

El tratamiento del amor lésbico en *Carne Apaleada* (Inés Palou, 1975; Javier Aguirre, 1978), adaptación cinematográfica de la Transición política española

Erika Rodrigo Benedicto

Universidad de Zaragoza, España

Abstract

*During the Spanish political transition, lesbian women were generally depicted grotesquely and strongly sexualized in comedies, erotic films and horror movies. However, in this sensationalist and aligned panorama, Javier Aguirre brought to the screen in 1978 an autobiographical novel titled *Carne Apaleada* (Inés Palou, 1975). This work narrates the prison experiences of Berta, a woman who falls in love during her stay in jail with Senta, a young single mother convicted of murder. The film adaptation breaks with the conventions and taboos of its time and it aims to be a realistic representation of the protagonist's prison life and her lesbian love story. That romantic plot is the common thread and axis of the diegesis that gives coherence to the cinematographic discourse.*

Keywords: Spanish Cinema, Film Adaptation, Autobiographical Narrative, Lesbian Representations, Sexualization of Women.

Introducción

Desde las primeras manifestaciones producidas en el tardofranquismo hasta la actualidad han sido muy escasas las ocasiones en que un sujeto lésbico ha protagonizado un largometraje y exiguos los filmes que han tratado el lesbianismo con la intención de ahondar en el complejo mundo de las relaciones homosexuales entre mujeres desde una perspectiva deliberada y auténticamente realista. Generalmente, los creadores que han abordado el lesbianismo como tema central o que han incluido uno o varios personajes lesbianos en sus ficciones, han concentrado sus esfuerzos en exhibir en escenas erótico-sexuales, a menudo disparatadas, los cuerpos desnudos de jóvenes amantes con la intención de asegurarse el rendimiento de los filmes en taquilla y de atraer—paradójica, aunque previsiblemente— el interés morboso de un público masculino y heterosexual.

Este tipo de práctica cinematográfica que diseña el personaje lésbico como un producto de consumo en lugar de retratarlo como el reflejo ficticio de personas reales que deben tener visibilidad en el medio fílmico, fructificó con especial prolijidad durante el tardofranquismo (primeros años de los setenta) y en el cine de la Transición política española (1975-1981). En este contexto, *Carne Apaleada* (Javier Aguirre, 1978), adaptación cinematográfica de la novela autobiográfica homónima escrita en 1975 por la novelista catalana Inés Palou, es una rara excepción. Aunque, como veremos en la parte final de este trabajo, Javier Aguirre también participa con este largometraje de las convenciones del llamado fenómeno cinematográfico del destape, logra aportar una visión más profunda

de las relaciones lésbicas a través, sobre todo, del retrato fílmico que ofrece de Berta (interpretada por Esperanza Roy), la protagonista de la película. Mediante la mostración de sus actos, interacciones, padecimientos y pensamientos (esto último gracias a la utilización de la voz *en off*, presente con bastante frecuencia a lo largo del discurso narrativo) el espectador puede conocer, no solo los rasgos más superficiales del personaje (como su aspecto físico o su posición socioeconómica) y sus anhelos carnales, sino también sus deseos e ideas más nobles, sus inseguridades, sus miedos y sus esperanzas.

El objetivo de esta comunicación es analizar el tratamiento del amor lésbico en *Carne Apaleada* mediante la descripción formal y psicológica de los dos personajes principales que protagonizan la relación amorosa de la adaptación: Senta (interpretada por Bárbara Rey) y Berta (interpretada por Esperanza Roy). Para elaborar el análisis, he recurrido a la descripción de los personajes por rasgos que propone Seymour Chatman en su estudio titulado *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* (1990) y a la que es probablemente la investigación que aborda el estudio de los personajes lésbicos de un modo más sistematizado dentro del campo de los estudios sobre lesbianismo en el cine español: *Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español* (Isabel Pelayo 2009).

Tras ofrecer una visión panorámica del contexto cinematográfico de la época y haber presentado un análisis de los personajes del filme lo bastante pormenorizado, trataré de detallar en qué medida *Carne apaleada* comparte características comunes con el cine lésbico de la transición política española y en qué medida esta adaptación, que es, en buena medida, además, la representación de la vida de una mujer homosexual real, se distancia de las figuraciones objetualizadas y simplificadas que abundaron entonces y que hoy, desafortunadamente, todavía no han quedado completamente desterradas de las producciones del medio audiovisual.

El cine de tema lésbico en la España de los años 70

Como explica González (2011, 227), la primera vez que el cine español abordó el tema del lesbianismo fue de modo encubierto en 1963, año del estreno de un filme de terror titulado *La maldición de los Karnstein* (Carmillo Mastrocinque). Esta coproducción hispano italiana es una recreación fílmica de *Camilla* (1872), novela gótica de vampiros escrita por el novelista irlandés Sheridan Le Fanu. A pesar de que el contenido homoerótico de la novela es bastante explícito, la película no hace mención explícita del tipo de relación que une a las dos protagonistas, Laura

y Sheena Karnstein. Estamos por tanto ante una representación velada, o, si se quiere, evasiva, que en nada contribuyó a que el colectivo lésbico empezara a visibilizarse en el medio cinematográfico.

En la primera mitad de los años setenta el sujeto lésbico, hasta ese momento obviado, comienza a tener visibilidad, aunque será retratado como un ser malévolo, fuertemente erotizado y sexualmente depravado (Gómez Beltrán 2017, 32). Así, varios filmes son protagonizados por un personaje que apareció con notoria frecuencia en el cine de terror: la vampirosa lesbiana. Este tipo de personaje, ya abiertamente homosexual, inundó los carteles de películas como *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971), *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972), *La noche del terror ciego* (Armando Ossorio, 1972) y *Las vampiras* (Jesús Franco, 1973).

En el marco del cine de terror, las vampirosas de estos filmes son personajes lésbicos *depredadores* que buscan la perdición física y moral de jóvenes heterosexuales que, hasta el momento en que se encuentran con la depravada vampirosa lesbiana, han permanecido dentro de los límites que establecían las normas sociales.

Con este tipo de retratos fílmicos lo que se pretendía era impregnar el imaginario colectivo con una visión monstruosa de la mujer homosexual. El mensaje moralizante era transmitido bien a través de un final trágico que castigaba a la depredadora y a su víctima con la muerte, bien con la redención de la víctima, que finalmente acababa retornando al camino de la virtud uniendo su vida a la de un hombre (Pelayo 2011, 42). Este tipo de discursos condenatorios se extendieron durante el franquismo a cualquier clase de práctica sexual que excediera los límites de la moral católica. La explicación de Gaspar Mora (2017) da cuenta de modo claro y conciso de hasta qué punto la diversidad sexual supuso un problema social durante la dictadura en España:

La identidad contrasexual se asociaba a la perversión y a la desviación y estos términos suponían una quiebra del orden público. Este tipo de diversidades se comprendían como una amenaza y así eran representadas. La idea de amenaza sentaba sus bases sobre la idea de contagio (o, ya en los setenta, del proselitismo), y se vinculaba mediante leyes como la LPRS con el crimen de manera irresoluble (173).

Durante el periodo de la transición política este discurso condenatorio será suavizado, comenzará a convivir con discursos aperturistas de índole progresista y sufrirá una fuerte sexualización, especialmente a partir de 1977, año en que la censura cinematográfica impuesta por el régimen dictatorial será derogada. En estos años algunos creadores abandonaron el retrato fantasioso y caricaturesco del lesbianismo que había sido habitual hasta entonces y trataron de representar en la gran pantalla un sujeto lésbico exento de valoraciones negativas y más cercano a la experiencia real de las mujeres homosexuales. Tal es el caso, por ejemplo, de *Me siento extraña* (de Enrique Martí Maqueda 1977) y de *Silvia ama a Raquel* (de Diego

Santillán 1978). No obstante, la tendencia a incluir escenas sexuales homoeróticas bastante explícitas y a exhibir cuerpos femeninos acabaría por eclipsar la representación más matizada y veraz del lesbianismo que pretendían mostrar este tipo de producciones, como muestra la dureza con que fueron criticadas por Gumer Fuentes en su artículo titulado "El lesbianismo en el cine español" (*Vindicación feminista* 1978, 22).

Por otro lado, otros directores como Ignacio F. Iquino insistieron en producir un cine que incluía lesbianismo enfocado en satisfacer la mirada masculina y en hacer prevalecer la figura del varón. Los ejemplos más célebres que tienen como protagonistas personajes lésbicos son *Emmanuelle* y *Carol* (de Ignacio F. Iquino 1978), *La caliente niña Julieta* (de Ignacio F. Iquino 1980) y *La frígida y la viciosa* (de Carlos Aured 1981).

El tratamiento del amor lésbico en *Carne apaleada*

Carne Apaleada: el argumento del filme

La adaptación cinematográfica de Javier Aguirre, estrenada en enero de 1978 en el cine Gran Vía de Madrid, ha sido considerada por Pelayo (2009) como uno de los filmes de cine lésbico español que se encuentra a caballo entre dos de las cuatro modalidades que distingue la investigadora para clasificar y caracterizar los filmes que poseen una pareja lesbiana como protagonista del argumento: la modalidad erótica y la modalidad reivindicativa. Pelayo atribuye a *Carne Apaleada* esta doble dimensión debido a que posee una escena erótica y muestra desnudos parciales e integrales, pero al mismo tiempo

la película sirvió además para denunciar numerosas situaciones de injusticia en el ámbito carcelario. Se tratan otros muchos temas como el del consumo de drogas, las continuas agresiones sexuales en la cárcel (ya sea de hombres o de mujeres), la situación de los presos de ETA o la incertidumbre general que se vivió en el país y, en este caso concreto, en la cárcel, el día en que murió Franco (66)

La película es una recreación fílmica que lleva a la pantalla la novela autobiográfica de la escritora catalana Inés Palou titulada del mismo modo y publicada por primera vez en 1975 en Barcelona por la Editorial Planeta. El relato fílmico mantiene, en buena medida, la narración en primera persona de la novela mediante empleo de la voz *en off* que corresponde al personaje de Berta, protagonista absoluta tanto de la novela como del filme. *Carne apaleada* cuenta principalmente la vida carcelaria de Berta y la relación amorosa que, en la cárcel de Barcelona, ésta mantiene con Senta, una madre soltera que cumple condena en la misma prisión que la protagonista. Desde que conoce a Senta, Berta dedica sus esfuerzos en la relación que ambas deciden establecer y en ayudar a Senta y a su hija pequeña hasta que la directora de la prisión tiene noticia de la relación amorosa que mantienen. Como castigo por su "lesbianismo", envía a Senta a una celda de castigo y ordena el traslado Berta a una prisión de hombres donde pasa varios años.

Al salir de este centro penitenciario, la trasladan nuevamente a Barcelona donde se celebra su juicio. Allí es condenada a la pena máxima (ocho años) por “delito continuado” y “conducta desafiante”, y pierde a su padre por suicidio. Tras estos acontecimientos, Berta regresa de nuevo a la prisión a la que la habían destinado en primera instancia completamente destrozada, pero esperanzada por volver a ver a Senta tras dos años de separación. Una vez allí, se entera por Mercedes, una de sus compañeras, de que las cosas han cambiado: la antigua directora ha sido sustituida por un director que apenas se entera de nada y la prisión es dominada en ese momento por Trinidad (o “la Ugandesa”), una celadora jefe homosexual, hipócrita, franquista, abusiva y tirana. Las compañeras informan también a Berta de que Senta fue trasladada a otra sección cuando se enteraron en prisión de que ella regresaba, pero ambas se las ingenian para reencontrarse. Poco después de la llegada de Berta, Senta logra salir de prisión y comienza a adoptar una actitud fría y muy distante con su enamorada.

Berta, por su parte, tras pasar largas y cruentas temporadas en celdas de castigo, logra salir de prisión. Una vez libre, parte hacia la costa en busca de Senta y, una vez allí, comprueba con sus ojos que Senta ha encontrado un nuevo amor: una mujer llamada Marta. No obstante, Senta, en busca de estabilidad para ella y para su hija, decide marcharse a Barcelona con Berta para empezar una nueva vida a su lado. Cuando los problemas económicos aparecen, Senta decide marcharse de nuevo con Marta dejando a la protagonista sola y con problemas financieros. Finalmente, tras los últimos infortunios, Berta se quita la vida arrojándose a las vías de un tren.

Este trágico final no aparece en la novela; es la representación de la muerte real de la escritora, Inés Palou.

Análisis de los personajes

Inspirándome en la metodología que expone y aplica Pelayo en su tesis para describir y caracterizar a los personajes de los filmes que trata (2009, 131-148) y siguiendo como base teórica el estudio narratológico de Chatman (1990), me propongo analizar el tratamiento del amor lésbico en *Carne apaleada* a través de la descripción de la caracterización directa e indirecta de los dos personajes principales que conforman la pareja lésbica en la adaptación cinematográfica: Senta y Berta.

Nos interesa especialmente en este análisis los rasgos caracterizadores de los personajes ya que van a vincularse con la vivencia de sus relaciones amorosas, la expresión de sus emociones y, sobre todo, la visión naturalizada de las relaciones lésbicas que la película quiere mostrar.

De este modo, prestaré atención tanto a la caracterización física de los personajes como a su perfil socioeconómico – la clase social a la que pertenecen, el nivel cultural y a lo que Isabel Pelayo denomina “caracterización sexual” (origen, autoaceptación, realización de su sexualidad y grado de exclusividad de la conducta lésbica con respecto a

otras opciones sexuales), así como a los diálogos y a la reproducción de sus pensamientos en la medida en que ello se mantiene en el filme.

Como veremos a continuación, la caracterización del personaje de Senta presenta más dificultades debido a que no podemos conocer sus pensamientos en ningún momento del filme; solo podemos conocerla a través de los diálogos que mantiene con otros personajes y a través de su conducta.

Mediante la extracción y el examen de estos rasgos pretendo indagar en la construcción de ambos personajes y en la relación que los une para determinar en qué medida el tratamiento del amor lésbico que presenta *Carne apaleada* es realista y en qué medida sigue la estela de todos aquellos filmes del tardofranquismo y la transición españoles que hicieron de las relaciones lésbicas un simple espectáculo visual morboso.

Análisis del personaje de Berta

Este personaje es el *alter-ego* de Inés Palou en la novela, así como también en la adaptación cinematográfica, y aparece en el filme retratada como una mujer madura (Esperanza Roy) de entre 40 y 50 años. Es una mujer soltera, que trabajaba como contable en una empresa y además tiene cierta cultura: sabe tocar el piano, conoce piezas de música clásica que toca para Senta (concretamente, lo hace la primera vez que conversan) y habla sobre literatura con una joven presa francesa llamada Françoise. Respecto a su orientación sexual, Berta habla a la directora de la cárcel de sus encuentros eróticos con un novio que tuvo en su juventud. Pero ya en la prisión veremos cómo se siente atraída por Senta y se enamora de ella, sin que ello le cause ningún conflicto interior. Acepta su condición homosexual con total naturalidad: en ningún momento se siente confundida, culpable o avergonzada de haberse enamorado de una mujer; lo asume sin trabas desde el principio y dedica sus esfuerzos durante todo el film dedica sus esfuerzos a procurar el bienestar de Senta y en procurarse un futuro feliz y seguro a su lado; sólo más tarde, cuando ambas vivan juntas en Barcelona podrán tener una relación sexual plena, prohibida en la cárcel. En cuanto a la realización de su sexualidad, Berta mantiene relaciones sexuales con Senta cuando esta decide irse a vivir a Barcelona con ella una vez Berta ha salido de prisión. Desde ese momento, la protagonista no vuelve a mantener relaciones con ninguna otra persona.

En lo que respecta a su caracterización indirecta, debido a que se trata de un personaje bastante complejo que el espectador puede conocer a través de diálogos con otros personajes, de sus monólogos interiores (mostrados a través de la *voz en off*), de su conducta y de su expresión facial y corporal, son varios los rasgos que se pueden extraer para conformar su etopeya. Si nos detenemos primeramente en una visión general de la protagonista, aunque Berta es un personaje con contrastes, y que posee tanto cualidades admirables, como reprobables, en el filme aparece retratada, ante todo, como un sujeto doliente,

valiente, bondadoso y honesto. Estos y otros rasgos que caracterizan a Berta pueden extraerse mediante el análisis de actos tanto positivos como negativos que comete el personaje.

La conducta positiva del personaje, se ve reflejada sobre todo en la relación de Berta con otros personajes: Berta muestra una actitud amable, educada y, a veces, incluso, generosa, con las compañeras de prisión, con su padre y, sobre todo, con Senta.

La película presta mucha atención a describir el ambiente carcelario: hay escenas en las celdas, en las zonas comunes y, sobre todo, en el patio donde la protagonista se relaciona sobre todo con mujeres de diversas condiciones (mujeres de clase baja y media) y procedencias (una de las presas con las que más se relaciona, es una joven francesa que tiene problemas de drogadicción). Además, en contra de lo que hacen la mayor parte de las reclusas, también se relaciona con presas políticas. Por su expresividad (mostrada al espectador en numerosos primeros planos), su gusto por la conversación, su generosidad y su amabilidad hacen que sea un personaje popular.

De entre las compañeras de prisión, destaca la amistad que entabla con Mercedes y con Françoise. Con Mercedes tiene buen trato desde el principio, pues es ella quien le explica el funcionamiento de la prisión y le habla a cerca de las demás presas. Además, cuando Berta entra por segunda vez en la prisión de Barcelona, es Mercedes quien le da un recado y un regalo de parte de Senta: un colgante con forma de corazón que Berta portará hasta el día en que se suicida en las vías del tren. En cuanto a Françoise, la joven francesa es la primera en darse cuenta de que Berta siente curiosidad por las personas de su mismo sexo. Berta establece un vínculo amistoso con ella a partir de las conversaciones filosóficas que mantienen y se esfuerza por ayudarla cuando entra por segunda vez en la prisión de Barcelona y se entera de que la joven ha entrado en un profundo decaimiento a causa de los continuos abusos de Trinidad, la que es entonces la celadora jefe de la prisión. Desafortunadamente, Berta fracasa y Françoise se quita la vida tras haber pasado una larga temporada en una celda de castigo en condiciones deplorables. Así expresa Berta este suceso a través de la voz *en off*: "Françoise había elegido la libertad para siempre". Como puede comprobarse, como compañera, la protagonista se caracteriza por su generosidad y sororidad.

En cuanto a su trato hacia Senta y la relación que mantiene con ella, Berta muestra interés en ella desde el momento en que la ve en el comedor de la prisión y decide preguntarle por ella a Mercedes. Desde el momento en que Senta se acerca a ella mientras toca el piano y pese a que se entera leyendo su expediente de que está en prisión debido a que ha asesinado a su anterior amante de 45 años, Berta centra sus esfuerzos en ayudarla en todo lo que puede; tanto es así que dichos esfuerzos componen la acción nuclear del filme. Durante su primera estancia en la prisión de Barcelona, Berta se dedica a ponerse en contacto con personas de fuera para ayudar a Senta a que rebajen su condena, en un primer momento, y, después, para

conseguir que trasladen a su hija a un hospital cuando esta contrae una enfermedad pulmonar severa. Berta consigue que se produzca dicho traslado y a partir de ahí comienza una relación romántica con Senta. El vínculo que a partir de ese momento las une se fortalece cuando, tras pasar años separadas debido al traslado de Berta a la prisión de hombres, esta se entera de que su padre se ha suicido y de que han endurecido su condena; estos duros golpes provocan que Berta haga de su amor por Senta el único móvil para soportar una vida que ya le pesa; así se expresa en el filme mediante la voz *en off*: "El suicidio de mi padre, la vuelta a la cárcel, la terrible condena, el vacío, la ausencia de voluntad para seguir viviendo y los años sin ver a Senta. Si no fuera por la esperanza de encontrarla de nuevo...". Efectivamente, tal como espera, se reencuentran, retoman su relación amorosa y tratan de verse todo lo que pueden, pues la celadora jefe las vigila y las separa siempre que las encuentra juntas a solas. Una vez libre y fuera de prisión, Berta continúa actuando en base a sus ideas e insiste en mantener una relación con Senta y en buscarla pese a que esta o no contesta ya sus cartas. Dicha actitud es, aunque tenaz, dependiente y la lleva a la desesperación cuando Senta le confiesa que se ha enamorado de otra mujer. Este motivo, entre otros, provoca que la protagonista finalmente se suicide.

En cuanto a las conductas del personaje de Berta valoradas como negativas, son esencialmente tres: el robo que la lleva a entrar en prisión, la conducta desafiante y, en ocasiones, agresiva que adopta con las figuras de autoridad del centro penitenciario de Barcelona y el suicidio. Con respecto a las acciones valoradas como negativas, solo apuntaré que, aunque la conducta desafiante y agresiva de Berta con las celadoras se puede considerar objetivamente como negativa, dichas conductas se traducen en cualidades positivas, pues la muestran como un personaje valiente, insumiso y honesto; una "heroína trágica que actúa de acuerdo a sus creencias aún sabiendo en todo momento que va a obtener consecuencias negativas de sus actos" (Pelayo 2009, 66).

Análisis del personaje de Senta

La joven madre soltera tiene un perfil más controvertido que el de su abnegada enamorada, como veremos a continuación. Senta es una mujer joven (tiene entre 20 y 30 años) y madre soltera que trabaja en el ámbito de la hostelería (cuando sale de prisión) y que posee, al igual que Berta, curiosidades por la cultura y algunos conocimientos sobre arte. En lo relativo a la caracterización sexual del personaje, se desconoce el origen de su homosexualidad (bien podría remontarse a su primera adolescencia), no obstante, Senta aparece desde el primer momento en el filme retratada como homosexual, puesto que cumple condena por haber asesinado a la mujer que fue su amante y con la que, tal y como le cuenta a Berta, mantenía una relación tóxica caracterizada por la posesividad y los abusos físicos y psicológicos. En cuanto a la propia aceptación de su condición homosexual, al igual que Berta, lo asume sin ninguna

clase de reticencia y habla de ello sin tapujos ni retraimientos. El personaje de Senta es coherente sobre todo en lo que a su conducta sexual se refiere: entra en la cárcel tras una relación lésbica fallida, dentro de prisión mantiene una relación romántica con una mujer y, tras su salida del centro penitenciario, comienza una nueva relación de pareja con una mujer llamada Marta de la que se enamora. Es evidente, debido a que tiene una hija, que en algún momento debió de mantener relaciones sexuales con hombres, pero en el filme no muestra interés por ningún hombre, no aparece si quiera relacionándose con uno y no hace mención de haber tenido alguna vez interés sexual por hombres, por lo que la exclusividad con respecto a la conducta lésbica es plena.

En el caso de Senta resulta más complicado extraer la caracterización indirecta ya que únicamente podemos conocer sus rasgos particulares a partir de los escasos diálogos que mantiene con otros personajes y a partir de las actitudes y conductas que muestra en relación con estos. Nada queda reflejado en el film sobre sus pensamientos, ni se representan situaciones en las que el personaje se muestre confidente con Berta o sus compañeras. Senta se presenta, por tanto, a través de sus palabras y de su conducta, como un personaje oscuro, algo misterioso, inestable, interesado y con tendencia a la agresividad, pero también está retratada como una mujer apasionada y cariñosa.

Para determinar la caracterización indirecta del personaje comenzaré con la descripción de las conductas valoradas como positivas: las muestras de arrepentimiento por el crimen que ha cometido, su preocupación por su hija, la gratitud que expresa hacia Berta y los detalles amorosos que a esta le profiere, como las cartas que le envía a Berta mientras esta está en la prisión de hombres, o el colgante que le regala para recibirla cuando regresa a la prisión de Barcelona. Durante la mayor parte del filme Senta se comporta como una mujer correcta y cariñosa, como una pareja sentimental que corresponde el amor de su compañera y que, tras una vida marcada por la violencia, se siente agradecida y en paz con su nueva situación. No será hasta que no salga de prisión cuando el personaje muestre conductas negativas, concretamente hasta la última escena, momento en que Senta da un giro inesperado, actúa con agresividad y descubre algunos de sus rasgos particulares que habían permanecido encubiertos.

Finalmente, en cuanto a las conductas negativas, pueden sintetizarse en las siguientes: asesinato, muestras de frialdad y desconsideración, agresividad y manipulación. Como ya he mencionado, salvo el primero, las conductas negativas de Senta comienzan a apreciarse hacia el final de la película y, sobre todo, en la última escena en que participa el personaje. Tras su salida de prisión, Senta comienza a mostrar frialdad e indiferencia en las cartas que envía a Berta a la cárcel. Después, cuando Berta va a la costa en su busca, en un principio mantiene una actitud amable y hospitalaria con Berta: le ofrece alojamiento en el piso que comparte con Marta (su nueva pareja), se disculpa haber dejado

de contestar sus cartas e incluso decide marcharse con ella a Barcelona para comenzar de nuevo la relación. Sin embargo, una vez comienzan una vida juntas, Senta se comporta de un modo agresivo con Berta cuando esta le explica que no puede darle dinero porque todo lo destina al alquiler del piso en el que ambas se alojan. En ese momento Senta se muestra despectiva con Berta, la agrade verbalmente y le confiesa que está enamorada de Marta y que tiene la intención de abandonarla para regresar con ella.

Apreciaciones de conjunto sobre los personajes protagonistas de la adaptación cinematográfica

Una vez realizadas las descripciones analíticas de los dos personajes principales, puede determinarse qué características describen la relación amorosa que vincula a Berta y a Senta. Comenzando por las particularidades más generales, cabe destacar que se trata de una relación intergeneracional, basada en la desigualdad y que queda marcada (y en última instancia también reducida) por el entorno carcelario en que nace. Sobre esta última característica relacionada con el espacio narrativo, debo apuntar que, aunque muchos investigadores le dan una gran relevancia a este tipo de espacios (prisiones, conventos internados...) de cara a analizar las relaciones homosexuales en las narraciones ficticias porque se trata de un tipo de escenario en el que conviven exclusivamente personas del mismo sexo, yo lo he obviado hasta este momento porque en *Carne apaleada* los personajes no viven una relación lésbica *forzados* por las circunstancias en las que se encuentran, sino que entablan un vínculo lésbico porque ambas tenían un deseo previo por las personas de su mismo sexo. No obstante, aunque el espacio carcelario no condiciona el origen de la relación, sí que lo hace en el desarrollo de esta. Berta, que está decidida a amar a toda costa, no deja que las consecuencias de la distancia minen su ilusión por Senta y sus objetivos con esta, sin embargo, Senta no lo vive del mismo modo. La joven presa ve en Berta durante su estancia en prisión una esperanza y un apoyo; una vía hacia la estabilidad, pero una vez queda libre conoce a otra persona y la mujer que dentro de prisión había sido un apoyo, de repente en el exterior se convierte en una molestia de la que decide deshacerse de un modo agresivo y desconsiderado. En suma, el espacio y las circunstancias en que se genera la relación de ambos personajes determina que finalmente esta fracase y que se convierta en unidireccional un vínculo que en un momento dado fue mutuo.

Llegados a este punto, para dar cuenta realmente del tratamiento que recibe el amor lésbico en *Carne apaleada*, cabe hacerse la pregunta más relevante y que, de manera más general, se hizo Gaspar Mora en su estudio sobre la representación de cuerpos contrasexuales:

¿En qué medida la producción cultural de los años de la Transición reflejó o, mejor, *construyó* una imagen de los cuerpos contrasexuales como símbolo de cambio frente a la represión de la dictadura? (2019, 167).

En el caso que me compete la pregunta debería formularse del siguiente modo: ¿Supuso *Carne apaleada*, dentro del panorama del cine español de la Transición, un cambio significativo en lo que a la representación de relaciones lésbicas se refiere? Para responder a esta cuestión, debemos tener en cuenta que, tal como explica Pelayo (2009, 33-34), en la transición política española solo siete filmes fueron protagonizados por personajes lésbicos —*Me siento extraña* (de Martí Maqueda, 1977), *Carne apaleada* (de Javier Aguirre, 1978), *Emmanuelle y Carol* (de Ignacio F. Iquino, 1978), *Silvia ama a Raquel* (Diego Santillán, 1979), *La caliente niña Julieta* (de Ignacio F. Iquino, 1980), *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (de Pedro Almodóvar, 1980) y *La frígida y la viciosa* (de Carlos Aured, 1981)— y, de entre ellos, la mayoría quedan catalogadas dentro de la modalidad erótica cuyas características son descritas por Pelayo del modo que sigue:

- El filme presenta numerosas secuencias de desnudez y erotismo, no siempre justificadas argumentalmente, sobre todo en el caso de los desnudos.
- La puesta en escena parece estar dirigida a la satisfacción de la mirada heterosexual masculina y en ningún momento intenta crear una mirada lésbica propia en la que las mujeres lesbianas puedan encontrar una referencia, pues el discurso identitario está ausente del argumento.
- Las protagonistas son mayoritariamente jóvenes y atractivas, inactivas laboralmente pero que gozan de un nivel económico medio-alto gracias al apoyo de sus parejas.
- La condición lésbica no es un rasgo exclusivo, sino que se combina con otros comportamientos sexuales.
- El lesbianismo conduce a la mujer hacia dos vías: será castigada por su condición sexual o será reconducida hacia un heterosexismo que habrá de aceptar forzosamente.
- El hombre representa una instancia de poder hegemónico sobre la mujer al final de la trama. (42)

Si bien es cierto que aparecen desnudos y primeros planos de senos femeninos que podrían haber sido excluidos, la representación de las relaciones lésbicas en esta adaptación cinematográfica supuso un cambio significativo con respecto a las producciones anteriores y coetáneas del cine lésbico español por la suma de las siguientes características del argumento del filme que pueden inferirse a partir del análisis de los personajes expuesto en el apartado anterior de este breve estudio:

- En *Carne apaleada* los personajes lesbianos son tanto sujetos deseantes como objetos deseados. Esto se muestra explícitamente en la escena en que Berta lame las lágrimas de felicidad de Senta (quien está conmovida porque su hija se ha recuperado de una grave enfermedad) y ambas se besan apasionadamente tras haberse jurado que siempre permanecerán unidas. Es decir, Berta aparece en todo como un sujeto deseante, tanto en sus miradas

como en sus acciones y adopta, por tanto, el papel activo que ostenta habitualmente el sujeto masculino (Mulvey 1975).

- Tanto Senta como Berta son personajes complejos cuya función en el discurso fílmico no es ser meros objetos del espectáculo visual que la cámara ofrecería para satisfacer la mirada *voyeurista* del espectador masculino de la sala, sino los sujetos principales de la historia nuclear de la adaptación cinematográfica.

- Ambas se saben lesbianas y se aceptan a sí mismas y a su orientación sexual con naturalidad, sin reticencias ni ocultamientos de ninguna clase.

- Ambas desafían a la autoridad en el centro penitenciario y no sucumben ante las prohibiciones homófobas y represoras de las celadoras, luchando, de ese modo, por estar al lado de quienes desean.

- Ningún personaje masculino irrumpe en la vida sexual y afectiva de los personajes lésbicos.

- Tanto Senta como Berta (sobre todo esta última) poseen formación académica e inquietudes artísticas.

- Al salir de la cárcel ambos personajes encuentran trabajo y son económicamente independientes.

- La relación amorosa de los personajes lésbicos de la adaptación fílmica es intergeneracional.

En suma, aunque el director podría haber prescindido de algunas escenas para alejarse así de las convenciones sexistas que dominaban el cine del momento, Javier Aguirre optó por elegir una novela que posee un gran interés debido a que se trata del testimonio real en primera persona de una mujer homosexual que se enamoró en la cárcel en la década de los 60 en España e hizo una labor notable representando la experiencia carcelaria del *alter-ego* de Inés Palou y llevando con ella a la pantalla su historia de amor con Senta. Gracias a la excelente interpretación de Esperanza Roy (no en vano, ganó el premio del Círculo de Escritores cinematográficos a mejor actriz protagonista por el papel de Berta) y al proceso de dignificación que sufrió el personaje de Berta tras su traslación fílmica, hoy el espectador puede disfrutar de un personaje tierno a la par que trágico y conocer con él la historia de una mujer lesbiana real que vivió durante mucho tiempo sufriendo las miserias de un mundo marginal y que decidió amar con todas sus consecuencias.

Conclusión

La representación de las relaciones lésbicas en el cine español ha evolucionado pausada, pero considerablemente hacia una estética naturalizada desde que durante los primeros años de la década de los setenta las mujeres homosexuales eran representadas como unas jóvenes y sensuales vampiras que solo tenían víctimas por amantes. En *Carne apaleada* ya encontramos personajes lésbicos cuya caracterización se encuentra lejos de los estereotipos habituales y cuya relación está basada en el sentimiento amoroso y en la intención de construir un futuro como pareja sentimental sólida, por lo que, en poco tiempo, los modos de representación del lesbianismo en el cine español cambiaron radicalmente

tras el final del régimen franquista. No obstante, pese a que con el tiempo se van introduciendo cambios que propician que la homosexualidad sea cuantitativa y cualitativamente mejor figurada en la cinematografía española, los personajes lésbicos gozan todavía de escasa visibilidad en el panorama cinematográfico actual y, a menudo, en las pocas oportunidades que tenemos de ver a una mujer lesbiana en las ficciones audiovisuales, esta aparece en filmes cómicos que abordan el lesbianismo desde una estética grotesca o caricaturesca (vgr. *Los 2 lados de la cama*, de Emilio Martínez Lázaro 2005). Estos modos de representación colaboran para con la visibilidad del colectivo lésbico, pero dificultan que las espectadoras homosexuales establezcan una identificación con los personajes o los adopten como referentes. Es por esto que considero importante que este tipo de producciones cómicas comiencen a convivir con más frecuencia con obras dramáticas serias que reflejen tanto la riqueza y el polimorfismo de la sexualidad lésbica, como las problemáticas habituales que atraviesan las relaciones sentimentales entre mujeres. *Carne apaleada*, como he tratado de mostrar a lo largo de este estudio, fue un primer paso en esta dirección, pero queda todavía mucho camino que recorrer.

Bibliografía

- Alfeo, Juan Carlos. 2011. "Análisis narratológico y sociedad representada: los personajes LGBT en el cine". In *Narrativas Audiovisuales: los discursos*. Coord. by Francisco García and Mario Rajas. Madrid: Editorial Icono 14: 63-84.
- Ardánaz, Natalia. 1998. "La Transición política española en el cine". *Comunicación y Sociedad* N.º 2: 153-175.
- Arranz, Fátima. 2010. *Cine y género en España*, Madrid: Cátedra.
- Castro García, Amanda. 2009. *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982)*, Oviedo: KRK Ediciones.
- Chatman, Seymour. 1990. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid: Taurus.
- Gómez Beltrán, Iván. 2017. "El sujeto lésbico en el cine español dirigido por mujeres: el caso de Marta Balletbó-Coll: *Costa Brava* (1995) y *Sévigne* (2004)". *Asparkia*, 31: 29-46.
- González, Clarissa. 2011. "Visibilidad y diversidad lésbica en el cine español. Cuatro películas de la última década". *Revista Icono 14* N.º 9: 221-255.
- González de Garay, Beatriz. 2013. *El lesbianismo en las series de ficción televisiva españolas*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- _____ and José Carlos Alfeo. 2017. "Formas de representación de la homosexualidad en el cine y la televisión españoles durante el franquismo". *L' Atalante. Revista de estudios cinematográficos* N.º 23: 63-80.
- Imbert, Gérard. 1990. *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la Transición (1976- 1982)*. Trad. por Beatriz Simó. Madrid: Akal.
- Melero Salvador, Alejandro. 2010. *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la Transición*, Madrid: Notorious Ediciones.
- Mora Gaspar, Víctor. 2019. "Política y sexo en transición. La construcción de la normatividad sexual desde las nuevas narrativas cinematográficas" en *Historia cultural de la Transición. Pensamiento crítico y ficciones*. Carmen Peña Ardid (ed.). Madrid: Libros de la Catarata.
- Moreiras Menor, Cristina. 2002. *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*, Madrid: Ediciones Libertarias.
- Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16 n.º 3: 6-18.
- Palou, Inés. 1975. *Carne Apaleada*, Barcelona: Editorial Planeta.
- Pelayo, Isabel. 2009. *Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Peña Ardid, Carmen. 2015. "Significantes ambiguos de la libertad. La reflexión sobre el sexo, el destape y la pornografía en Vindicación feminista". *Letras Femeninas (número especial de diciembre)*: 102-124.
- _____. 2019. "El estudio cultural de la transición y su apoyo en la historiografía" en *Historia cultural de la Transición. Pensamiento crítico y ficciones*. Carmen Peña Ardid (ed.). Madrid: Libros de la Catarata.
- Sánchez del Pulgar, Rosa M.º. 2017. "Homosexualidad latente en el cine del siglo XX". *Femeris* Vol. 2, N.º 2: pp. 99-118.
- Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto. "Inés Palou: dos novelas y un suicidio", Madrid: Instituto de Filosofía, CSIC: 65-84.
- Trenzado Romero, Manuel. 2007. "Cine y poder: el cine español y la secularización del discurso público sobre la moral durante la transición y consolidación democrática". *Política y sociedad* N.º 3: 71-87.