

cámara, y eliminado el matrimonio, únicamente queda la religión y Emilia acepta la oferta. Y su rostro adquiere la misma expresión de felicidad que tuvo el día que fue a la verbena.

La ceguera de la mujer se agrava en *Fedra* (1956). Si la protagonista de *Condenados* se veía abocada a la renuncia de su propia mirada, Mur Oti es muchísimo más riguroso con Estrella, objeto del deseo de todos los hombres del poblado de la costa levantina en el que se desarrolla una tragedia simétrica a la planteada por Séneca. El poder de la mujer se cifra en el rechazo al deseo masculino, que roza incluso el desprecio. La tragedia de la nueva Fedra murotiana estriba en su incapacidad de discernir que el único hombre al que puede llegar a amar no pertenece al sexo masculino⁹. La velada homosexualidad del personaje interpretado por Vicente Parra y bautizado por su creador como Fernando, empuja a Estrella en una relación masoquista de la que ella es la impulsora. De manera falaz e incestuosa, Estrella¹⁰ inventa su propia realidad en la que es el objeto amado por Fernando y la sublimación de la relación sexual pretendida sólo puede llegar de la mano de la violencia. Estrella es despreciada, humillada, rechazada y golpeada. A pesar de todo ello, ama y hace creer a Juan, su marido y padre de Fernando, que los golpes respondían al deseo no correspondido de su hijastro. Al final, Estrella se hunde en el mar aferrada al único elemento físico que puede obtener de su amado: un cuerpo sin vida.

El recorrido narrativo de los sentimientos de la protagonista se corresponde con las cuatro posiciones con las que el lingüista Greimas construyó su cuadrado de la veridicción (Greimas & Courtés, 1982:432-4). Los sentimientos de Estrella se encarnan en principio dentro de los dominios de lo secreto (aquello que no parece, pero es), porque aunque está enamorada de Fernando, contrae matrimonio con su padre. Ante el pueblo, sus pretensiones se desvelarán cuando al tiempo que muestra su anatomía y la desesperación de sus sentimientos señala al objeto de su deseo. En ese momento entramos en el territorio de lo verdadero (lo que es y que parece ser), ya que Estrella desvela lo que siente y sus apariencias con respecto a sus sentimientos no ofrecen dudas. La llegada de su marido la obliga a situarse en el territorio de la falsedad (lo que no parece y no es): oculta su amor por Fernando e inventa una motivación sexual que justifique su ausencia de la casa y las señales de los golpes recibidos. Por último, su suicidio se enmarca en el terreno de la mentira (lo que parece, pero no es): parece que los amantes están unidos para siempre a los ojos de cualquier observador aunque, en verdad, Estrella se inmola por un cuerpo muerto incapaz de abrazarla¹¹.

Esta construcción tiene la finalidad de mostrar que la protagonista de *Fedra* vive en un estado de perpetua ficcionalización de la realidad en la que su papel como sujeto deseante se revela falso y cargado de connotaciones peyorativas. Si en los orígenes de la sociedad patriarcal, la mujer ha sido considerada como un objeto de intercambio, en *Fedra* su protagonista femenina asume conscientemente este papel tradicional al venderse a quien mejor pueda ayudarla a construir una realidad plagada de delirios.

9 Reaparece la *hamartia* característica de la mujer protagonista de las películas de Mur Oti, ya que también Estrella se equivoca al enamorarse de un personaje homosexual, compartiendo una culpa similar al del resto de las heroínas murotianas.

10 Las pretensiones de Estrella se anclan en una realidad ajena a la sociedad patriarcal y, por lo tanto, nos resulta imposible considerarla como un sujeto actuante.

11 El castigo que sufre la mujer es doble: por convertirse en objeto deseante y por equivocarse en la elección de su objeto de deseo.

Rizando el rizo, tal vez podríamos considerar a Laura Mendoza (*Orgullo*, 1955) como la única de las protagonistas del cine de Mur Oti que en un momento determinado se libera del peso de haber nacido mujer. Vista bajo la óptica de nuestras gafas feministas, la película simboliza el enfrentamiento entre dos principios: el masculino, representado por la figura de los Alzaga, los poseedores de la parte del río que en temporadas de sequía aún mantiene agua (origen de la vida en la naturaleza y metáfora de la fecundación); y el principio femenino, las dos mujeres de la casa Mendoza, necesitadas de ella y detentadoras, en su ausencia, de una tierra árida e infértil. Ambas familias separan su propiedad sobre el río con estacas de madera, metáfora de esa barra simbólica con la que el orden patriarcal opone lo masculino a lo femenino, lo bueno a lo malo, el poder a la sumisión... creando un orden simbólico basado en la diferencia.

La sequía, ausencia de agua y de vida, llega cuando la mujer (Laura) está a punto de someterse definitivamente, vía matrimonio, al orden patriarcal y también en un momento en el que esa barrera simbólica que opone a los dos espacios está a punto de derrumbarse. Sin embargo, la sociedad que se ha establecido en el valle hace que las diferencias entre el orden masculino y el femenino sean irreconciliables. Únicamente en las alturas, en las cumbres de unas montañas llamadas Monteoscuro es posible dar inicio a una nueva sociedad. Esta travesía supone un viaje iniciático para la joven protagonista en el que intentará reafirmar su propia identidad. En este trayecto, Laura desviará el sentido de la guerra que enfrenta a las dos familias porque renuncia a someterse a la superioridad de lo masculino y emprende su propia cruzada con la que tratará de preservar su vida y la de los que dependen de ella; en otras palabras, emprende la búsqueda de su propia vida y fertilidad y rechaza el agua prestada. La construcción de una nueva sociedad, cooperativa, sustituta de la ancestral sociedad de luchas y enfrentamientos, en la que Laura desempeñará tareas relacionadas con la fuerza y atribuidas tradicionalmente a los varones, se instaura en las cumbres de Monteoscuro. Las barreras simbólicas se han evaporado en un lugar más allá de cualquier orden, relacionado con la oscuridad anterior a la generación del lenguaje; una oscuridad que nos remite a aquellas tinieblas que reinaban en el universo antes de la creación del Principio, del Verbo; es decir, del lenguaje y del orden simbólico patriarcales.

Hasta este momento, parece que la mirada de Mur Oti se ha vuelto más flexible pero, voluntariamente, hemos omitido ciertos elementos que son premonitorios de lo que ocurrirá al final de la película. Veámoslos con detalle. Hemos olvidado mencionar que Laura llega a la finca de las mujeres Mendoza con un moderno y elegante traje de dos piezas ceñido que, inmediatamente, será sustituido por pantalones de montar, abandonados después por un traje de novia popular que había pertenecido a su madre, quien jamás llegó a vestirlo al frustrarse su boda con el padre de la dinastía de los Alzaga. El vestuario de la protagonista muestra una metamorfosis que arranca en una joven moderna, con ideas diferentes, que está a punto de integrarse en el orden social tradicional del que, con anterioridad, había renegado. Laura volverá a vestir con indumentaria masculina durante su estancia en Monteoscuro. Sin embargo, la muerte de Teresa, su madre, la reintegrará progresivamente al orden que había abandonado por segunda vez. Y la vuelta al orden patriarcal de la mujer rebelde es un final típico del cine narrativo clásico que Mur Oti aborda con maestría. Ésta consiste en hacer progresivo e imperceptible el retorno al hombre. De esta manera, Laura abandona los pantalones que vestía y recupera las faldas y blusas negras con las que se cubría su madre, abandona sus paseos a caballo, la vigilancia de su propiedad y, por su-

puesto, olvida sus actividades en las cumbres para, encerrada en su casa, hacer ganchillo, de la misma manera que se distraía su madre. Adopta los hábitos y las costumbres de una mujer obligada a adoptar una inequívoca manera de hacer masculina, desterrando sus deseos y debilidades¹². El proceso de reintegración al orden culmina durante la primavera, época de lluvias y de crecida del río, metáfora del incremento de la libido que empuja a la protagonista a buscar al hombre de la finca vecina que corre a su encuentro. Las barreras son borradas por el agua del río, pero permanecen en la mujer que, voluntariamente, ha decidido integrarse en el orden patriarcal.

El batallón de las sombras (1956) se dedica «a todas las mujeres del mundo. A esos seres bellos y resignados que marchan hasta el fin, inquebrantables en la desgracia y serenos en el resplandor. A ellas, que hacen posible el milagro de nacer, la dicha de amar, el gozo de triunfar y la paz de morir». Resulta evidente que la dedicatoria excluye a la mujer rebelde, a la transgresora, a la apasionada, a la que no siente la maternidad, a la que no ama y, sin lugar a dudas, a aquella que no se resigna a estar a la sombra de un hombre; es decir, a ser la proyección de su luz.

¿Qué luz arrojan los hombres de *El batallón de las sombras* sobre sus mujeres? Todos ellos disponen de “un talento oculto” que nadie reconoce. Así, en esta película coral, el género masculino está figurativizado en un actor dramático, especializado en representar trágicos fines frente a su familia y cuya única actuación meritoria será su propia muerte; un pintor tuberculoso que muere de hambre y disfraza su pobreza y carencias afectivas con absurdas fantasías de lujo y derroche; un inventor al que no se le ocurre ninguna idea no pensada con anterioridad y un músico que tras triunfar abandona a su mujer para volver, moralizadamente, a su lado. En definitiva, Mur Oti degrada a la especie masculina y degrada aún más a sus congéneres femeninas para después elevarlas al altar enunciado en los rótulos iniciales. Son mujeres que se humillan, frenan las estupideces de sus hombres, arreglan sus problemas, trabajan para que ellos desarrollen su seudo creatividad, se venden para comer y renuncian a su independencia para amar. No se pueden producir grandes sombras con una iluminación tan débil.

Resultan, a tenor de lo dicho, peligrosamente erróneas, afirmaciones del tipo: “el carácter y la fuerza de las mujeres murtanianas las hace comportarse de un modo distinto del habitual y les permite salirse de la condición de meros sujetos pasivos e impotentes de su particular tragedia cotidiana [...] para convertirse en agentes libres, con capacidad de resistir y reaccionar, de soportar la adversidad y sobreponerse a las catástrofes” (Marías, 1992:63). Por el momento, únicamente hemos encontrado figuras femeninas pasivas, impotentes que, ni por asomo, llegan a constituirse en agentes libres. Y es porque el cineasta refleja la ideología de la sociedad que le rodea y ésta no concibe una mujer deseante (de ahí la ceguera de Aurelia y de Emilia) y cuando la piensa, imagina a la vez su castigo (la vuelta al orden de Laura, la muerte de Estrella). Mur Oti desarrolla su obra en un momento en el que la mujer es concebida como el eterno objeto de deseo (Soledad ó Lola, la prostituta de *El batallón de las sombras*) o como las compañeras abnegadas, comprensivas y compasivas ante las debilidades masculinas.

12 La posición masculina y vinculada con el autoritarismo que ocupa Teresa es únicamente una máscara que cae de su rostro cuando derrotada por la tensión de actuar como un hombre y sentir como una mujer cede a sus emociones antes de la llegada del padre de los Alzaga (su antiguo novio) para anunciarle que está a favor del matrimonio de su hija.

Dejando ya las gafas de la analista sobre la mesa, sólo queda por decir que no existía en el imaginario de la sociedad de los años cincuenta otra mujer que la que Mur Oti reflejó en sus películas y estas mujeres nos hablan desde la pantalla de sus carencias, de su impotencia y del vacío que, aún hoy, se desprende de un nombre de mujer.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BAUDRILLARD, Jean: *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1986.

GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.

KUHN, Annette: *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991.

LOMBA FUENTES, Joaquín: *Principios de filosofía del arte griego*, Barcelona, Anthropos, 1987.

MARÍAS, Miguel: *Manuel Mur Oti. Las raíces del drama*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa/ Filmoteca Española/Embajada de España, 1992.

MULVEY, Laura: *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Eutopías, 1988.