

FANTASMAS DESOBEDIENTES: UN ACERCAMIENTO A LA MATERNIDAD Y LA SOLTERÍA A PROPÓSITO DE *SIERRA MALDITA*

MARÍA AIMARETTI

PRESENTACIÓN

¿Qué ansiedades sociales conjura la presencia en pantalla de una mujer impotente: sea ella infértil, o simplemente incompetente? ¿Cuáles son los temores que se precipitan por su *incapacidad*: de gestar, de criar, de amar a los hijos? ¿Qué rugosidad incorpora al imaginario maternal la presencia de mujeres que *no se hacen madres* o que siéndolo, por inercia, desidia o rencor, se vuelven ausencia, sombra, fantasma, amenaza? ¿Qué sentidos otros, vinculados a los discursos y sensibilidades de género dominantes, emergen de lecturas oblicuas o a contrapelo de clásicos del cine español?

Desde estos interrogantes, y como parte de una investigación dedicada a cartografiar el imaginario maternal y la figura de la madre en los cines clásico-industriales de Argentina y España, este trabajo estudia la representación de la maternidad como obsesión, impotencia y ausencia traumática a partir de la figura de la soltera abor-

dando el caso de *Sierra Maldita* (1955) de Antonio del Amo. Para ello, desde los estudios culturales y la historia cultural (Martín Barbero, 1987; Burke, 2006), los estudios de género y de cine clásico (de Lauretis, 1996; Scott, 1996; Monterde, 1995; Gámez Fuentes, 1997; Arocena Badillos, 2005; Lozano Estivalis, 2010; Benet Ferrando, 2012; Rosón Villena, 2016), se describen las condiciones de posibilidad que propiciaron la película; y a partir del análisis visual, se examina el relato y la puesta en escena, observando su diálogo con el contexto sociocultural y las tensiones de sentido que se presentan en su propia textualidad.

Lejos del brillo reluciente y confortable de las madres burguesas —domésticas, casaderas, intachables, hacendosas, buenas, asexuadas—; lejos también de la vibración tenaz de aquellas matronas épicas e históricas —valientes, trabajadoras, sacrificadas, fuertes—; e incluso lejos de la voluptuosidad trágica de las madres deseantes —sexualizadas, erotizadas, llenas de dudas y contradiccio-

nes—, este texto se detiene en la figuración de la maternidad como fracaso e imposibilidad, encarnándose en mujeres solteras que, deseándolo, no consiguieron tener hijos, por lo que —según el paradigma normativo que impone como equivalentes los términos mujer y madre— al no haber manifestado aquello *para lo que vinieron a este mundo* son *madres fallidas*, frustradas. De este modo, aspiramos a avanzar sobre una zona de vacancia en el campo de lecturas sobre la cinta de del Amo que, habitualmente, se han centrado en los personajes masculinos y su relación con el entorno. Asimismo, si bien focalizaremos nuestra atención en *Sierra maldita*, en las conclusiones estableceremos un diálogo con otros largometrajes que, prácticamente en la misma sincronía, y formando parte de nuestro corpus, también abordan el problema de la soltería, tales como la argentina *Para vestir santos* (1955) de Leopoldo Torre Nilsson y *Calle mayor* (1956) de Juan Antonio Bardem.

ESPEJOS: MUJERES FAJADAS FRENTE A ROSTROS EN LUTO

Imponiendo a las mujeres el retorno al hogar, sellando su identidad únicamente al rol maternal e impulsando políticas natalistas a través de distintos dispositivos de promoción y de control, la dictadura franquista instaló un modelo femenino bastante rígido que debía alinearse dócil y productivamente a la regeneración de España. Viviendo una suerte de «exilio doméstico», según estudió Susana Tavera García (2006) las mujeres de la autarquía se encontraban *fajadas* —ceñidas, limitadas— en un movimiento de transformación contrarrevolucionario que puso el acento en la regulación de las relaciones de género y la maternidad obligatoria. Sin embargo, la década de los cincuenta —cuando se produce y estrena el caso que nos ocupa— presenta cierta flexibilización respecto de aquel modelo inicial, al calor de los cambios sociopolíticos, legales, culturales e institucionales que advinieron tras el final del período

autárquico. Mientras España se reincorporaba al escenario mundial, forjando alianzas económicas con EE.UU. y participando de organismos internacionales, la población femenina laboralmente activa creció y desde 1953 a 1961 se puso en debate la igualdad jurídica de las mujeres y sus derechos políticos, laborales y profesionales fueron amparados por la ley (Tavera García, 2006: 258).

Pese a estos progresos hacia una mayor justicia social y de género, la soltería femenina siguió concibiéndose como un verdadero drama (Gil Gascón y Gómez García, 2010), pues implicaba no solo la alteración de la norma y la desobediencia al mandato —político, legal, moral y religioso—, sino, lisa y llanamente, la cancelación de la propia subjetividad: «El lenguaje que sitúa a las mujeres fuera de la maternidad es negativo: yermas, estériles, infructuosas, áridas... términos que se pueden aplicar a la tierra, a la naturaleza [...] la mujer es en esencia inútil si no da cuenta de lo que le da sentido social dentro del sistema simbólico masculino: simplemente no es mujer» (Lozano Estivalis, 2000: 47).

Paralelamente, durante toda la década de los cincuenta, el cine también vivió un momento de transformaciones, tanto en lo que tiene que ver con el sistema de producción industrial —en retracción— como en lo relativo al modelo de representación clásico que se desestabiliza, mientras surgen propuestas autorales. Poco a poco aparecen formas de coproducción y producción independiente, arriban nuevos cuadros técnicos y artísticos y el campo de los medios masivos de comunicación se reorganiza con la llegada de la televisión. Se trata de un período de transición y de paradojas, en el que coexisten pervivencias modélicas y elementos de renovación, el pasado residual y el presente en emergencia.

En el apartado que sigue proponemos situar el caso de *Sierra maldita* en este escenario de cambios de época —tanto de la serie social, como de la serie estética—, y a la vez interrogar un ámbito específico del imaginario maternal que en él se despliega, prestando atención analítica a las representacio-

nes de la soltería femenina, expresadas en la puesta en escena, el sistema de personajes y la iconografía. En la cinta, la maternidad aparece como latente o explícita obsesión social y compulsión moral a nivel personal; y su reverso, la esterilidad, como fantasma y estigma indeleble. Y, sin embargo, las contradicciones semánticas que aporta la película permitirían advertir una modalidad en la manifestación o puesta en imagen de la mujer soltera: una variante que hemos nombrado como *desobediencia fantasmática*.

DESOSBEDECER DANZANDO

Producida por Almasirio, una joven empresa constituida en 1953 por Sirio Rosado Fernández tras su paso y posterior desvinculación de UNINCI (Unión Industrial Cinematográfica), *Sierra maldita* se estrenó en el cine Callao de Madrid el 30 de enero de 1955, y fue uno de los títulos más destacados dentro del sello (de corta trayectoria, por cierto) por su nivel de calidad visual y reconocimiento. En efecto, fue ganador de los premios del Círculo de Escritores Cinematográficos en las categorías de Mejor Película, Mejor Actor Secundario (José Guardiola) y Mejor Argumento Original; y recibió el Premio San Sebastián a Mejor Película Española y Mención Honorífica (José Guardiola), por lo que la crítica la acogió con buenos ojos. Su director fue el cineasta comunista Antonio del Amo quien, durante la Guerra Civil, había formado parte del servicio cinematográfico, produciendo noticiarios y propaganda revolucionaria en defensa de la República. Terminado el conflicto, después de su paso por la cárcel, del Amo se dedicó a la escritura de historia y teoría del cine, y fue uno de los primeros profesores del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Se reincorporó a la industria gracias a la mediación del cineasta Rafael Gil quien, habiendo sido salvado por aquel durante la guerra, ya en pleno franquismo hizo uso de sus influencias para que este pudiera volver trabajar en cine (Benet Ferrando, 2012: 178)¹.

Si los cincuenta son una década de transición de modelos y, por ende, de convivencia de elementos contrastantes —tentativas neorrealistas, planteamientos autorales y propuestas convencionales y pasatistas—, en su capacidad de adaptación al contexto y en la variedad de producción, oscilando entre el realismo y el costumbrismo, Antonio del Amo parece mostrar que en él conviven dos tendencias simultáneas: una, más ambiciosa, de experimentación y de búsqueda personal hacia un cine de alta calidad —que incluso pueda rozar temáticas sociales—; y otra, más ligada a lo comercial y el entretenimiento —que se va a desarrollar *a posteriori* del caso que aquí analizamos, y de la mano del niño prodigio (y cantor) José Jiménez Fernández, *Joselito*—. Relacionada con la primera, Jean Claude Seguin (2012) ubica el largometraje que nos ocupa en el marco de una trilogía dada por *Día tras día* (1951) y *El sol sale todos los días* (1956), señalando que en *Sierra maldita* el director logra fusionar la tradición cultural española y la estética neorrealista².

La cinta está protagonizada por los españoles Rubén Rojo —que había vuelto al país recientemente tras haber hecho una buena carrera cinematográfica en México— y Lina Rosales —en su primer (y último) papel protagónico de envergadura—, quienes encarnan a Juan y Cruz respectivamente³. Los jóvenes están enamorados, pero pertenecen a dos pueblos vecinos de la Sierra Almeriense entre los que hay una relación tensa: sobre Puebla de Arriba, donde vive Cruz junto a su padre, pesa la maldición de que su tierra y todas las mujeres nacidas allí son estériles; por lo que los varones van a buscar novia a Puebla del Valle, donde nació Juan, para poder casarse y procrear. Según estudió Aida Antonino-Queralt, el guionista José Dibildos decidió la localización en el espacio rural andaluz por casos probados de esterilidad en los altos pueblos de montaña por causas climatológicas; mientras el jefe de decorados, Eduardo Torre de la Fuente, justificó la elección porque se quería mostrar la tradición local de identificar con

sus indumentarias a las mujeres oriundas en distintas categorías, dependiendo de su estado civil (Antonino-Queralt, 2019: 219-220).

Pese a las habladurías, envidias, sospechas y resentimientos entre ambas localidades, la pareja principal se casa y construyen su hogar en Puebla de Arriba, donde Cruz es acosada incesantemente por Lucas (José Guardiola), quien desea poseerla. Juan, Cruz y Lucas, junto a una cuadrilla de trabajadores del carbón, pasan una larga temporada en la Sierra, lugar de origen de la leyenda y la maldición de esterilidad, provocada por una mujer fantasma, la Niña Negra, desgraciada, abandonada y comida por los lobos. Una noche, Cruz será perseguida por Lucas y otro hombre para ser violada, pero logrará escapar por sus propios medios, reencontrarse con Juan y confiarle que está embarazada.

Carlos Heredero ha ubicado la cinta en el marco de un extenso y heterogéneo corpus andalucista —más o menos mítico, según el caso— que, vigente y operativo en el cine franquista, conecta con la tradición elaborada en los años de la II República, aunque no de modo homogéneo ni regular. En efecto, la recuperación de esa corriente «[...] recorre un camino que conduce, de forma itinerante y compleja, hasta la hegemonía finalmente conquistada por la oquedad conservadora del andalucismo folclórico. Entre medias, el trayecto zigzagueante y rugoso parece lleno de tentativas más o menos desorientadas, de ensayos frustrados y de tímidos hallazgos transicionales que no se suceden de manera lineal o cronológica, sino que, frecuentemente, emergen en paralelo con las derivaciones más superficiales, de talante musical o netamente ornamental, en su pintura del marco andaluz» (Heredero, 1993: 260). Por su parte, Pablo Pérez Rubio (2012) llama la atención respecto el carácter anómalo de la película que, escapando tanto del costumbrismo como del folclorismo musical, y encuadrada en el drama (rural), gira en torno al deseo e instala, desde el comienzo del metraje, una atmósfera de crispación, violencia y aspereza —vi-

sual y dramática— expresadas en el espacio natural y social, los personajes, sus prácticas y formas de relación. Finalmente, Vicente Benet ubica este film en una serie más amplia que, estilizando el melodrama y combinándolo con cierta pátina realista, muestra la persistencia de las pasiones desbordadas, el odio y la violencia atávicas del mundo rural, como reverso de la modernidad, dejando en claro «[...] la necesidad de una superación que solo puede ser garantizada por una autoridad que asegure el orden» (Benet Ferrando, 2012: 262).

INTUIMOS QUE ESTA PELÍCULA PERMITE, A TRAVÉS DE LA LEYENDA, DAR FORMA METAFÓRICA AL MIEDO Y LA ANSIEDAD SOCIALES RESPECTO DEL CONTROL SOBRE LOS CUERPOS DE LAS MUJERES Y SU CAPACIDAD REPRODUCTIVA, Y REPRESENTAR/EXORCIZAR, EN UNA FIGURACIÓN PUNTUAL, LA SOLTERÍA

Desplazando el marco de referencia hacia el pasado reciente (década de los años veinte) —algo que la propia censura del guion había sugerido⁴—, y situándose en el ámbito rural-folclórico, intuimos que esta película permite, a través de la leyenda, dar forma metafórica al miedo y la ansiedad sociales respecto del control sobre los cuerpos de las mujeres y su capacidad reproductiva, y representar/exorcizar, en una figuración puntual, la soltería. Justamente, en las corporalidades enlutadas desde su nacimiento de las habitantes de Puebla de Arriba, se dan cita las mujeres fallidas en su origen mismo. Sin embargo, para ellas hay una luz de esperanza, Cruz, quien, perteneciendo a *las cobijadas* —aquellas malditas que, envueltas en rebozo negro y sin levantar la mirada del piso, oran en el templo por su fertilidad—, repite el mito, lo supera y, entonces, quiebra su efecto, deshace la maldición. Como la Niña Negra, ella también sufrirá el acoso sexual pero, justamente, protegiendo su honra



Figura 1

y, más aún, la vida que lleva dentro, logrará sortear los peligros escondiéndose en una cueva de la Sierra. Es la primera mujer en muchos años que consigue concebir un hijo y, aunque nadie lo sepa, cuidará de ese embarazo aunque le cueste la vida. ¿No sería posible leer en la unión de estos pueblos, a través del niño por nacer, la conjura a la guerra civil fratricida? ¿Podrían estas *mujeres-en-luto* ser interpretadas en paralelo a tantas mujeres malditas, postergadas, discriminadas, despreciadas por haber pertenecido a la España republicana? Además de la figura de la redención, del sacrificio de una por todas las demás —que ya está subrayán-

SI EN EL HIJO SE ANCLA Y AFIRMA LA MUJER, SUS POSIBILIDADES PRESENTES Y FUTURAS, SU IDENTIDAD Y UNIÓN A UN CONJUNTO MAYOR; LA SOLTERA, LA YERMA, SE REPRESENTA COMO CUERPO VERGONZANTE, MARCADO POR LA MUERTE Y LA ESCASEZ, POR ESO DEBE IR ENVUELTO EN ROPAS OSCURAS: ES UN SIGNO DE ADVERTENCIA Y DESGRACIA

dose desde el mismo nombre—, ¿es posible ver en Cruz la materialización de las expectativas sociales respecto del imperativo maternal para las mujeres de la posguerra: repoblar y reunificar la Nación?

En Puebla de Arriba hay dos tipos femeninos definidos por su destino reproductivo. Si en el hijo se ancla y afirma la mujer, sus posibilidades presentes y futuras, su identidad y unión a un conjunto mayor; la soltera, la yerma, se representa como cuerpo vergonzante, marcado por la muerte y la escasez, por eso debe ir envuelto en ropas oscuras: es un signo de advertencia y desgracia. Aquí no hay singularidad, especificidad, ni personalidad, sino una comunidad homogénea de mujeres malogradas, negadas, suprimidas de la lista para contraer nupcias, eliminadas respecto de la posibilidad de concebir hijos, por ende anuladas en su posibilidad de ser: por eso, ellas «bajan a la Virgen de Puebla del Valle a implorar la dicha del dolor de madre», porque saben que ese es el único medio que las arrancará de un régimen de supresión y les dará sentido vital. Estas muchachas sofocadas por la presión de la convención, a las que les pesa una maldición de la que no tienen ninguna responsabilidad son —como la Niña Negra— fan-

tasmas, espectros, cuerpos deseantes y vivos pero velados: cuerpos cuyos ojos son prácticamente lo único visible, ojos que observan con interés, con ilusión, pero también con codicia y envidia⁵.

Por otro lado, quienes controlan Puebla de Arriba son las mujeres del Valle: las que consiguieron casarse y dar a luz, pero también aquellas «agrias, las de mal genio, las brujas» que no pudieron casarse, pero que al haber nacido en el Valle no están malditas y entonces detentan cierto poder simbólico y autoridad sobre las cobijadas. Ellas son capaces de hacer, de mandar, de hablar, y también de insultar y menospreciar a las enlutadas: no hay relaciones de fraternidad, empatía o amistad entre ambos grupos, sino jerarquía, asimetría y control.

Y entre ambos, saliendo de las cobijadas, pero sin conseguir entrar (aún) en el grupo de las matronas del Valle, se encuentra Cruz, en cuyo cuerpo pulsa la promesa de una reconstrucción, en una suerte de nueva Eva que regenere Puebla de Arriba: «Vosotros seréis los primeros», les dice —entre la esperanza y el mandato— el sacerdote. En efecto, en esa sobre expectativa refundacional, la acción épica de levantar su casa desde las ruinas, de levantarla física, moral y espiritualmente con sus propios brazos y fuerzas, sin más ayuda que unos niños y el sacerdote, por encima de todo (y de todos), se traduce la *sobrecarga de identidad femenina* que tan bien conocían las mujeres bajo el franquismo. Es decir,

la constante presión estatal y social respecto de que para lograr hacer realidad la *Nueva España*, las mujeres debían cumplir con responsabilidad la misión moral y la obligación cívica de ser madres virtuosas, completas y consagradas a una única tarea desarrollada en la domesticidad del hogar (Osborne, 2012: 10; Nash, 1996; Juliano, 2012).

Como vemos, el relato cinematográfico es deudor y actualiza las narraciones bíblicas judeocristianas, pues allí y aquí la relación que traban las mujeres con Dios se da bajo aspectos conflictivos vinculados a la reproducción, gravitando sobre un cuerpo que, de base, no les pertenece, y cuya única acción permitida es el asentimiento. Siguiendo a Marcela Navarro, María Lozano Estivalis señala que, en los textos bíblicos, la maternidad es una institución de poder que, en nombre de Dios, manejan los hombres, reduciendo la visibilidad de las mujeres a sus cuerpos; y que, bajo el sistema patriarcal, en tanto signo de estatus, la maternidad implica rivalidad entre pares, en vez de solidaridad entre ellas. En efecto, la definición de las féminas «[...] se reduce a su presencia como cuerpos generativos sobre los que actúa la divinidad masculina. Sus personas se mueven en torno a los intereses de la descendencia conforme a una dimensión social jerarquizada que se impone sobre la experiencia femenina [...] La historia de estas mujeres se relata a través de las escenas típicas de anunciación, esto es, de esquemas compositivos de repetición en los

Figura 2



que hay tres elementos fijos: a) la esterilidad de la mujer, b) la promesa divina de un hijo, y c) el nacimiento del hijo como cumplimiento de la promesa» (Lozano Estivalis, 2000: 102).

Para pensar las disputas sobre los cuerpos de las solteras —su represión, opresión y estigma—, así como también para advertir los gestos de valentía e insubordinación en su relación con el deseo —siempre pospuesto—, detengámonos a analizar la potente escena de fiesta matrimonial. Tras el ritual católico —la primera vez que el cura del pueblo casa a una mujer de esa aldea en mucho tiempo—, los novios ofrecen un convite al que todas y todos han sido invitados. Sin embargo, pese a que se presentan en la plaza principal, nadie muestra espíritu de celebración, no hay alegría ni regocijo, sino que se respira un ambiente tenso, crispado, lleno de temores e incluso con cierto hálito de funeral, pues buena parte de las muchachas deben ir siempre vestidas de negro de la cabeza a los pies, y cubriéndose la boca/sonrisa.

Por sugerencia del capellán —quien ve en los novios la posibilidad de concretar su anhelo vocacional: esto es, acabar con la extendida *superstición* de la Niña Negra— la pareja abre el baile con una hermosa danza tradicional, en cuya coreografía se alternan secuencias de a dos y secuencias grupales. En las primeras, se van trenzando unos lazos que se desprenden de un mástil en cuya cúspide

Figura 3



EL RESTO DE LAS SOLTERAS, ENFOCADAS EN PRIMERÍSIMOS PRIMEROS PLANOS, SONRIENTES E ILUSIONADAS, MOVIENDO SUS CABEZAS Y TORSOS EN VAIVÉN COREOGRÁFICO, CONTAGIADAS POR LA ALEGRÍA QUE VEN Y DE LA QUE TAMBIÉN SON PARTE AUNQUE NO SE SUMEN EXPLÍCITAMENTE A LA DANZA, SE QUITARÁN EL REBOZO EMPUJADAS POR ESE TORBELLINO DE MOVIMIENTO Y CANTO, DESCOMPONIENDO, DESBARATANDO, EL RÍGIDO SISTEMA DE ENCORSETAMIENTO QUE SE CIÑE SOBRE SUS CUERPOS Y VOLUNTADES... AL MENOS DURANTE UNA CANCIÓN

hay una rama de árbol como signo de vida y bendición; en las segundas, los danzantes se mueven en círculo de modo tal que la tensión de las cintas da la impresión de formar el techo de una casa. En ese juego de trenzados y circularidad, la danza cifra la celebración del cortejo, el enlace amoroso y erótico, la rueda de la Vida que gira sin fin, y se multiplica, fecunda; y del Amo da curso a su impulso plástico y ambición visual, que combina con cierta aspiración de retrato documental. Sin embargo, como decíamos, inicialmente solo los recién casados se atreven a bailar, a festejar, a gozar de su unión y de la promesa de buenaventura, mientras que todos los demás observan atentos. Pero la fuerza de la música —que rompe y contrasta dramáticamente con el silencio dominante— irá despertando los cuerpos adormecidos por el miedo y la fatiga. En efecto, después de la primera estrofa, Rosa, la mejor amiga de Cruz, con gesto valiente y resuelto se desprende del rebozo negro en un movimiento que semeja a desatarse, zafarse de una amarra, una cadena, una venda o mordaza, y descubierta, con su blusa blanca y porte erguido, camina elegante hacia el mástil, dispuesta a sumarse a la danza⁷. Ya no mira al suelo humillada

sino al frente, ya no se cubre la boca sino que la muestra sonriente con prestancia. Un contraplano exhibe la sorpresa, alegría y secreto orgullo de Emilio quien, a escondidas de su terrible madre, es el novio de la muchacha, y con un nuevo contraplano se ve a dos jóvenes más que, al unísono, se echan el rebozo hacia atrás y también se suman al círculo. Poco después, lo hace una tercera, con gesto de evidente hartazgo: no es solo por el fastidio y la incomodidad de la prenda sino, nos atrevemos a pensar, por todo un sistema opresivo y cercenador del cuerpo y la libertad. La alternancia de primeros planos de estas mujeres cuyo semblante cambia radicalmente, y planos de conjunto donde se percibe no solo la danza grupal, sino a todo el pueblo alrededor, que observa en total quietud —un estatismo casi teatral—, profundiza la dimensión metafórica de la escena, y contribuye a no distraer la mirada y centrarla en la danza y su alcance simbólico. A veces la cámara sigue a Cruz, y otras, en un movimiento dinámico de trávelin hacia atrás, permite contemplar a todos los cuerpos que bailan. Más aún, ese movimiento de

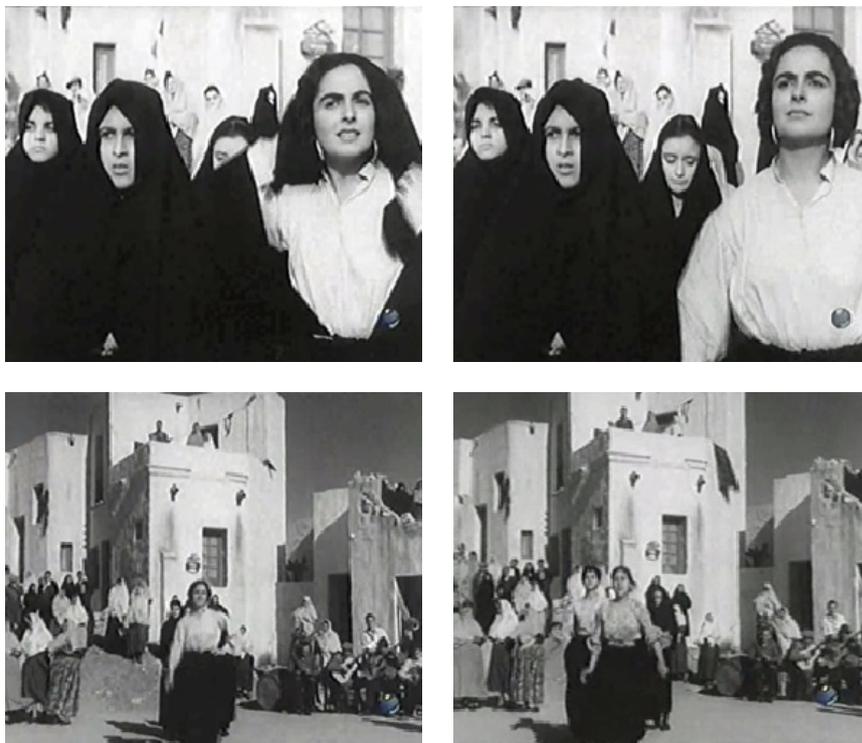


Figura 4

Y ASÍ COMO LAS SOLTERAS SE ZAFAN DEL MALESTAR, GRACIAS AL PAISAJE Y EN EL PROPIO PAISAJE CRUZ SE ZAFAN DE LA VIOLENCIA, Y ESA POTENCIA DISLOCANTE NO LA SALVA ÚNICAMENTE A ELLA. AUNQUE POR LA VÍA (TRAMPOSA) DE LA REPRODUCCIÓN, CRUZ SALVA TAMBIÉN A SUS CONGÉNERES SOLTERAS, HACE JUSTICIA CON LA NIÑA NEGRA Y, A POSTERIORI, INCLUSO TRANSFORMA A LA BRUJA EN HADA BUENA

cámara puede ser entendido como la forma visual que adquieren las espirales y círculos vitales, que se expanden de adentro hacia afuera, de la pareja a toda la comunidad.

En efecto, el resto de las solteras, enfocadas en primerísimos primeros planos, sonrientes e ilusionadas, moviendo sus cabezas y torsos en vaivén coreográfico, contagiadas por la alegría que ven y de la que también son parte aunque no se sumen explícitamente a la danza, se quitarán el rebozo empujadas por ese torbellino de movimiento y canto, descomponiendo, desbaratando, el rígido sistema de encorsetamiento que se ciñe sobre sus cuerpos y voluntades... al menos durante una canción. De ahí que, en este caso, optemos por pensar la maternidad fallida, la soltería, tomando en cuenta las acciones de este colectivo de mujeres a la vez rebeldes y espectrales, bajo la figura de una desobediencia fantasmática.

Pese al gozo que ya bulle entre la comunidad, otra mujer, la madre de Emilio, con gesto desquiciado y fanático, irrumpirá en la fiesta como si se



Figura 5

tratara de una blasfemia, una transgresión imperdonable o la violación de un precepto religioso, y, tras acallar a los músicos, con fuerza brutal dará vuelta a las mesas del banquete echando al suelo la bebida y comida servidas: llamará a su hijo, lo arrebatará del círculo y se lo llevará intempestivamente al hogar. Unas escenas después, dirá con agresividad a Cruz: «Tu boda trastorna a mi hijo: ¡vete maldita!».

Finalmente, como adelantamos, es la huida de Cruz a la Sierra, la lucha por protegerse de la violencia y la violación de Lucas, más aún la lucha por cuidar del embarazo en curso que intuye, aquello que terminará por salvar a las muchachas, por liberarlas definitivamente de la maldición. El relato deja entrever que el espíritu de la montaña y de la Niña Negra han resguardado a Cruz: el mito telúrico que hasta ahora fue signo de desgracia —jus-

tamente habiendo surgido de la vulneración de un cuerpo: desflorado, *desgraciado*—, ese mito que hasta entonces había marcado un límite para el desarrollo económico de los hombres de ambos pueblos, es el que por la fuerza y la valentía de Cruz, también se convierte. No es baladí que la heroína se interne en la montaña, y que entre sus cavidades, huecos, túneles y pliegues femeninos, consiga esconderse de sus agresores⁸. Y así como las solteras se zafan del malestar, gracias al paisaje y en el propio paisaje Cruz se zafa de la violencia, y esa potencia dislocante no la salva únicamente a ella. Aunque por la vía (tramposa) de la reproducción, Cruz salva también a sus congéneres solteras, hace justicia con la Niña Negra y, *a posteriori*, incluso transforma a la bruja en hada buena. Justamente, la madre de Emilio troca su carácter y sus ropas, vuelve a la Iglesia, reza, y en vez de condenar y juzgar, ser despiadada



Figura 6

y violenta, agradece a la Virgen durante el bautismo del hijo de los protagonistas.

La película es circular, pues abre y cierra con el ritual católico del bautismo y la presentación de un recién nacido a la Virgen del Valle: en ambos casos, pero fundamentalmente en el de la clausura narrativa, tanto sus padres como toda la comunidad son quienes lo ofrecen a Dios y a la Iglesia. En el sacramento se cifra no solo la consagración del niño, sino también de la mujer quien únicamente a través de la maternidad adquiere carta de ciudadanía. Y pese a esta clarísima *vuelta al orden*, no resulta menor el despliegue narrativo, plástico y simbólico que la película ostenta durante la escena de la fiesta: esa donde la novia fue eclipsada por la fuerza de ciertas mujeres que, aunque espectrales, le dieron cuerpo a la desobediencia.

PUNTOS DE FUGA

El mismo año del estreno de la película analizada, pero al otro lado del Atlántico y en otra cinematografía industrial como fue la argentina, encontramos que una cinta como *Para vestir santos*

dirigida por Leopoldo Torre Nilsson, también desnudaba las significaciones sociales de la soltería femenina de sectores populares, destilando ciertos sentidos críticos⁹. En este film, ubicado en el Buenos Aires de mitad del siglo XX, en el que se combinan costumbrismo y melodrama, se pone de manifiesto que, debiendo gravitar en el orden de lo íntimo (la libertad de elegir), el estado civil de las mujeres era, por el contrario, asunto de examen público con una incumbencia sorprendentemente compartida por todo el sistema social, que presionaba y exigía de ellas cierto desempeño vital-afectivo. El relato muestra tres modelos de mujer soltera: uno tradicional

y conservador, otro liberal y osado, y un tercero más complejo, interpretado por la primera actriz Tita Merello (Martina), en el que se anudan las tensiones y ansiedades sociales de su tiempo al cumplirse una década de gobierno peronista. En efecto, ella intenta gestionar un modelo de mujer aún deudor y fiel al pasado, con las posibilidades y el porvenir abiertos por un presente sociopolítico y económico de mayor protagonismo e independencia femeninos. Pese a que la protagonista se sacrifica por seguir sosteniendo un ideal de *mujer entera* dado por la consecución de la familia nuclear, aun cuando sea a costa suya; en los últimos momentos de la película obra un pequeño pero revelador gesto de contrariedad, de negación del estado de cosas que está viviendo. Esa impugnación encarnada, esa disconformidad dolorosa y rabiosa, resulta ambigua pero no menos potente en su apertura de sentidos: quizás, allí se configure un modo de oposición/diferencia tanto a la clausura de su historia de amor, como al sistema que la ha forzado a renunciar y que ahora le exige «que se acostumbre». De ahí que nombraríamos su maternidad fallida, su soltería, bajo la figura del *sacrificio*

adversativo: no es pleno, no es incondicional, no es estoico, sino contradictorio, denegativo.

Volviendo a España, un año después del debut de la película que analizamos, se estrenó con éxito de público y de la crítica *Calle mayor*, protagonizada por la actriz estadounidense Betsy Blair (Isabel) y el español José Suárez, y dirigida por un también joven y rupturista autor —cual Torre Nilsson—, Juan Antonio Bardem. A diferencia de *Para vestir santos*, donde se exploraba el mundo popular, y *Sierra maldita*, donde se trabajaba el universo rural, aquí el foco está puesto en los sectores medios y la pequeña burguesía urbana. La protagonista es engañada por un grupo de varones de su pequeña ciudad, quienes exhiben una rotunda intolerancia hacia su figura. El sutil e inteligente ejercicio de Bardem es dar representación al *lado B* de las convenciones sociales generizadas: esto es, reponer las voces, internas y externas, que circulan alrededor y dentro mismo de la propia Isabel y que la hostigan; dar cuenta de su autopercepción, de la consciencia de su posicionamiento, anclar en un cuerpo y un rostro concretos, en una identidad específica, esa figura vuelta —por la vía del humor y el costumbrismo— cliché, estereotipo y generalización. Isabel navega las aguas de la frustración y la expectativa social sin terminar de hundirse en el vacío o el rencor, asida aún a la vitalidad que da la esperanza, gracias a dos cosas: la fantasía/imaginación erótica, y la curiosidad de una mirada inquieta y expectante, ambos elementos que matizan la caracterización de esta soltera-madre fallida. Tras el desengaño amoroso se abre la posibilidad de escapar, pero la mujer opta por otro camino. Bajo la lluvia torrencial, y la mirada burlona de los varones, empapada, pero entera y digna, Isabel vuelve a atravesar la Calle Mayor: enfrenta su presente con lo único cierto que tiene, a sí misma, su cuerpo, su energía, su rostro. El último plano la muestra detrás del vidrio de su habitación, en una imagen imprecisa donde la resignación se empasta con la valentía, la pena

se fusiona con la consciencia. Justamente, que no sepamos a ciencia cierta el final de la historia de esta soltera es la mayor victoria del personaje: de ahí que nombremos su maternidad fallida, su soltería, bajo la figura de la *espera expectante*, donde se anudan los sentidos de mirada curiosa y activa, impulsada por la imaginación erótica¹⁰.

Retornar al cine clásico-industrial, interrogarlo en clave de género y revisar, en algunas de sus películas, sus construcciones visuales y dramáticas a contrapelo, nos permitió detectar paradojas y desplazamientos semánticos respecto de la matriz dominante de representación de la soltera. Así, nuestra reflexión ha buscado contestar la idea homogeneizante, esencializadora y patriarcal de *madre fallida*, a través del uso de la figura, más matizada y cargada de tensión, de *desobediencia fantasmática* que, en este apartado final, hemos constelado con otras dos: *sacrificio adversativo* y *espera expectante*. Consideramos que, si nuestro objetivo es cartografiar el imaginario maternal y advertir su porosidad respecto al contexto, es fundamental indagar en todas sus zonas y pliegues, incluso en su revés de trama o contracara —la esterilidad, la dificultad para ser madre, la impotencia en su ejercicio—, reparando en aquellos cuerpos femeninos que, en su relación interrumpida con la reproducción, ponen en crisis mandatos y desnudan que el deseo de las mujeres, más que en un vector fijo, circula por espirales y zigzags. ■

NOTAS

- 1 Pese a la violencia represiva y el control, sobre este contexto de reactivación del sector tras el conflicto, Benet y otros investigadores han señalado la existencia de fisuras, grietas en el sistema, en una suerte de *resistencia silenciosa* dada por «[...] espacios en los que pervivió, aunque fuera de manera muy discreta, una cierta reminiscencia de la tradición intelectual liberal, así como de los efectos de la modernidad en un régimen que intentaba segarla desde la retórica oficial de inspiración fascista [...] Un mundo a menudo clandestino».

- tino, casi siempre agazapado, pero no paralizado [...]» (Benet Ferrando, 2012: 178).
- 2 Recuperando las propias palabras del realizador, Seguí afirma: «Las condiciones de rodaje y las exigencias que tiene para realizar una película que se aproxime al máximo a las condiciones de vida de los carboneros, confieren a *Sierra maldita* una fuerza y una calidad que la convierten en el mejor ejemplo de un neorrealismo español: “En *Sierra maldita* me he marchado con la cámara a los bosques, a los pueblos, a los campos de España. Hemos vivido entre auténticos carboneros de una sierra, he obligado a los actores a que aprendieran a manejar el hacha, a cortar robles, y si no he llegado a más extremos en medio de la gran batalla que he tenido que reñir para defender en el rodaje el rigor de la verdad y el verismo..., ha sido porque aún estaba mandando en nuestro cine la comodidad de la escayola, y era demasiado brusco romper del todo con toda una costumbre” (del Amo en Seguí, 2012: 240).
 - 3 Tal como apunta Quim Casas respecto de la potencialidad de este film y la posterior trayectoria de la actriz: «Pese a sus dotes dramáticas y su belleza algo hierática, no consigue convertirse en una de las presencias destacadas del cine español de mediados del siglo XX y poco a poco asume cometidos de carácter más secundario en producciones discretas [...] La película no supone el definitivo y esperado espaldarazo para la actriz [...]» (Casas, 2012: 541).
 - 4 «Según consta en el Dossier Administrativo del Ministerio de Cultura, se advierte a la productora que “[...] deben cuidar también que la acción de la película se desarrolle en época cronológicamente alejada de la actual, ya que no se concibe que hoy pueda existir en ningún lugar de España superstición tal como la que sirve de base para el argumento de esta película» (Pérez Gómez, 1997: 344). Pérez Rubio señaló que, tras la censura del manuscrito original para la cinta, del Amo y sus guionistas Alfonso Paso y José Luis Dibildos tuvieron que modificar el proyecto: se pasó de la seducción colectiva por parte de la protagonista, a un triángulo amoroso, así como también se suprimieron varias escenas pasionales (Pérez Rubio, 2012: 1317).
- Recuérdese que, amén del caso que nos ocupa, los jóvenes amigos Paso y Dibildos, contando con menos de treinta años cada uno, trabajaron juntos en la primera mitad de la década de los cincuenta, elaborando los guiones de otras dos películas de diverso género: *Hombre acosado* (Pedro Lazaga, 1950) y *Felices Pascuas* (Juan Antonio Bardem, 1954). A diferencia de del Amo, ambos se encuentran en los comienzos de su (prolífica) trayectoria profesional en el cine; pero en semejanza con él, en los años que sigan, irán decantándose por una línea de factura más segura y comercial.
- 5 La asociación del cuerpo de las mujeres a lo espectral es notable a lo largo de toda la película, como si allí se tramitara la ansiedad por una alteridad temida, poderosa y desconocida, sobre todo a nivel sexual y erótico, de ahí la violencia simbólica y física ejercida sobre esos cuerpos. En un alto del trabajo, en tono jocoso, un carbonero señala: «Una mujer [por la Niña Negra], aunque sea un fantasma, sigue siendo una mujer». Y otro, en idéntica construcción sintáctica, añade: «Un fantasma, cuando se viste de mujer, son tres fantasmas».
 - 6 Menos estilizadas, otras escenas de expresiva composición visual como las del trabajo en la Sierra —donde el protagonismo es masculino— se acercan más a un registro realista. Cabe señalar que, aunque según las quejas del director hubo problemas de presupuesto e infraestructura, *Sierra maldita* sería la cinta preferida de del Amo y la de mayor calidad entre las que realizó (Pérez Rubio, 2012: 1317). Recuérdese que, para entonces, Almería era una zona de España bastante pobre, con escasa infraestructura y conexiones más bien rudimentarias a nivel de transporte y comunicación con el resto del país. Sin embargo, dado que la aspereza y la sequedad del paisaje constituían, en sí mismo, un atractivo y plástico escenario cinematográfico, Almería se convertiría, poco después, en el lugar de rodaje preferido para historias de acción y aventura, más o menos exóticas o telúricas, tanto de productoras españolas como extranjeras, o coproducciones. Ver al respecto Aguilar (2001).
 - 7 Algunos versos de la canción rezan: «Suene suene la guitarra,/ baile la danza del vino,/ que se casa una moquita,/ que es más bonita que un lirio./ ¡Olerelélé (...) la

novia! ¡Olerelélé, qué rico el vino! ¡Olerelélé la novia está contenta, porque ya tiene marido! ¡Ay baila baila ya! ¡y no te canses de bailar! No se canse la mañana, bailen las aguas del río, que va a beber la paloma, que es más joven que aquel vino/ Luna luna de la Sierra, olivares del camino, trae dos estrellas santas, para su pelo estreñado».

- 8 Con lucidez, sobre las referencias intertextuales de la cinta, tanto en términos temáticos como iconográficos, Pablo Pérez Rubio ha destacado: «[...] aunque *Yerma* es el referente lorquiano —y andalucista— más citado [...], se acerca más a algunos aspectos del *Romancero gitano* (...), como muestra también la simbología del relato: la oposición entre pueblo y sierra, la luna y la nieve, la cueva-útero, el hacha fálica, la onomástica (Cruz, Juan)...» (Pérez Rubio, 2012: 1318). Por su parte, Aida Antonino-Queralt ha señalado que los escenarios naturales donde se rodó la cinta la sitúan «[...] en la línea de otras cinematografías europeas en busca del valor de los escenarios reales cuya fisicidad se materializa en los cuerpos de los personajes femeninos [...] Una relación que convierte a las mujeres en más que metáforas, emanaciones del paisaje» (Antonino-Queralt, 2019: 219-220).
- 9 *Sierra maldita* logró estrenarse en la cartelera de Buenos Aires, Argentina, el 25 de julio de 1957, en el cine Atalaya, que no era de los más importantes de la ciudad. La revista de los exhibidores, *El Herald del Cinematografista*, la evaluó con un valor artístico de 2 puntos (sobre 5) y 2 ½ en su valor comercial, catalogándola de «popular», y reseñándola de modo bastante negativo (Sierra..., 1957: 215). El boletín católico *Calificación moral*, por su parte, la juzgó como «solo para mayores» (Estrenos..., 1957: s/d).
- 10 Para revisar *in extenso* el análisis comparado de *Para vestir santos* y *Calle Mayor*, ver «Claroscuros de mujeres solteras en los cines argentino y español de los 50» en la revista *Asparkia. Investigació Feminista* (42), 252-288. <https://doi.org/10.6035/asparkia.6776>.

REFERENCIAS

- Aguilar, C. (2001). El cine en Almería: el paisaje es el mensaje. En J. García de Dueñas y J. Gorostiza (comps.), *Cuadernos de la Academia. Los estudios cinematográficos españoles* (pp. 327-341). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas.
- Antonino Queralt, A. (2019). *La dimensión cultural del paisaje y el territorio en el cine rural español 1950-1959*. Tesis Doctoral inédita. Castellón: Universidad Jaume I.
- Arocena Badillos, C. (2005). Luces y sombras. Los largos cincuenta (1951-1962). En J. L. Castro de Paz (dir.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)* (pp. 79-129). Coruña: Via Láctea Editorial.
- Benet Ferrando, V. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Buenos Aires: Paidós.
- Casas, Q. (2012). Lina Rosales. En E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario del cine iberoamericano-España, Portugal y América. Antología de películas. Vol 7* (p. 541). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. *Revista Mora*, 2, 6-34.
- Estrenos de cine-Sierra maldita (1957). *Calificación Moral. Cine y Teatro*, 77, s/d.
- Herederó, C. (1993). *Las huellas del tiempo: cine español 1951-1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Gámez Fuentes, M. J. (1997). Una aproximación al discurso franquista sobre la feminidad. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 3, 105-116.
- Gil Gascón, F. y Gómez García, S. (2010). Mujer, noviazgo y censura en el cine español. 1939-1959. *Revista Latina de Comunicación Social*, 65, 460-471.
- Juliano, D. (2012). Tiempo de cuaresma. Modelos de sexualidad femenina bajo el franquismo. En R. Osborne (ed.), *Mujeres bajo sospecha (memoria y sexualidad, 1930-1980)* (pp. 35-47). Madrid: Fundamentos.
- Lozano Estivalis, M. (2000). *Las imágenes de la maternidad. El imaginario social de la maternidad en occidente desde sus orígenes hasta la cultura de masas*. Madrid: Ayuntamiento de Alcalá de Henares y Centro Asesor de la Mujer.

- Lozano Estivalis, M. (2010). La maternidad en los medios de comunicación. Reivindicaciones políticas ante un baile de máscaras. En G. Franco Rubio (ed.), *Debates sobre la maternidad desde una perspectiva histórica (siglos XVI-XX)* (pp. 387-409). Barcelona: Icaria.
- Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Monterde, J. E. (1995). Continuismo y disidencia (1951-1962). En Román Gubern et al., *Historia del cine español* (pp. 239-293). Madrid: Cátedra.
- Nash, M. (1996). Pronatalismo y maternidad en la España Franquista. En G. Bock y P. Thane (eds.), *Maternidad y políticas de género en los Estados de bienestar europeos (1880-1950)* (pp. 279-307). Madrid: Cátedra.
- Osborne, R. (2012). Introducción. En R. Osborne (ed.), *Mujeres bajo sospecha (memoria y sexualidad 1930-1980)* (pp. 9-33). Madrid: Fundamentos.
- Pérez Gómez, Á. (1997). Sierra maldita. En J. P. Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995* (pp. 343-345). Madrid: Cátedra.
- Pérez Rubio, P. (2012). Sierra maldita. En E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario del cine iberoamericano-España, Portugal y América. Antología de películas. Vol. 10* (pp. 1317-1318). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Rimbau, E. (2012). Almasirio. En E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario del cine iberoamericano-España, Portugal y América. Antología de películas. Vol. 7* (p. 70). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Rosón Villena, M. (2016). *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo*. Madrid: Cátedra.
- Scott, J. (1996). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 265-302). México: PUEG.
- Seguin, J. C. (2012). Antonio del Amo. En E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario del cine iberoamericano-España, Portugal y América. Vol. 1* (pp. 237-242). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Sierra maldita (1957, miércoles 31 de julio). *El heraldo del cinematografista*, Vol. XXVII, Año 26, N°1353, p. 215.
- Tavera García, S. (2006). Mujeres en el discurso franquista hasta los años 60. En I. Morant (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol. IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI* (pp. 239-265). Madrid: Cátedra.

FANTASMAS DESOBEDIENTES: UN ACERCAMIENTO A LA MATERNIDAD Y LA SOLTERÍA A PROPÓSITO DE SIERRA MALDITA

Resumen

Este trabajo estudia la representación de la maternidad como obsesión, impotencia y ausencia traumática a partir de la figura de la soltera, abordando el caso de *Sierra Maldita* (1955) que, producida por Almasirio y estrenada en Madrid el 30 de enero de 1955, fue dirigida por Antonio del Amo y ganadora de varios premios. Situándose en el ámbito rural-folclórico, sospechamos que esta película permite, a través del uso de una leyenda y de cara a los cambios socioculturales suscitados a mediados de los cincuenta, dar forma metafórica al miedo y la ansiedad sociales respecto del control sobre los cuerpos de las mujeres y su capacidad reproductiva, y representar/exorcizar, en una figuración puntual, la soltería. El artículo ubica la cinta en la diacronía de la historia del cine español y, a partir del análisis visual, examina el relato y la puesta en escena, observando su diálogo con el contexto sociocultural y las tensiones de sentido que se presentan en su propia textualidad.

Palabras clave

Cine Español; Mujeres; Maternidad; Soltería; Antonio del Amo.

Autora

María Aimaretti (Buenos Aires, Argentina, 1983) es doctora en Historia y Teoría de las Artes por la UBA, donde se desempeña como profesora del departamento de Artes. Es investigadora adjunta del CONICET, miembro de las asociaciones AsAECA y RICILa, e integra equipos de investigación en los Instituto Gino Germani y Artes del Espectáculo. Es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas, y sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre cine y memoria en el documental de América Latina; y también en los vínculos entre cine y cultura popular, prestando atención a las figuraciones de mujeres. Contacto: m.aimaretti@gmail.com.

Referencia de este artículo

Aimaretti, M. (2023). Fantasmas desobedientes: un acercamiento a la maternidad y la soltería a propósito de *Sierra maldita*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 205-220.

DISOBEDIENT GHOSTS: AN APPROACH TO MOTHERHOOD AND SINGLENES ABOUT SIERRA MALDITA

Abstract

This work studies the representation of motherhood as obsession, impotence and traumatic absence from the figure of the single woman, addressing the case of *Sierra Maldita* (1955) which, produced by Almasirio and premiered in Madrid on January 30, 1955, was directed by Antonio del Amo and winner of several awards. Situated in the rural-folkloric environment, we suspect that this film allows, through the use of a legend and in the face of the socio-cultural changes that occurred in the mid-fifties, to give metaphorical form to social fear and anxiety regarding control over women's bodies and their reproductive capacity, and represent/exorcise, in a punctual figuration, singleness. The article places the film in the diachrony of the history of Spanish cinema and, based on visual analysis, examines the story and the staging, observing its dialogue with the socio-cultural context and the tensions of meaning that are presented in its own textuality.

Key words

Spanish cinema; Women; Motherhood; Singleness; Antonio del Amo.

Author

María Aimaretti holds a doctorate in History and Arts Theory from Universidad de Buenos Aires (UBA), where she works as a professor in the Department of Arts. She is an adjunct researcher at CONICET, a member of the AsAECA and RICILa associations, and a member of research teams at Instituto Gino Germani and Instituto de Artes del Espectáculo. She is the author of various articles published in scholarly journals, and her lines of research focus on the relationship between cinema and memory in the Latin American documentary and on the links between cinema and popular culture, with special attention to representations of women. Contact: m.aimaretti@gmail.com.

Article reference

Aimaretti, M. (2023). Disobedient ghosts: an approach to motherhood and singleness about *Sierra maldita*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 205-220.

recibido/received: 25.10.2022 | aceptado/accepted: 07.02.2023

Edita / Published by



Licencia / License



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

