

RECURSOS NARRATIVOS PARA EXPRESAR CONFLICTOS DE IDENTIDAD DE GÉNERO EN  
TIEMPOS DE CENSURA. EL CASO DE *MI QUERIDA SEÑORITA*, DE JAIME DE ARMIÑÁN (1971)

*Narrative resources to express gender identity conflicts in times of censorship. The case of Mi Querida Señorita, by Jaime de Armiñán (1971)*

**Juan Orellana Gutiérrez de Terán**

[orellana@ceu.es](mailto:orellana@ceu.es)

Universidad San Pablo CEU – España

*Recibido: 10-12-2020*

*Aceptado: 06-05-2021*

### **Resumen**

En los años finales de la censura franquista se estrenó una película, *Mi querida señorita*, de Jaime de Armiñán, que a pesar de tocar un tema tabú en aquellos momentos, como era el cambio de sexo de una persona de 43 años, logró sortear los mecanismos censores. Esta primera película española sobre la transexualidad y la intersexualidad contó con unos recursos narrativos que le permitieron llegar al público sin llamar la atención de la censura. Un fino simbolismo, una inteligente utilización de las elipsis, un montaje preciso, y una incorporación audaz de la extradiégesis permitieron trasladar a la sociedad mensajes adelantados a su tiempo, llenos de novedad y carga crítica.

**Palabras clave:** censura; machismo; intersexualidad; Armiñán; hermafroditismo; identidad; franquismo.

### **Abstract**

In the final years of Franco's censorship, a film was released, *Mi querida Señorita*, by Jaime de Armiñán, despite touching a taboo subject in that time, such as the gender transition of a 43-year-old person, managed to overcome the censorship mechanisms. The first Spanish film about transsexuality and intersexuality had narrative resources that allowed it to reach the public without drawing attention of censorship. A fine symbolism, an intelligent use of the ellipsis, an accurate edition and a bold incorporation of extradiégesis allowed to convey to society messages ahead of their time, full of novelty and critical load.

**Keywords:** censorship; sexism; intersexuality; Armiñán; hermaphroditism; identity; Francoism.

## 1. Introducción: objetivo y metodología

En este artículo vamos a tratar de estudiar los recursos narrativos que José Luis Borau y Jaime de Armiñán utilizaron en la película *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1971) para exponer con éxito problemáticas de género e identidad sexual inaceptables para la censura oficial del momento. Para ello analizaremos las estrategias narrativas llevadas a cabo, tanto diegéticas como extradiegéticas, que suponen una transmisión eficaz de mensajes implícitos a la audiencia, invisibles a los ojos de los censores.

La metodología que vamos a seguir, de corte cualitativo, da especial importancia al análisis de aquellos recursos narrativos propios del lenguaje cinematográfico que transmiten ideas visuales que no están explicitadas en los diálogos del guion. Se trata eminentemente de un análisis de subtextos, aunque puestos en relación con la transmisión de los mensajes explícitos que vertebran el film. La metodología por tanto es propia de los análisis semiológicos y semánticos aplicados a los textos fílmicos. De entre ellos, actualizaremos libremente la lectura estructural desarrollada por la obra de Nazareno Taddei (Taddei, 1963, 1965), que a pesar de su lejanía en el tiempo, nos parece que sigue siendo muy útil para un estudio como el que nos ocupa.

*Mi querida señorita* cuenta la historia de Adela (José Luis López Vázquez), una mujer de provincias, soltera, que vive sola en Tuy con su criada Isabelita (Julieta Serrano). Detrás de su vida discreta y recatada, Adela oculta un inquietante secreto: se tiene que afeitar a diario y experimenta una celosa atracción por su criada. Por su parte, D. Santiago (Antonio Ferrandis), un viudo adinerado, tiene interés en casarse con ella para que pueda meter en vereda a sus hijas, demasiado *hippies* para su gusto. Cuando un día Adela le cuenta su problema al párroco en confesión, este le recomienda que vaya a un médico. Hecho lo cual, el doctor le informa de una sorprendente realidad: ella no es una mujer. Adopta el nombre de Juan y se marcha a empezar una nueva vida en Madrid. Allí pasa por muchas dificultades dado que lo único que sabe hacer es coser, y malvive en una habitación alquilada. Un día encuentra por casualidad a Isabelita, convertida en camarera de una cafetería. Ella no le reconoce, y empieza entre ellos una relación de pareja. En la última escena tienen su primer encuentro sexual, e Isabelita le llama *señorita*, dejando abierta la cuestión de si finalmente ha reconocido en su amante a su antigua señora.

Aunque la película la dirigió Jaime de Armiñán, tanto la idea original como el guion se deben a la autoría compartida de Armiñán y José Luis Borau, quien además la produjo, con un presupuesto pequeño de ocho millones de pesetas. Borau aún no había dirigido las películas que consagrarían su prestigio, como *Hay que matar a B.* (1974) o especialmente *Furtivos* (1975); Armiñán había dirigido dos comedias no especialmente brillantes y numerosos episodios de series de televisión. En realidad, al irrumpir en el cine tras una larga experiencia televisiva, Armiñán estaba entrando en una segunda fase de su trayectoria en la que va a abordar las frustraciones sentimentales de los españoles y el desmoronamiento de las certezas tradicionales en el

tardofranquismo (Buezo, 2002). En aquel momento el productor José Luis Dibildos (1929-2002) había acuñado la expresión de *cine de la tercera vía*, que podemos aplicar a *Mi querida señorita*. Se trataba de películas que se alejaban tanto del cine popular de escasa calidad, como de un cine intelectual muy minoritario. Es decir, se refería a películas comerciales que tenían ciertas pretensiones críticas y sociales (Caparrós, 1999:149-150).

## 2. Marco conceptual. La censura en 1971

En los últimos años de la censura franquista, en 1971, se estrenó la película española *Mi querida Señorita*, que ganó el Premio Nacional del Sindicato del Espectáculo, además de tres Medallas del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC), y que llegó a estar nominada como Mejor Película Extranjera en la carrera de los Oscars de 1972. Sin embargo, el largometraje, producido por *El imán*, de José Luis Borau, merece una atención especial por sortear la censura a pesar de abordar temas inauditos para la España de aquellos años, como son el de la identidad sexual, la intersexualidad, la homosexualidad y el travestismo, entre otros. Amén de cuestiones “menores” como la prostitución y el sexo extraconyugal.

Evidentemente la censura en la España de 1971 ya no se ejercía con el mismo rigor que al comienzo de la dictadura. En ese momento están vigentes las Normas de Censura Cinematográfica elaboradas por el aperturista José María García Escudero y publicadas el 9 de febrero de 1963, sobre las que se harán unas pequeñas modificaciones en 1965, y que durarán hasta su derogación de marzo de 1975. A pesar de estos aires más relajados, el hecho es que la censura existe aún y está activa, y los guionistas y directores se ven impelidos a ejercer una autocensura previa a la presentación de sus obras al dictamen de la Junta de Clasificación y Censura. A *Mi querida señorita* la censura se limitó a suprimirle unos fotogramas en los que se veía el pecho de la actriz Mónica Randall (Crespo, 1987: 37).

En realidad, y a la vista de lo sucedido con esta película, parece claro que en 1971 la censura estaba más pendiente de los planteamientos políticos y religiosos que de los sexuales, vigilados estos de forma más bien superficial. No obstante, recordemos, por ejemplo, que en aquellos años se censuró un guion de García Berlanga sobre un seminarista que en realidad era una mujer (Edwards, 1996: 40). En realidad, en el informe de la censura de *Mi querida señorita* se cita el lesbianismo, pero se descarta al prevalecer, según los censores, la idea de que Adela ha sido siempre un hombre, como sugiere el desenlace de la trama y el hecho de que Adela se afeite (Mira, 2008: 62).

Fuera de las fronteras españolas se había vivido la onda expansiva del Mayo francés, con la consiguiente revolución sexual, difusión del feminismo y la proclamada liberación de muchos tabúes culturales y sociales. Ciertamente esto tenía en España un eco muy pálido, y la opinión

pública en general no estaba preparada para una irrupción rápida de tal cambio de mentalidad. Solo entre los jóvenes universitarios se expresaba con viveza el deseo de esa nueva cultura del sexo (Blázquez, 1977: 179). La comedia española cinematográfica se conformaba con ofrecer situaciones “picantes”, normalmente en clave costumbrista y profundamente machista, en las que una minifalda, una sueca en bikini o una cierta voluptuosidad eran el máximo de concesión a los nuevos tiempos que se permitía. En este sentido, una temática *queer* o cualquier tipo de aproximación a una sexualidad no heteronormativa, como la intersexualidad, era sencillamente inconcebible.

No olvidemos, además, que en aquellos tiempos las conductas homosexuales estaban aun legalmente perseguidas. Precisamente, un año antes del estreno de la película se había promulgado la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, en la que se adoptaban medidas de reeducación para los homosexuales (Estrada-López, 2012: 129).

### 3. Modelos de representación sexual

*Mi querida señorita*, más allá de su diégesis, plantea dos modelos antitéticos de vivencia de la sexualidad. Un modelo referido a lo que se podría denominar “represivo”, en el que todo se oculta y nada sale a la luz, y que encarna el personaje de Adela; y otro más libre y espontáneo, que al comienzo de la película representan las hijas de D. Santiago, con el pelo suelto y minifalda, a las que Adela reprocha su indumentaria con una mirada de desaprobación. “La juventud de hoy no es como la de nuestro tiempo”, declara D. Santiago, a lo que asiente Adela: “Todo ha cambiado”.

En ese sentido es muy importante el discurso del párroco, D. José María Gil, vestido de futbolista. Él hace un elogio del cuerpo, a la vez que afirma: “Ya no estamos en los años cuarenta [...] Hay que dejar a un lado la mojigatería y el miedo al pecado [...] Al cielo puede llegarse igual con la levita o, como en el caso de las chicas, con las dos piezas del bikini”. El hecho de que este discurso, que subraya la oposición entre los dos modelos descritos, lo realice un sacerdote, es una inteligente medida de guion que sitúa a la Iglesia en el lado de la sexualidad más libre. Si Borau y Armiñán hubieran hecho lo contrario, situar a la Iglesia en el ámbito de lo implícitamente criticado por el film, seguramente se hubieran topado con alguna resistencia en la Junta censora.

Por otro lado, la cuestión no resultaba artificiosa ni demasiado chocante ya que en aquellos primeros años posconciliares ya había sacerdotes que predicaban aires nuevos y hacían una crítica abierta al moralismo en materia sexual imperante en gran parte de la sociedad. Tras ese discurso del sacerdote, D. Santiago le pregunta a Adela si está de acuerdo con el mismo, a lo que ella, como buena gallega, responde: “¿Y tú?” Esa vaga respuesta es muy coherente con la propia indefinición sexual del personaje en ese momento de la trama.

Entre esos dos polos opuestos hay un modelo intermedio, que es el de más fácil aceptación por el público, y que viene sugerido en el personaje de Isabelita, la criada de Adela. Por un lado

es jovial y le gusta salir con su chico y coquetear con él, pero por otro, mantiene intactos los códigos de decencia de la época. “¡Yo soy una chica decente!”, llega a gritar en un determinado momento cuando la celosa Adela denomina “porquerías con un degenerado” a los besos en la mejilla que se ha dado con su novio. En otro momento, en el que un marinero desconocido intenta seducir a Isabelita, suena el toque de corneta de izar bandera en la Ayudantía de Marina, y el marinero se ve obligado a interrumpir su estrategia de seducción para rendir honores a la bandera. Un guiño patriótico a la censura de doble sentido. A la vez que nos muestra la decencia y el sentido del honor propios de un marinero de la Armada, nos está indicando cómo las estructuras férreas de un Estado militarista son frustrantes para una juventud ávida de mayor libertad sexual.

Detrás de esta bipolaridad represión-expresión de la sexualidad, en el film también coexisten dos modelos de identidad sexual: el heterónimo imperante (el personaje se ve forzado -incluso por la ciencia médica- a ser exclusivamente hombre o mujer) y un modelo de ambigüedad *queer* en el que morfología fisiológica y autoconciencia sexual no tienen por qué encajar de manera matemática. Por supuesto, esta segunda posibilidad ni se toma en consideración por parte de los censores de aquella época, que por ello consideran la película inofensiva al entender que el protagonista siempre ha sido hombre y que la heteronomía queda confirmada en el desarrollo del film.

Al margen de estos dos tipos de vivencia de la propia sexualidad, los guionistas ofrecen en la película una crítica tan profunda como sutil al concepto de mujer de una sociedad machista. Cuando Adela se ha convertido en Juan, se da cuenta de que haber sido mujer le impide progresar adecuadamente: no tiene estudios, ni oficio, ni experiencia laboral, ni sabe idiomas, ni tiene referencias; únicamente sabe... coser. Incluso sus finanzas las gestiona D. Santiago, al entender que no es propio de una mujer decente ocuparse de las cuestiones económicas.

#### **4. Recursos de ocultación. Hacer ver lo que no se muestra**

Armiñán y Borau tenían delante el reto de hacer llegar al público mensajes “prohibidos” de forma que pasasen inadvertidos a la censura. Para ello van a contar con diversos recursos basados en la ambigüedad y la sugerencia, contando necesariamente con la complicidad del público, que debe completar en su mente los mensajes deliberadamente incompletos.

El arranque de la película nos muestra a Adela como una mujer madura, vestida de negro y con mantilla, a la que su criada Isabelita trata de ponerle unos claveles en el pelo para embellecer su figura, mientras la señora afirma: “Me van a tomar por una loca”. Esta escena no presenta problemas de ningún tipo para la censura ni en el guion ni en su puesta en escena final. Sin embargo, el hecho de que quien encarna a esa señora sea el actor José Luis López Vázquez, de sobra conocido por el público español del momento, introduce un potente nivel de morbo que no aparece sobre el papel. El público se pregunta si la película va a tratar de la historia de un travestido o de un

transexual, o si quizá estamos ante un juego de fantasía sexual o ante cualquier tipo de relación prohibida. Dicho de otra forma, la cinta arranca proponiendo, con un recurso extradiegético, una intriga sexual inaudita, *de frontera*, sin que la censura pueda hacer nada por evitarlo.

A los veinticinco minutos del film tiene lugar uno de los puntos de giro más delicados de cara a la censura. Borau y Armiñán recurren por segunda vez a un truco genial de guion. Y es hacer situar la escena en el contexto de una confesión con un sacerdote. Adela le hace saber que ella duda de “ser una mujer normal” dado que se afeita desde los diecisiete años. Y no sólo eso. Parece que hay más. “Las mujeres... No sé cómo decírselo... Me da vergüenza... Pero usted me comprende ¿verdad?” Intuimos que está confesando que le gustan las mujeres. Pero no lo sabemos realmente. Ni lo sabremos. Y probablemente no sea necesario. En la penumbra del confesionario ella plantea su ambigüedad sexual en términos morales -pregunta incluso si es pecado-, y el sacerdote le dice que no tiene de qué avergonzarse y le aconseja que se deje ver por un médico. Este ámbito sagrado y religioso elimina cualquier interpretación provocadora o escandalosa del conflicto y obliga a enmudecer a la censura por lo impecable y ortodoxo del procedimiento, y por la condición de buena católica de la protagonista.

Adela es una mujer que vive en un mundo que está cambiando y en el que lo sexual se presenta con códigos nuevos. La película es un retrato metafórico de la realidad social española de entonces y ofrece algunos momentos formalmente sutiles pero enormemente elocuentes para el público. Por citar otro ejemplo casi banal, Isabelita es objeto de deseo sexual para los muchachos por su juventud y lozanía. Cuando ella sube a la baca del autobús a coger el paquete que le envía su abuela, deja sus piernas a la vista de un marinero que le ayuda a subir y que flirtea con ella. Dicha situación dura dos segundos y con un montaje de planos que impide cualquier recreación de la mirada espectral. Pero este ha recibido y comprendido perfectamente el mensaje de una juventud deseosa de poder liberar su constreñida sexualidad. Concretamente, la mostración de las piernas femeninas era un recurso muy típico de la comedia española de la época (Estrada-López, 2012: 134).

Por otra parte, la pulsión sexual que Adela experimenta por su criada es un elemento que atraviesa todo el film y que debe hacerlo sin que se note, *sin hacer ruido*. Hasta el momento en que la audiencia conoce la verdadera identidad sexual de Adela/Juan, los celos que esta muestra ante la criada a causa de su novio, pueden entenderse en clave homosexual. Para evitar suspicacias en la censura, Armiñán opta por un lenguaje muy metafórico y una puesta en escena muy discreta. Concretamente, simboliza en los claveles ese oculto sentimiento de Adela, claveles que ya hemos visto que están presentes desde el comienzo, cuando Isabelita le arregla el peinado.

Más adelante, cuando Adela ve por el ventanal de su casa que el novio de Isabelita le besa en la mejilla, y le pellizca el moflete, gestos francamente inocentes, la cámara hace un primer plano de Adela que expresa un profundo golpe afectivo de dolor, aunque sin aspavientos ni tintes melodramáticos. Inmediatamente coge el clavel que representa la estrecha relación entre ellas y lo arroja a la basura. Una reacción propia de una relación amorosa herida, y no de una relación

entre ama y criada. Volvemos, pues, a una escena de acción visual ambigua que no inquieta a la censura sobre el papel, pero que en la mente del público despierta todo tipo de imaginaciones *prohibidas*. Sobre la simbología erótica del clavel ha escrito suficientemente Lourdes Estrada-López (2012: 126-129), que desarrolla la función que los claveles y en general las flores juegan en la diégesis del film. Ellas encarnan los sentimientos prohibidos, y dan voz a lo que las palabras callan: deseo, pasión, celos, desamor...

## 5. Recursos de explicitación indirecta

En otras ocasiones Borau y Armiñán tienen que hacer explícitas ciertas cosas sin que lleguen a saltar las alarmas censoras. Es el caso de la progresiva presentación de la masculinidad de Adela. La primera vez que se muestran las características masculinas de la *mujer* Adela está planteada de forma cómica, con tintes surrealistas, y de manera tremendamente *inocente*. Nos referimos al saque del balón en el primer partido del equipo local, cuando Adela, como madrina del club deportivo, es requerida para sacar el balón (Gutiérrez, 2015: 37). Con su traje de mujer antigua de pueblo y sus zapatos de tacón, da tal patada al balón que lo saca fuera del campo para estupor de la concurrencia y regocijo de los reporteros gráficos que inmortalizan el chute en las páginas del *Faro de Vigo*. “Ni Pirri”, va a celebrar un testigo ante semejante suceso.

Otro momento decisivo en la recepción espectral del viaje de identidad sexual de Adela, se nos presenta ya a los quince minutos del comienzo. Es la escena en la que nuestra protagonista se afeita. Primero se nos presenta una situación muy femenina en la que ella ante el espejo se coloca unas horquillas; justo después se encierra en el baño, y en camisón, se afeita la barba como un varón, lo cual no deja de ofrecer una cierta interpretación cómica. En medio se intercalan unos planos de Isabelita y su novio por los que averiguamos que esta es plenamente consciente de que su señora se rasura diariamente la cara. La escena es muy breve pero muy significativa. Es el primer momento, después del chute del balón, en el que la audiencia comprende que está ante lo que la opinión pública de entonces no dudaría en calificar como aberración de la naturaleza (de orden sexual).

El público se pregunta cada vez con más fuerza quién es realmente Adela. ¿Es un hombre travestido? ¿Es una mujer *hombruna*? ¿Le gustan los hombres? ¿Prefiere las mujeres? ¿Ambas cosas?... Y lo más significativo ¿lo sabe el propio personaje? (Asenjo, 2018: 169). Estos interrogantes que nacen en la audiencia no tienen un correlato explícito en la diégesis, que no sólo es admirablemente discreta, sino que además jamás alude a la dimensión genital de este problema de identidad sexual. Para la censura es prácticamente imposible señalar un plano u otro como escandaloso o provocador. La complicidad implícita con el espectador o espectadora, ese intangible trasvase de mensajes, es el factor decisivo de esta película, cuya poca explicitación

escapa por ello mismo de la lupa censora.

A partir de ese momento -por ejemplo, en la inmediata secuencia del desayuno y la discusión con Isabelita-, se refuerzan los gestos y poses femeninos de Adela, acusando la perplejidad del público, ya atravesado por el suspense sexual. En esa secuencia la criada declara: “Usted es como si fuera mi madre o más todavía [...] Yo no me casaré nunca ni me iré de su lado”. Esta declaración de amor filial, que ya no resulta nada inocente a los ojos del público, si la conectamos con el diálogo final de la película da lugar a un inquietante resultado, casi incestuoso, que por su sutileza pasó completamente inadvertida a la censura. Pero lo que siente Adela por Isabel no es un amor *maternal*, y por eso, cuando Isabel la besa impulsivamente, Adela se turba visiblemente, aunque le llena de alegría y le mejora radicalmente el humor.

En esta línea, cuando tras discutir con Isabelita y llamarla “golfá”, y esta se agacha y deja ver sus piernas, Adela muestra una gran turbación como consecuencia del deseo. Basta un plano subjetivo de dos segundos de las piernas, y a continuación un plano medio de Adela mostrando su rostro inquieto para transmitir la idea de deseo sexual -aparentemente entre dos mujeres- con la sutileza y discreción que muestra inteligentemente Armiñán en toda la película. En la siguiente escena Isabelita se quita el uniforme y la vemos en ropa interior, con la puerta entreabierta con lo que la imagen solo ocupa  $\frac{1}{4}$  de la pantalla. Adela entra en la alcoba tras superar un momento de rubor y con cierto nerviosismo le ayuda a subirse la cremallera trasera del vestido -la misma cremallera que bajará en la escena final del film, con una evidente carga simbólica que certificará el arco de transformación de nuestro personaje-. La última vez que vamos a ver a Adela como mujer, la encontramos hecha un mar de lágrimas cuando Isabelita se despide ¿Llora por haber perdido a su leal sirvienta o a la mujer objeto de sus deseos? Es algo que deben descubrir a la vez audiencia y personaje, siguiendo los conceptos narratológicos de Annette Kuhn de “ver detrás” del artificio el género camuflado y “ver con” un personaje el género o propio hasta entonces escondido (Asenjo, 2018: 167).

## **6. Recursos de ambigüedad. La puesta en cuestión de la heteronomía**

Los guionistas recurren en ciertos momentos a la ambigüedad explícita sugiriendo que quizás el modelo sexual fijista de la época no es suficiente para explicar lo que realmente le sucede a nuestro personaje (Edwards, 1996: 44). Naturalmente, en la España de 1971, ni siquiera unos cineastas de vanguardia como los que nos ocupan eran capaces de plantear debates de género complejos como los que existen actualmente. Pero sí apuntan unos parámetros de sexualidad que desbordan las categorías hegemónicas del régimen.

Justo después de la escena recién comentada, la película nos presenta otra en la que D. Santiago, agarrándola de la mano, flirtea con Adela. Es una escena, una vez más llena de aparente



inocencia, que ahonda en la perplejidad del espectador o espectadora, que empieza a barajar la hipótesis de una extraña bisexualidad del anómalo personaje. Armiñán filma en ese instante un encuadre muy elocuente en el que aparece sentado D. Santiago, que encarna la masculinidad -machista- del régimen; en el otro extremo, su hija, de aspecto *hippie*, de larga melena rubia, con una falda muy abierta y camisa ajustada, que representa los inminentes aires de libertad sexual. En medio se encuentra Adela, como bisagra entre un modelo a punto de periclitarse y los nuevos tiempos que llegan. Por eso ella encarna una sexualidad en transición.

Otro giro importante de ambigüedad tiene lugar cuando, mientras Adela y D. Santiago pasean por Playa América en lo que puede ser el inicio de una relación sentimental, ella se zafa violentamente de las caricias y carantoñas que le brinda él. Esa reacción es ambigua, ya que se puede entender como un exceso de pudor, característico del personaje, o como un rechazo a la intimidad con un varón.

## 7. La anagnórisis

La consulta con el médico a partir de la cual Adela va a convertirse en Juan es obviamente el punto de giro decisivo de la trama. Se desvela un hecho sorprendente: Adela no es una mujer, desde el punto de vista clínico. Es la escena que necesariamente incluye más morbo desde el punto de vista de los interrogantes que surgen en la audiencia. El público se pregunta inevitablemente por la morfología genital del personaje. Ya sabemos que se afeita, pero ¿tiene genitales masculinos? ¿Si es así cómo ha podido creer que es una mujer? Si tiene vagina ¿por qué está tan seguro el médico de su identidad sexual solo con un examen superficial? ¿Es un caso de hermafroditismo? Borau y Armiñán son conscientes de que en esta escena pueden arruinar todo su esfuerzo de *decir sin decir* y optan por no aclarar estas cuestiones, pasar por ellas de puntillas y dejar todo en manos de la imaginación del público. A fin de cuentas, lo que importa es que Adela desaparezca y deje su lugar a Juan y eso queda claramente expuesto.

Un primer plano de Adela mirando a cámara, un largo fundido en negro y un plano de gran carga metafórica de un tren saliendo de un túnel bastan para introducirnos de lleno en la segunda parte de la historia. Esa salida del túnel no implica solo el abandono de una existencia oscura, de ocultación, para salir a la luz, sino que también se puede entender como un volver a salir del útero materno, pero esta vez como varón (Estrada-López, 2012: 130-131). El túnel le lleva a Madrid, la gran ciudad moderna que deja atrás la España tradicional, *antigua*, de las provincias. Por otro lado, el hecho de romper la correspondencia con el padre José María Gil, y más tarde, de negarse a abrirle la puerta, sugieren la idea metafórica -inadvertida para la censura- de ruptura con la tutela que la Iglesia ejercía en esa España tradicional y provinciana que Juan ya ha dejado atrás.

Es muy importante apuntar que, a pesar de la “intervención” médica, Adela -el lado femenino del personaje- no desaparece del todo, ya que Juan es un hombre de maneras afeminadas, que aún lleva el anillo regalado por D. Santiago, lleva las uñas arregladas, se ve obligado a vivir de la costura, y ante unos chulos que le llaman “abuelita”, no es capaz de plantarles cara según los estereotipos sociales del *macho*. Si Adela no era una mujer completa según los esquemas socialmente admitidos, Juan tampoco es un hombre total según los estereotipos genéricos del momento (Gutiérrez, 2015: 37-38; Edwards, 1996: 49). Esta metamorfosis inacabada se expresa simbólicamente en el apego que aún tiene al vestuario femenino que conserva en su equipaje, y que hace que le tomen, tanto su compañera de piso Feli (Mónica Randall) como las caseras, como un travesti -algo atractivo para la primera y abominable para las segundas-. El hecho de que él conserve el DNI de Adela, y lo utilice como si fuera el de su hermana gemela, se puede interpretar como esa doble alma que habita en nuestro protagonista. También es cierto, que no le queda otro remedio, ya que en ese momento aún el forense no ha oficializado su nueva identidad sexual. Tampoco es extraño que se frustre su intento de iniciación sexual con la atractiva Feli, ya que su nueva condición sexual es un terreno lleno de inseguridades e incertezas.

En Madrid, nuestro personaje va experimentar directamente los reclamos de una sexualidad más desinhibida. Encuentra una ciudad llena de chicas en pantalón corto, a las que ya no mira con reproche o autocensura. La banda sonora -*Tristeza de amor*- se transforma en música pop, Juan compartirá pensión con una trabajadora del sexo, va a encontrar posters eróticos en su armario, y volverá a toparse con las piernas femeninas, en este caso de Feli, que ya no están rodeadas de ese halo de prohibición y autocensura que tenían antes. Pero, naturalmente, la gran novedad se refiere al tipo de relación que establece con Isabelita, que experimenta un desarrollo desde cogerle la mano hasta acostarse con ella, pasando por el primer beso, todo realizado con cierta torpeza, debida tanto a la inexperiencia como a ese titubeo identitario latente.

Queda una cuestión importante desde el punto de vista de la interpretación que la censura hizo de la película. En la escena final, cuando Juan e Isabel yacen juntos en la cama, él le confiesa que algún día le hará una revelación muy importante, a lo que ella responde: “¡Qué me va a contar usted, señorita!” Algunos autores, como el propio Armiñán, hablan de un *lapsus* (Edwards, 1996: 51-53; Crespo, 1987:8) pero para muchos espectadores y espectadoras es la prueba de que Isabelita sabe que Adela y Juan son la misma persona. Esta segunda posibilidad obliga a interpretar la relación entre ambos a lo largo de toda la película, en una clave difícilmente aceptable por la censura. Según Gutiérrez Albilla, el film ofrece una lectura mucho más porosa que un mero cambio de sexo en un marco heterónimo. Habla de un *yo* sexual en construcción que nunca arriba a puerto seguro (Gutiérrez, 2015: 39). Ya hemos dejado claro antes que la censura considera que el protagonista siempre ha sido un hombre, y por tanto no ve ulteriores objeciones al desenlace fílmico.

## 8. Conclusiones

*Mi querida señorita* es una película poliédrica y abierta, que deja planteados muchos temas que el paso del tiempo ha vuelto más sugestivos y complejos. La España de 1971 no estaba en general preparada para afrontar historias que giraran en torno a cuestiones de género, como la intersexualidad, la disociación cuerpo/sexualidad o cualquier expresividad *queer*.

Por todo ello, y para sortear la censura cinematográfica vigente, sus creadores José Luis Borau y Jaime de Armiñán, desplegaron un sistema de comunicación en el que lo simbólico y lo elíptico permitían un trasvase de mensajes implícitos al público, que implicaban una participación activa de su imaginación y su capacidad de leer entre líneas. La película, pues, al margen de su indudable calidad, es un excelente ejemplo de comunicación cinematográfica que se basa tanto en lo que muestra como en lo que oculta.

El guion y la puesta en escena de la película juegan inteligentemente con una ambigüedad en cuanto a modelos de identidad sexual en un momento de política cultural en el que solo se aceptaba un paradigma hegemónico de representación sexual. La mera elección del actor protagonista, muy conocido de todo el público, instaure extradiegéticamente desde el mismo comienzo del film esa atonalidad desafinada respecto a los modelos vigentes. La cinta está llena de momentos deliberadamente ambiguos en su interpretación, que obligan al público a abrir escenarios mentales prácticamente inéditos en aquel tiempo, como el del travestismo, el lesbianismo, la bisexualidad, la transexualidad...

La película cuenta con diversos recursos visuales, como por ejemplo la función simbólica de las flores en diversas escenas, que permiten vehicular mensajes potencialmente transgresores o sugerir interpretaciones lésbicas de la trama, sin despertar las alertas censoras.

En otras ocasiones la película propone mensajes visualmente explícitos, como las distintas reacciones que vemos en el rostro de Adela cuando Isabel le besa, le muestra las piernas o aparece en ropa interior, pero siempre en planos muy breves y de contenido discreto que no provocan alarma en la censura.

La película no se limita a narrar un caso de cambio de rol sexual, sino que sugiere una identidad sexual de contornos no definitivos, permeables, como se ve en el personaje de Juan, claramente alejado de las connotaciones masculinas y viriles del momento. Es lo que convierte el film de Armiñán en una película pionera de la temática *queer* en España.

**BIBLIOGRAFÍA**

AA.VV. (2010): *Cine y género en España. Una investigación empírica*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Armiñán, Jaime (1972): “Entrevista”. En: *Reseña*, n.º. 54, Abril, pp. 35-40.

Asenjo Conde, David (1918): “Atisbando representaciones trans e intersexuales en Mi querida señorita. Discursos genérico-sexuales en el cine pretransicional”. Tesis doctoral, edición electrónica (2019). Universidad Complutense. Disponible en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/54981/1/T41010.pdf> [3/12/2020].

Asión Suñer, Ana (2014): “La Tercera Vía del cine español: Relecturas del periodo tardofranquista”. En: *ACA*, n.º. 26. Disponible en <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=924> [3/12/2020].

Berthet-Cahuzac, Catherine (2000). “*Mi querida señorita*, de Jaime de Armiñán: de l’ambivalence à la fusión narcissique”. En: *Sociocriticism*, vol. XV, n.º. 2, pp. 139-157.

Blázquez, Feliciano (1977): *Cuarenta años sin sexo*. Madrid: Sedmay Ediciones.

Buezo, Catalina (2002). “Jaime de Armiñán y los medios de comunicación como difusores de ideas reformistas”. En: *Especulo. Revista de estudios literarios*, n.º. 20. Disponible <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero20/arminan.html> [07/12/2020].

Caparrós Lera, José María (1999): *Historia crítica del cine español: desde 1897 hasta hoy*. Barcelona: Ariel.

Crespo, Pedro (1987): *Jaime de Armiñán. Los amores marginales*. Huelva: Festival de cine Iberoamericano.

Dyer, Richard (1986): *Cine y homosexualidad*. Barcelona: Laertes.

Edwards, Gwynne (1996): “Sexual ambiguity in Jaime Armiñán’s *Mi querida señorita* (1972)”. En: *Tesserae*, n.º. 2, pp.39-54.

Estrada-López, Lourdes (2012): “Indeterminacy and gender-sexual dichotomy in hispanic cultural productions from the early twenieth century to the Present”. Disponible en <http://search.proquest.com/docview/1034252695?accountid=2837> [05/12/2020].

Faulkner, Sally (2013): *A History of Spanish Film. Cinema and Society 1910-2010*. Nueva York: Bloomsbury.

García Fernández, Emilio Carlos (1985): *Historia ilustrada del cine español*. Barcelona: Planeta.

García Rodríguez, Javier (2008): *El celuloide rosa*, Barcelona. Ediciones de la Tempestad.

Gutiérrez Albilla, Julian Daniel (2015): “Reframing *My Dearest Señorita* (1971): Queer

embodiment and subjectivity through the poetics of cinema". En: *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, vol. 12, n.º. 1, pp. 27-42.

Hontanilla, Ana (2006). "Hermafroditismo y anomalía cultural". En: *Letras Hispanas*, vol. 3, n.º. 1, pp. 113-122.

Kuhn, Annette (1985): *The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality*, Londres. Routledge.

Mira, Alberto (2008): *Miradas insumisas, Gays y lesbianas en el cine*. Barcelona: Editorial Egales.

Sánchez Vidal, Agustín (1990): *Borau*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.

Taddei, Nazareno (1965): *Lettura strutturale del film*. Roma: Edizione 17.

Taddei, Nazareno (1963): *Trattato di teoria cinematografica. Il segno*. Roma: EDAV.