

La subversión del modelo femenino franquista a través del simbolismo animal en la película La Gata (1956)

Irene López-Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid)

Dirigida al alimón por el tándem formado por Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, la película *La Gata* (1956) supuso toda una revolución en la sociedad franquista. A la codirección femenina (García López 2020, 29; Martínez Tejedor 2008, 336) y novedosa técnica cinematográfica—fue el primer filme español producido íntegramente en formato cinemascope (Bentley 2008, 127)—se sumaba la narración de una historia transgresora que rompía con los estereotipos de género imperantes durante la dictadura franquista (Martin-Márquez 1999, 250-264; Santamaría 2020, 1-2).³⁴² El argumento gira en torno a los deseos (sexuales) de María, apodada “la Gata”. La hija única de un mayoral de un cortijo andaluz dedicado a la ganadería de toros bravos se enamora perdidamente de Juan, un casanova que sueña con ser torero. A través del simbolismo animal, Alexandre y Torrecilla subvierten el modelo femenino de castidad, domesticidad y obediencia al varón forjado por el régimen de Franco.

El mismo título de la película, que alude al alias de la protagonista, anuncia la importancia del simbolismo animal en la narración de la historia. La sinergia entre la especie felina y el personaje central se pone de manifiesto en el cartel del filme, donde una gata negra sustituye la mitad del rostro de María. Esta díada visual refleja la visión maniquea franquista de la mujer como virgen o puta que el par onomástico María/la Gata

³⁴² Margarita Alexandre fue una mujer transgresora y pionera tanto en el terreno profesional como en el personal. En el Franquismo, donde el divorcio estaba prohibido por ley, decidió separarse del aristócrata Juan José Melgar y Rojas, y centrarse en su carrera laboral en la industria cinematográfica. Durante el rodaje de una película, conoció al crítico de cine Rafael Torrecilla, quien se convertiría en su compañero de profesión y de vida hasta su muerte. Juntos fundaron Producciones Nervión e hicieron, entre otras películas, *La Gata*. Debido a la censura del régimen, Margarita y Rafael abandonaron España y se instalaron en Cuba, donde participaron en la creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas (Jiménez-Leal 2016, 1-6).

sugiere. Mientras que María evoca irremediabilmente a la figura religiosa mariana, el término “gata” se usa como eufemismo para denotar a una mujer sexualmente activa e incluso a una prostituta (Faulkner 2013, 659; Martín-Márquez 1999, 253). El hecho de que ambos nombres identifiquen a la protagonista sirve para resquebrajar el constructo binario franquista sobre la femineidad: “el acto de nombrar construye en sí una dualidad identitaria marcada por la rebeldía inherente al propio filme... ‘La gata’ y ‘María’ se convierten en nombres que construyen diferentes modelos de mujer que parecen ser encarnados por el mismo cuerpo” (Santamaría 2020, 2).

Amén de sus asociaciones con la mala suerte, presagiando el trágico final de la protagonista, la imagen de la gata negra rezuma sensualidad, puesto que encarna a María, la mujer morena andaluza por antonomasia (Ruiz y Sánchez 2008, 51-52). Además, los nombres de sus pretendientes masculinos, a saber, José y Juan, sirven para complementar y reforzar la dualidad patronímica María/Gata. Efectivamente, mientras que el primero remite a la figura bíblica del esposo de la virgen, en consonancia con el nombre mariano de la protagonista; el segundo parece conectar con el personaje literario de Don Juan, el casanova andaluz condenado a los infiernos tras seducir a las mujeres bajo la falsa promesa de matrimonio. De manera significativa, los dos hombres se enfrentan a la hora de cómo nombrar a su deseada mujer. Mientras que José corrige a Juan cuando éste se refiere a ella como “la Gata”, Juan insiste en emplear el apodo animal haciéndose eco de habladurías populares (“todos la llaman así”) y sugiriendo la pérdida de la virginidad de la muchacha: “Además, María es el nombre de la Virgen.”

Juan: ...tú siempre has vivido entre las faldas de la Gata.

Joselillo [alzando la voz y adoptando una actitud agresiva]: ¡No la llames así!

Juan: ¿Es que no te gusta?

Joselillo: Tiene su nombre.

Juan: Sí, ya lo sé, pero todos la llaman así. Y a mí me gusta. Además, María es el nombre de la Virgen. (00:34:10-00:36:02)

La vida de María, hija única del mayoral y huérfana de madre, está condicionada por su sexo. Su universo, ceñido al espacio doméstico, gravita en torno a su padre, el cabeza de familia y del negocio familiar de la cría de toros. La dominación masculina se palpa en numerosas escenas donde el padre aparece en un plano central presidiendo el hogar debajo de una cabeza gigante de toro que adorna la pared del salón principal mientras que su hija está en un segundo plano en la cocina. La cámara capta y delimita a la perfección los diferentes roles y espacios asignados a cada sexo en la dictadura franquista. El mayoral es el hombre fuerte e intelectual—se halla leyendo la prensa—y se encarga del mundo exterior, es decir, de los negocios. Su hija, por el contrario, está confinada en la casa, ocupada con los quehaceres del hogar y sometida a la autoridad patriarcal.

Lejos de conformarse con el lugar—físico y social—que la dictadura franquista atribuye a las mujeres, María se rebela contra el patriarcado. La joven sale constantemente de la casa familiar para disfrutar del campo abierto donde pastan los toros bravos—epítome de la masculinidad—. De este modo, la cámara empieza a desdibujar los límites impuestos al género femenino durante la dictadura. De hecho, numerosas escenas presentan a María subiéndose a muros, balcones y tejados. Aparte de reforzar su perfil felino, desde estas posiciones de altura María consigue un lugar privilegiado—literal y metafórico—que le permite no sólo acceder al mundo masculino sino también deleitarse con él. En efecto, desde una tapia María observa a los trabajadores que marcan las reses con hierro ardiendo y encima de un muro ve cómo su padre supervisa a los hombres toreando.

La mirada de María se torna explícitamente sexual cuando, desde un balcón, contempla con placer el torso desnudo de Juan.³⁴³ Convirtiéndose en una auténtica voyeur

³⁴³ Según Barbara Zecchi, “el cuerpo del hombre es objeto de la mirada de la directora, que se concentra a menudo en sus detalles: cuando se lava el torso desnudo, los primeros planos, en este caso filmados con una cámara objetiva, se fijan detenidamente en la piel del hombre, poniendo en evidencia, con claroscuros, el entramado de sus venas y sus músculos” (2014, 225).

sexual, María escudriña y se recrea en el cuerpo sudoroso de su objeto de deseo. Dicha mirada erótica subvierte los roles tradicionales de género donde el hombre adopta un papel activo en la conquista sexual y la mujer permanece pasiva (Martin Márquez 1999, 258). En este sentido, como señala Laura Mulvey en “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1999), tradicionalmente es el varón quien adopta la mirada agente y libidinosa sobre el cuerpo femenino mientras que la mujer es un sujeto paciente. En *La Gata*, sin embargo, este esquema representativo se invierte, puesto que es siempre María quien busca, persigue y observa eróticamente el cuerpo de Juan en diferentes lugares—el cortijo, la casa, la plaza de toros, el granero, el campo— y desde diferentes ángulos—subida a los muros, en el balcón, asomada a la ventana—.

En este juego de miradas eróticas la naturaleza felina de la protagonista emerge por medio de metáforas de la caza en las que María tiene el papel de depredadora sexual y Juan de presa. Así, cuando Juan se percata de que la joven está poniendo trampas de ratón en el granero, el apuesto seductor recurre a la imagen cinegética de la gata atrapando al ratón para admitir el control femenino de María sobre los hombres: “¿Qué haces aquí? No queda ni un ratón. Es que eres mucha gata” (00:21:17). Acto seguido, en el transcurso de los avances sexuales de María, Juan reforzará la imagen felina: “A veces eres suave y zalamera como las gatas” (00:33:13-00:33:16). A pesar de la tensión sexual de la escena, María opta por rechazar a Juan. Al abandonar el patio—y a Juan—uno de los trabajadores del campo que había escuchado la conversación entre ambos se dirige a la protagonista con su apodo felino y el sonido onomatopéyico de los gatos: “¡Eh, tú, gata! ¡Miau!” (00:33:14-00:33:16). De este modo, se refuerza, otra vez, la figura poderosa de la mujer.

A medida que avanza la película, la imagería gatuna contribuye a recalcar la personalidad subversiva de la protagonista. En cuanto se entera de que la exnovia de Juan, Carmen, es una de las temporeras en la finca familiar, María—cual felino—se apresura a

marcar su territorio. Aprovechando su posición superior social—ella es la hija del mayoral—, María obliga a Carmen a abandonar su trabajo; llegando a enzarzarse con la examante de Juan en una confrontación física y verbal reminiscente de una pelea de gatas.

El comportamiento violento de María y Carmen contrasta radicalmente con la inacción de José y Juan. Aunque ambos presumen de su masculinidad recurriendo al mundo del toreo—Juan mide su virilidad en función de las cornadas recibidas: “A tu edad había hecho yo más de una capea y tenía ya un siete aquí” (01:12:03)—ninguno llega a enfrentarse realmente por el afecto de la protagonista. De hecho, la película cuestiona la virilidad de José mediante imágenes aviares. El joven aparece escondido en el ático donde cría palomas y oculta sus verdaderas aspiraciones literarias—que no taurinas—, puesto que anhela convertirse en poeta. Su vínculo con las palomas, símbolo de la paz, favorece, asimismo, una lectura homoerótica de este personaje (Martin-Márquez 1999, 259-260), dado que en español el término “palomo” es sinónimo de homosexual. Además, frente al matador Juan, José teme el toreo e, irónicamente, al final de la película es embestido por un toro llamado “Amoroso” y muere.

La caracterización felina de María apuntala su poder y control femenino en un mundo dominado por hombres que se dedican al negocio de los toros. María ignora las advertencias de su padre sobre la fama de mujeriego de Juan—“Tampoco Juan es de buena calaña” (00:32:44) o “No es hombre para una mujer decente” (00:34:05)—y decide tener un romance con el casanova. Antes de su primer encuentro sexual, María persigue a Juan hasta el rodeo donde se doman los caballos. Aunque a priori las imágenes destilan virilidad—la musculatura de Juan, sus gritos domando el caballo, su uso del látigo—la cámara adopta la perspectiva de María. La protagonista, haciendo honor a su apodo felino, se encarama a la rama de un árbol para, de nuevo, regocijarse en la anatomía masculina

mientras come con sensualidad una uva—con las connotaciones eróticas de la comida dentro de la metáfora de la caza anteriormente mentada.

Tras esta escena y después de lo que el espectador intuye como una noche tórrida entre María y Juan, la joven continúa rompiendo el modelo femenino de domesticidad y castidad pergeñado por la dictadura. María se despierta sudando—probablemente por un sueño erótico—y baja a la cocina, donde está su abuela cosiendo en silencio en un rincón. En vez de comenzar con las labores del hogar diarias, la protagonista coge un trozo de tela y, enfrente de un espejo, envuelve y marca su físico voluptuoso. Esta secuencia, que ciertamente se presta a una lectura psicoanalítica del espejo y la formación de la identidad de Jacques Lacan, marca un punto de inflexión en la narrativa.³⁴⁴ A partir de este momento, el desacato de María al patriarcado se intensifica. Se hacen más frecuentes sus salidas por la noche para verse con Juan—con las connotaciones nocturnas ligadas a los gatos y, por ende, a su personalidad felina. Además, aunque el mayoral sospecha de que Juan torea sus reses por la noche sin consentimiento, María decide informar a su amante de los planes de su progenitor: dar caza al intruso que está echando a perder la ganadería familiar.

La caracterización zoomórfica de María, que sirve para cuestionar los estereotipos de género, se intensifica al final de la película. A su naturaleza felina se añade su vinculación con el toro, paradigma del macho en la España de Franco. En efecto, varias escenas equiparan lingüística y visualmente a María con un toro. Así, por ejemplo, la cámara se detiene cuando María está dando de comer a los bovinos. De este modo, María y los toros bravos aparecen alineados; una suerte de equiparación simbólica de lo masculino y lo femenino. Además, el mismo Juan la compara con este animal durante sus encuentros

³⁴⁴ Jacques Lacan teorizó que cuando los niños son capaces de reconocerse en el espejo empiezan a formar su identidad (García-Arroyo 2023, 1).

amorosos: “La verdad es que te veo y no sé, siento que la carne me quema como cuando tengo cerca un toro” (00:40:04).³⁴⁵

La película tiene un desenlace trágico. José muere corneado por Amoroso, el toro que torea para impresionar a María en la plaza sevillana de La Maestranza. Tras el deceso del muchacho, María teme por la vida de Juan, quien sigue toreando por las noches a pesar de que el mayoral ha dado órdenes de matar al intruso que esté arruinando la ganadería familiar. María sale de la casa en la clandestinidad nocturna para avisar a Juan de que los trabajadores de su padre están portando armas para atraparlo. Cuando por fin consigue reunirse con él, uno de los capataces dispara a María accidentalmente; causando su muerte en los brazos de Juan.

La muerte de la protagonista parece corroborar la ideología franquista que sanciona a la mujer que transgrede los límites—espaciales, sociales, morales y sexuales—demarcados para su sexo. En este sentido, *La Gata* aparentemente reproduce el tradicional discurso de género decimonónico que permitía a las mujeres saltarse las normas temporalmente pero que terminaba castigándolas para reestablecer la hegemonía masculina—piénsese en *La Regenta*, *Madame Bovary*, *Anna Karenina*, etc. No obstante, teniendo en cuenta el contexto de censura de la dictadura, el final del filme resulta ambiguo. Para evitar las tijeras de los censores, la muerte de María era inevitable y servía para camuflar un mensaje subversivo articulado en torno al simbolismo animal. De hecho, la protagonista pierde la vida en los brazos de su amante, quien, por primera vez en la narrativa, se dirige a ella constantemente como “María”—en lugar de “Gata”. Además, su historia pervive a través de Juan, quien deambula por el campo andaluz contando su romance con la Gata. El otrora seductor reconoce que “María no murió. Vuelve a los

³⁴⁵ En cuanto a la sinergia entre María y el toro, Martín-Márquez apunta que el cromatismo de la ropa de la protagonista—generalmente en tonalidades rojas y amarillas—evoca el capote de la tauromaquia (1999, 262).

prados todas las noches de luna llena” (01:28:00). Así culmina la película, reforzando el vínculo de María con la gata, rompiendo, de este modo, el constructo binario franquista de la femineidad.

BIBLIOGRAFÍA

Bentley, Bernard. *A Companion to Spanish Cinema*. Londres: Boydell & Brewer Ltd., 2008.

Cela, Camilo José. *La colmena*. Madrid: Clásicos Castalia, 1984.

Chamizo Domínguez, Pedro J. y Franciso Sánchez Benedito. *Lo que nunca se aprendió en clase. Eufemismos y disfemismos en el lenguaje erótico inglés*. Madrid: Editorial Comares, 2000.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Editorial Labor, 1992.

El espíritu de la colmena. Dirigido por Víctor Erice. Producciones Elías Querejeta, 1973.

Faulkner, Sally. *A History of Spanish Film: Cinema and Society 1910-2010*. Londres: Bloomsbury, 2013.

—. “A Cinema of Contradiction: Picazo’s *La tía Tula* (1964) and the Nuevo Cine Español.” *The Modern Language Review* 10 (2008): 651-664.

García-Arroyo, José Manuel. “El estadio del espejo: antecedentes y fenomenología.” *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 42 (2022): 1-12.

García López, Sonia. *El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre*. Madrid: Cuadernos de Tecmerin, 2016.

—. “Análisis de *La Gata*”. <https://cvc.cervantes.es/artes/cine/hojas/la-gata.htm>.

—. “Margarita Alexandre, pionera bajo la dictadura franquista.” <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:8b331d95-af2b-4bce-96a9-7529477dfcb1/0316-5-margaritaalexandre.pdf>.

- Jiménez-Leal, Orlando. “Margarita Alexandre, la antifranquista que deslumbró a Franco.” *El País*, 4 de enero de 2016, https://elpais.com/cultura/2016/01/04/actualidad/1451862347_837194.html.
- La Gata*. Dirigida por Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla. Madrid: Eurociné, 1956.
- Lorenzo, Antonio. “¡Arza y dale!...El tango del morrongo y otras composiciones.” *Almanaque. Pliegos de cordel, tradición oral y romance*, 6 de febrero de 2018, <http://adarve5.blogspot.com/2018/02/arza-y-dale-el-tango-del-morrongo-y.html>. Consultado el 3 de junio de 2019.
- Martin Márquez, Susan. *Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen*. Oxford: OUP, 1999.
- Martínez Tejedor, María Concepción. “Mujeres al otro lado de la cámara. ¿Dónde están las directoras de cine?” *Espacio, tiempo y forma* 20-21 (2007-2008): 315-340.
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. En *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, editado por Leo Braudy y Marshall Cohen, 833-844. Oxford: OUP, 1999.
- Ruiz, María Jesús and Inmaculada Sánchez. *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2008.
- Santamaría, Carmen. “*La gata* synopsis and critical study.” [/www.academia.edu/11496274/La_Gata](http://www.academia.edu/11496274/La_Gata).
- Zecchi, Barbara. *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Madrid: Icaria, 2014.