastelain aparece arreglándose ante el espejo, empolvándose la nariz de forma desmesurada y luciendo un tocado de plumas y un vestido abigarrado con encajes y mangas abullonadas de tamaño desproporcionado. Tras mirar de arriba abajo y con severidad a su cuñada, más joven y elegante, le espeta, despectiva: «Sí... Tú tampoco estás mal». De manera similar, cuando su marido pregunta si hay que tratar de alteza a la princesa ella sostiene: «¡Claro que no, borrico! ¡Hay que extremar la sencillez! ¡La naturalidad! ¡Como si nos hubiéramos criado juntos!». Escobar subraya su falsedad al mostrar de seguido cómo Madame Chastelain hace una excesiva reverencia, casi tirándose al suelo, ante la marquesa.

Si bien la falsedad de este personaje se vehicula a través de la clase social, las implicaciones de género quedan patentes. Tanto la masculinización como la impostada feminidad responden a una supuesta carencia de algo que se entendía como natural. Así, Escobar emplea uno de los personajes-tipo de Caba Alba para recrearse en su artificiosa performatividad, marcadamente camp, de forma fundamentalmente lúdica, pues aporta poco al desarrollo de la narrativa del filme. La elegancia, la finura y el porte son siempre llevados al exceso presentando de forma irónica el uso de la feminidad como una máscara. Su comportamiento pasa a ser un repertorio de poses y, como sugiere Pamela Robertson (1996) en su libro sobre camp feminista, Escobar invita a una mirada camp donde Madame Chastelain «self-consciously theatricalizes masquerade's construction of gender identities» (p. 13). Es decir, más que en el mero estereotipo de la comedia asainetada, el potencial camp radica aquí en el visible y excesivo cambio de máscaras en que se basa la interpretación caricaturesca y excesiva de Julia Caba Alba.

## 5. Conclusiones

Como señala Romero Reche (2010), el objeto de la burla, aquello de lo que reímos, parece clave para comprender las implicaciones ideológicas de esta doble vertiente del humor, pues alberga la capacidad de poner de manifiesto el carácter arbitrario y artificioso de unas normas e instituciones sociales o, por el contrario, de naturalizarlas. Por un lado, considerar la comicidad de las «secundarias camp» como inequívocamente transgresora y subversiva nos llevaría a obviar las particularidades de los textos filmicos en los que se inscriben y, sobre todo, el contexto en que se produjeron. Esto es especialmente claro en un contexto como el de la dictadura franquista, donde la producción de la cultura de masas estaba controlada por los filtros de la siempre vigilante censura. El uso de unos estereotipos, personajes y formas cómicas establecidas dentro de la cultura dominante y su posterior estilización camp nos lleva a pensar, en primer lugar, que los creadores queer dialogaban y reciclaban elementos de la cultura dominante y, en segundo lugar, en la existencia de diferentes formas de mirar y reír.

Si bien nunca llegaba a lo explícito, el potencial más transgresor de Laura, la frustrada devoradora de hombres de *Rosas de otoño* no pasó desapercibido para la censura que, en su primer informe sobre el guion de Mas-Guindal, incluyó entre sus reparos que «el personaje representado por Laura ha de ser eminentemente cómico grotesco en todo momento para desvirtuar así su disolvente efecto»<sup>5</sup>. Las intenciones son claras: este personaje anómalo y anómico debía ser claramente abyecto. La elección de una actriz con las características cómicas, la edad y el aspecto físico de Julia Lajos pareció calmar las preocupaciones de los biempensantes censores, que pudieron ver cómo esta figura pasaba a ser una suerte de solterona patética en funciones de juguete cómico del que mofarse. De manera similar, en los expedientes de censura de *La canción de la Malibrán* no hay mención alguna a Madame Chastelain y su carácter violento hacia el marido<sup>6</sup>, pues, de nuevo, para la mirada más conservadora, este retrato bufo de una esposa grotesca que, en contraposición a la heroína, cargaba con la parte negativa de la historia, podía ser visto como una aberración de la que reír.

Pero los excesos estéticos y performativos de las actrices, así como el tono irónico con que estaban escritos sus diálogos, permitían una forma disidente de mirar, afín a la tradición camp. Huelga decir que esta mirada camp podía existir en un contexto de represión como el del primer franquismo porque predominaba en el público una lectura de estos personajes más afín a la ideología dominante. Al fin y al cabo, los personajes-tipo de las «graciosas» no eran intrínsecamente contraculturales o ideológicamente disidentes, pues gozaban de una enorme popularidad y estaban presentes en un sinfín de títulos. Además, las representaciones de estas feminidades no normativas bebían de tropos, discursos y estereotipos de gran arraigo dentro de una cultura patriarcal, que las contemplaba desde el desprecio o la burla. Sin embargo, al potenciar estos personajes desde una perspectiva camp, Orduña, Mas-Guindal y Escobar estaban introduciendo una mirada irónica y paródica que no iba a ser compartida por todos los espectadores, sino por aquellos más sensibles a lo camp. Se trata, pues, de una estrategia parásita de la cultura dominante, integrada en la misma estructura de la que se mofa (Medhurst, 1997). La sutilidad con la que el humor y la ironía camp juegan, desde la comedia, a decir y representar lo prohibido permite estar a caballo entre la complicidad y el enfrentamiento —más que articular una crítica abierta—, lo que ha permitido su pervivencia en periodos de máxima opresión, como la dictadura franquista.

<sup>5</sup> Expedientes de censura consultados en el Archivo General de la Administración. Caja 36/04568, expediente 00532.

<sup>6</sup> Expedientes de censura consultados en el Archivo General de la Administración. Caja 36/04723, expediente 12-51; caja 36/03409, expediente 10584

Alberto Mira cita una serie de ejemplos de la cultura española que dan cuenta de la ambigüedad de lo camp, como la estrella Sara Montiel, que «fue, para el macho hispánico de los cincuenta una encarnación del sexo imposible que nada tenía que ver con la ironía» o los espectáculos de transformistas que «son, para el espectador hetero tradicional, una confirmación del ridículo homosexual» (2004, p. 144). Los personajes que interpretaban actrices como Julia Lajos o Julia Caba Alba eran para una gran mayoría meros chistes sobre mujeres inadaptadas a las presiones de género y edad. No obstante, los creadores queer sabían expresar su potencial camp y encontraban en ellas unas aliadas para representar, desde la ironía, una burla cómplice hacia discursos de género y sociales (sobre edad, sobre clase) dominantes. Su juego con los estereotipos era explotado para insuflar en los personajes un exceso que rozaba la parodia de esas mismas convenciones sociales, de género y edad que encarnaban y transgredían.

Estas colaboraciones creativas constituyen antecedentes de otras desarrolladas en el cine y la televisión españoles de las décadas posteriores en obras de cineastas como Luis Sanz, Pedro Almodóvar, Félix Sabroso o Javier Calvo y Javier Ambrossi donde destacan actrices en papeles cómicos de reparto como Loles León, María Barranco, Gracia Olayo o Belén Cuesta. Ojalá este artículo sirva para impulsar una mayor atención por parte de analistas e historiadores hacia esta tradición de colaboraciones de marcado carácter camp.

## 6. Referencias citadas

- Aceves, O. (1995). *La pasión de María Malibrán*. Huerca y Fierro Editores.
- Almodóvar, P. (2015, 31 de octubre). Trabajar conmigo. *El País*. <https://bit.ly/3ir4wHy>
- Babuscio, J. (1977). Camp and the Gay Sensibility. En Dyer, R. (ed.), *Gays and Film* (pp. 40-57). British Film Institute.
- Beauvoir, S. de. (2015). *El segundo sexo*. Cátedra.
- Benavente, J. (1926 [1905]). *Rosas de otoño*. Madrid: Prensa Moderna.
- Bordwell, D., Staiger J. y Thompson, K. (1985). *The Classical Hollywood Cinema. Films Style & Mode of Production to 1960*. Columbia University Press.
- Castro de Paz, J. L. (2013). De miradas y heridas: hacia la definición de unos modelos de estilización en el cine español de la posguerra (1939-1950). *Quintana*, 12, 47-65. <https://doi.org/10.15304/qui.12.2279>
- Castro de Paz, J. L. y Cerdán, J. (2011). *Del sainete al esperpento Del sainete al esperpento: relecturas del cine español de los años 50*. Cátedra.
- De la Yglesia, A. (1974, 22 de junio). Cuatro generaciones de actores: los Caba Alba. *Blanco y Negro*.
- De Salazar, R. (1925, 26 de julio). Actualidades teatrales. *Blanco y Negro*.
- Doane, M.A. (1982). Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. *Screen*, 23(3-4), 74-88. <https://bit.ly/3gfCPPv>
- Dyer, R. (ed.) (1977). *Gays and Film*. British Film Institute.
- (2002). It's Being so Camp as Keeps us Going. *The Culture of Queers* (pp. 49-62). Routledge.
- Escobar, L. (2000). *En cuerpo y alma: memorias de Luis Escobar, 1908-1991*. Temas de hoy.
- Galán Fajardo, H. y Gil Vázquez, A. (2017). *Pasar la batería. Guion de vida de Emilio Gutiérrez Caba*. Grupo de Investigación TECMERIN.
- Gil Vázquez, A. (2017). Arniches va al cine: conservadurismo y elementos disruptivos en la comedia asainetada *Así es Madrid* (Marquina, 1953). *Cuadernos de Aleph*, 9, 61-77.
- (2020). *Cine popular español y feminidades envejecientes: una aproximación a la tipología de la graciosa madura* [tesis doctoral no publicada, Universidad Carlos III de Madrid].
- Gullette, M. M. (2004). *Aged by culture*. University of Chicago Press.
- King, G. (2002). *Film comedy*. Wallflower Press.
- Lomas Martínez, S. (2018). Luis Sanz y Mi hijo no es lo que parece (1973): subcultura homosexual y camp en el cine español del tardofranquismo. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 19(1), 63-88. <https://doi.org/10.1080/14636204.2018.1414365>
- (2019). Creación y expresión homosexual en el cine industrial del Segundo Franquismo. Divas, musical, copla y camp en (torno a) *Casa Flora* (1972). En A. Berzosa, L. Platero, J.A. Suárez y G. Trujillo (eds.), *Reimaginar la disidencia sexual en la España de los 70. Redes, vidas, archivos* (pp. 267-290). Edicions Bellaterra.
- (2020). Queer Authorship and Homoeroticism in Antonio Mas-Guindal's Films in Early Francoist Spain. *Bulletin of Hispanic Studies*. 97.2, 203-224. <https://doi.org/10.3828/bhs.2020.12>
- (2020b). *Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género* [tesis doctoral no publicada, Universidad Carlos III de Madrid].
- Medhurst, A. (1997). Camp. En A. Medhurst y S. R. Munt (eds.), *Lesbian and Gay Studies: A Critical Introduction* (pp. 274-293). Cassell.
- Melero, A. (2017). *Violetas de España. Gays y lesbianas en el cine de Franco*. Notorious.
- Merlino, M. (2016). Márgenes del gusto. En F. Silvela, *Arte de distinguir a los cursis* (pp. 7-14). Trama Editorial.
- Mira, A. (2004). *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Madrid: Egales.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Nieto, R. (2012). *El cine de Juan de Orduña: actor, director y productor cinematográfico* [tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. <https://bit.ly/34WcgJO>
- Oliva, C. (2006). Interpretación e historia: Apuntes sobre la tradición actoral. *Paradigma: revista universitaria de cultura*, 2, 9-13. <https://bit.ly/2RxjHE7>
- Pérez Rubio, P. y Hernández Ruiz, J. (2011). *Escritos sobre cine español: Tradición y géneros populares*. Institución Fernando el Católico.

- Ríos Carratalá, J.A. (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Universitat d'Alacant/Universidad de Alicante, Servicio de Publicaciones.
- Robertson, P. (1996). *Guilty pleasures. Feminist Camp from Mae West to Madonna*. Duke University Press.
- Romero Reche, A. (2010). *El humor en la sociología posmoderna: una perspectiva desde la sociología del conocimiento*. Fundamentos.
- Rowe, K. (1995) *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*. University of Texas Press.
- Russo, M. (1995). *The Female Grotesque Risk, Modernity, Excess*. Routledge.
- Silver, C. B. (2003). Gendered identities in old age: Toward (de) gendering?. *Journal of aging studies*, 17(4), 379-397. [https://doi.org/10.1016/S0890-4065\(03\)00059-8](https://doi.org/10.1016/S0890-4065(03)00059-8)
- Valis, N. (2010). *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*. Antonio Machado Libros.
- Whelehan, I. (2009). Not to be looked at: older women in recent British cinema. En M. Bell y M. Williams (eds.), *British Women's Cinema* (pp. 170-183). Routledge.
- Zunzunegui, S. (2002). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Ediciones de la Filmoteca.
- (2005). *Las cosas de la vida. Lecciones de semiótica estructural*. Biblioteca Nueva.