

SESIÓN: NARRATIVAS FÍLMICAS. ILUMINANDO EL CUARTO OSCURO

Hacia una reconsideración de lo homosexual en el cine español del segundo franquismo: el caso de *Casa Flora* (1973)

Santiago Lomas Martínez
Universidad Carlos III de Madrid

Durante décadas, las relaciones entre homosexualidad y cine del franquismo han sido poco estudiadas. Tradicionalmente, se ha asumido que, dada la existencia de censura y de una dictadura fuertemente heteronormativa, no hubo representaciones de homosexualidad en él, salvando unas pocas excepciones. Sin embargo, en los últimos años, algunos académicos han empezado a evidenciar la existencia de un mayor número de representaciones de disidencia sexual; entre ellos, destaca Alejandro Melero (2014, 2017). Esta ponencia desea ocuparse de una línea de investigación menos desarrollada: poco se ha escrito aún sobre los cineastas homosexuales (o, en general, no heteronormativos) que trabajaron durante el franquismo. Este es, precisamente, el tema de mi tesis doctoral.

A continuación, quisiera hablar de varios temas relacionados con mi investigación doctoral utilizando como caso de estudio la película *Casa Flora*, dirigida en 1972 por Ramón Fernández y escrita por Juan José Alonso Millán. Es una comedia coral en la que Lola Flores hace de Flora, la madame de un burdel. Ante el inminente entierro de un conocido torero, numerosas personas acuden al pueblo andaluz donde este tendrá lugar y, ante la falta de camas para alojar a los visitantes, se decide hacer pasar por un hotel el burdel regentado por Flora, dando lugar a sucesivos enredos.

La primera cuestión que quisiera abordar es que, a pesar de la homofobia generalizada que sufrían diariamente los homosexuales en la España del franquismo, en el cine español de la época, existieron creadores homosexuales con abundante poder y prolíficas carreras. En mi opinión, tanto los estudios sobre cine español como aquellos sobre historia cultural de la homosexualidad en España no pueden considerarse completos sin tener en cuenta a estas figuras y el estudio de sus obras. En el rango de años entre 1959 y 1975 que se suele denominar Segundo Franquismo, puede destacarse el caso de Luis Sanz, productor cinematográfico, musical y teatral, ocasional guionista y argumentista y representante de numerosas estrellas de la época, el cual gozó de bastante libertad creativa y, especialmente, de notable poder.

Inicia su carrera como representante en 1951 y llega a ser responsable de las carreras de artistas como Lola Flores, Jorge Mistral, Carmen Sevilla, Aurora Bautista, Paquita Rico, Emma Penella, Vicente Parra, Amelia de la Torre, directores como Luis César Amadori, Luis Lucia, Manuel Mur Oti y Luis Saslavsky, e incluso el grupo musical Los Brincos, considerado por algunos el más importante de los surgidos en los años 60. Fue ideólogo de la segunda película con mayor permanencia en cartel de los años 50, *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (Luis César Amadori, 1958), así como el productor de todas las películas protagonizadas por la actriz y cantante Rocío Dúrcal entre 1962 y 1972: *Canción de juventud* (1962), *Más bonita que ninguna* (1965), *Las Leandras* (1969), *Marianela* (1972),... entre otras (Riambau & Torreiro, 1998, 520-521; 2008, 725-727). Sanz fue su descubridor, el hombre que la lanzó al estrellato, y juntos lograron éxitos comerciales de gran magnitud. En sus filmes, por tanto, Sanz ostentaba gran poder creativo, ejerciendo con frecuencia simultáneamente de productor y de representante de sus asalariados.

En 1972, fecha de producción de *Casa Flora* (aunque se estrenará en 1973), Sanz es el propietario de dos productoras cinematográficas, Cámara P.C., con la que había creado los éxitos de *Dúrcal*, y *Moviola Films*. Asimismo, dirige su propia distribuidora, *Imperial Films*, con la que distribuye todos sus filmes producidos en los años setenta, ostentando aún mayor control sobre sus películas. Ya en 1978, fundará una tercera productora, *Lince Films*, cuya propiedad compartirá con su pareja, Francisco Belinchón, y con ella producirá exitosos filmes musicales como *La corte de Faraón* (1985) o *Las cosas del querer* (1989).

Casa Flora constituye una demostración del poder como productor que tenía Sanz en ese momento, pues cuenta con la intervención de más de quince destacadas estrellas de la época: Lola Flores, Máximo Valverde, Antonio Garisa, Amparo Soler Leal, Rafael Alonso, Manolo Gómez Bur, Concha Márquez Piquer, Arturo Fernández, Isabel Garcés, Carlos Larrañaga, Pedro Mari Sánchez, Camarón de la Isla, Ángel de Andrés, Estrellita Castro, entre otros. Tan solo poderosos productores como Pedro Masó o filmes excepcionales como *El taxi de los conflictos* (José Luis Sáenz de Heredia y Mariano Ozores, 1969; realizado para apoyar económicamente a Benito Perojo, con la colaboración de 50 estrellas del momento), lograban tal poder de convocatoria entonces.

Tales consideraciones contradicen la asunción tradicional de que, durante el franquismo, no hubo creadores homosexuales y, si los hubo, no lograron tener cierto poder o una mínima libertad creativa. Por el hecho de que cineastas como Sanz no hicieran pública su sexualidad entonces, no creo que deban ser relegados al olvido. Creo, por el contrario, que tenerlos en cuenta permite hacer relatos más completos e incluso más complejos en torno a la homosexualidad durante el franquismo.

La segunda cuestión que quiero plantear es que, frente a los tradicionales relatos de opresión contra resistencia mediante los que, con frecuencia, se tiende a hablar sobre la homosexualidad en el franquismo, existían múltiples negociaciones entre ambos polos e incluso inversión de relaciones de poder en el ámbito de la creación cinematográfica.

Como decía, *Casa Flora* está dirigida por Ramón Fernández y escrita por Juan José Alonso Millán, dos de los creadores de mayor éxito del cine español de la época, responsables de la que sería la película más taquillera del cine español hasta 2001: *No desearás al vecino del quinto* (1970). Esta iniciaría el filón de las llamadas "comedias de mariquitas" (Melero, 2010, 127–180), de enorme éxito comercial, en las que la homosexualidad pasa a ser tema central y con las que proliferan multitud de representaciones cómicas de hombres afeminados en el cine español de los años setenta (Mira, 2004, 365–70; Melero, 2010, 127–80). Tradicionalmente, ha sido considerada el paradigma del humor homófobo hispano, el gran ejemplo de la existencia de estereotipos cómicos de la homosexualidad en el cine español del franquismo. Sin embargo, en *Casa Flora*, un homosexual, Sanz, está contratando a los responsables de *No desearás al vecino del quinto*, para que trabajen para él y le hagan ganar dinero. Es más, en 1973, Sanz se subirá también al rentable carro de la comedia de mariquitas escribiendo y produciendo *Mi hijo no es lo que parece*. Sin embargo, en ambos casos, podemos hablar de la existencia de una dimensión queer: la heteronormatividad de ambas propuestas aparece hibridada, parasitada, e incluso interrumpida por los tres ejes creativos que caracterizan a Sanz como cineasta homosexual: la obsesión por las divas del mundo del espectáculo, la predilección por el musical, y una estrecha relación con lo que Mira ha estudiado como la tradición camp española (2004, 25–27, 143–45) que se manifiesta, además de en los rasgos anteriores, en determinadas propuestas estéticas y referencias intertextuales. Sobre tales cuestiones en relación con *Mi hijo no es lo que parece*, me he ocupado extensamente en un artículo de reciente publicación (2018).

En general, *Casa Flora* es un filme sumamente heteronormativo a nivel narrativo, y, como tantas comedias de la Transición, gran parte de su humor se deriva de enredos de índole sexual, con gran protagonismo del adulterio. Basta echar un vistazo a las filmografías de Alfredo Landa y Mariano Ozores en aquellos años, con frecuencia aliados, como prueba de ello. Aquí, parejas heterosexuales de distinto tipo de intercambian y se confunden durante un día y una noche en un mismo escenario, el citado burdel-hotel de la protagonista, haciendo obvia la inspiración teatral y vodevilesca del filme. Pero, más allá de eso, los ejes creativos de Sanz pueden rastrearse especialmente en dos ámbitos: la concepción del filme, y los números musicales.

En primer lugar, la tradición del creador homosexual y la diva ha sido estudiada por autores como Doty (2000, 105–130), y consiste en la expresión codificada dentro de la cultura dominante "en relación con mujeres heterosexuales, o bien en relación con nociones de lo femenino vinculadas a la mujer" (2000, 105). Las películas de Sanz reproducen dicha tradición, pues tienen como principal constante el protagonismo de estrellas femeninas: el cineasta era especialista en diseñar vehículos de lucimiento para mujeres artistas (de las cuales, muchas veces, era también representante). En este caso, *Casa Flora* está concebida como un intento de impulsar la carrera de su amiga Lola Flores como actriz cómica, tras la comedia *Una señora estupenda* (1967), que supuso el potencial inicio de su reconocimiento como intérprete, pues le valió el premio a la mejor actriz del Sindicato Nacional del Espectáculo (Moix, 1993, 134).

Por otra parte, Doty considera que el musical es muy popular entre muchos gays, entre otras razones, porque les permite admirar a reconocidas artistas femeninas, y porque tiene características estéticas tradicionalmente consideradas "femeninas" o "afeminadas" y apreciables como camp (espectaculares decorados y vestuario, complejas coreografías, canciones sobre deseo y satisfacción amorosa) (1993, 10). La recurrencia del género musical es, precisamente, la segunda constante del cine de Sanz, y en *Casa Flora* aparecerán incrustados varios números musicales, de escasa justificación narrativa en los que se manifiestan, en gran medida, los aspectos expuestos por Doty.

Por último, resumiendo mucho (quizás demasiado), lo camp como código estético está estrechamente vinculado con la cultura homosexual occidental y se caracteriza por el esteticismo, el énfasis en el estilo, el exceso y el artificio, por la teatralidad, la ironía y el humor (véase Babuscio, 1977). Entre las manifestaciones de esta tradición cultural en España, Mira ha señalado "la revista y en particular Celia Gámez [...], las películas 'de mujeres' en general [...], la adoración (con un toque de ambigüedad: entre la vehemencia y la ironía) por grandes estrellas de la pantalla, la ópera y sus divas [...], los espectáculos de Saritísima o el cine del Hollywood clásico, especialmente las películas musicales" (2004, 143–45). Asimismo, agrega que lo camp, durante la Transición, empieza a desarrollar una "intención provocadora [...]" que pretendía confirmar que el franquismo estaba superado", apostando por el "guiño y la celebración", priorizando "el goce y la sensualidad frente a la reflexión" (2004, 526). Esto me permite plantear otra cuestión: que en el cine *mainstream* del Segundo Franquismo se produjeron manifestaciones de lo camp, más allá del conocido caso de *Diferente* (Luis María Delgado, 1962).

Decía antes que los ejes creativos de Sanz pueden rastrearse especialmente en dos ámbitos: la concepción del filme, y los números musicales. Sobre la concepción del filme, podemos decir que *Casa Flora* forma parte de un conjunto de películas producidas por Sanz entre 1969 y 1974 en las que se apropia de grandes divas maduras y trata de impulsar o renovar sus carreras cinematográficas. Al hacerlo, incrementa la transgresión sexual de sus imágenes de estrellas, y desliza una ironía, a veces explícita,

otras implícita, todo lo cual puede relacionarse con las consideraciones expuestas por Mira acerca de lo camp en la Transición española. En *Las Leandras* (1969), adapta la revista musical homónima prohibida durante el franquismo por su potencial transgresor en materia sexual, y Sanz recupera para el cine a la gran diva del género, Celia Gámez, tras 29 años sin estrenar un filme. Gámez reaparecería en el espectáculo teatral *Fiesta* (1970) y en *Mi hijo no es lo que parece*. También en 1969, trata de resucitar la carrera cinematográfica de Aurora Bautista con la comedia melodramática *Pepa Doncel*; en 1974, recupera a Amparo Rivelles para el cine español, tras dos décadas de carrera en Méjico en el melodrama *La madrastra*; y, en *Casa Flora*, intenta impulsar a Lola Flores como actriz cómica. El denominador común de las películas con Bautista, Rivelles y Flores es que Sanz las convierte en transgresoras sexuales que deben ocultar su condición a ojos de la sociedad convencional: Bautista y Rivelles eran dos exprostitutas que habían resultado ricas mediante un matrimonio por interés y que, al quedar viudas, deseaban mantener su estatus social y económico; en *Casa Flora*, Flores es una madame que debe aparentar ser la dueña de un mesón. Tanto Gámez como Bautista, Rivelles y Flores son divas que confían en Sanz para renovar y actualizar su estrellato. Las tres últimas tratan además de romper con sus imágenes del pasado, especialmente Bautista y Rivelles.

Todas estas producciones pueden relacionarse, en mayor o menor medida, con *Las Leandras*, la legendaria revista de Celia Gámez, referente de notable importancia en la cultura camp española. Por un lado, *Casa Flora* recicla -sin reconocerlo- el argumento de *Las Leandras*, presentando de nuevo un prostíbulo que se ha de hacer pasar por un establecimiento "decente", y a unas mujeres de mala reputación (allí, artistas de revista; aquí, prostitutas) que deben fingirse normativas. En ese sentido, podemos afirmar con cierta ironía que funcionan un poco como versiones *avant la lettre* de *La cage aux folles* (Jean Poiret, 1973). Por otra parte, el argumento de *La madrastra*, escrito por Sanz, reelabora irónicamente la narrativa de la *Java de las viudas* de dicha revista (la cual también guarda ciertos parentescos con el planteamiento narrativo de *Pepa Doncel*).

En cuanto a los números musicales, estos me permiten introducir la última cuestión que deseaba plantear en esta ponencia: la existencia de relaciones colaborativas entre creadores queer en el cine español de la época. En *Casa Flora*, Sanz confía los números musicales al letrista Rafael de León y al compositor Juan Solano. Rafael de León, desde los años treinta, fue el gran artífice literario de la copla: creó la mayoría de los principales hitos de dicho género y fue el principal letrista de las grandes estrellas del género: Concha Piquer, Juanita Reina, Lola Flores, o, desde los años sesenta, Rocío Jurado e Isabel Pantoja. Juan Solano, por su parte, fue, después de Manuel López-Quiroga, el principal compositor de copla; desde inicios de los sesenta, trabajó en pareja creativa con su amigo León; y fue responsable de notables aportaciones al cine español, desde las *Coplillas de las divisas* de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (Luis García Berlanga, 1952) a la banda sonora de *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957).

De los cinco números musicales de *Casa Flora*, destacan por su descarado potencial camp los tres protagonizados por Lola Flores. En *A mí me gustan los hombres*, Flores proclama con ironía y sin ningún pudor su vehemente deseo sexual por los hombres; *Cómo me las maravillaría yo* es una agitada sucesión de trabalenguas que algunos consideran precursora del rap en España; por último, está *El teléfono*, un agresivo duelo verbal entre Estrellita Castro y Lola Flores, toda una pelea de gatas escrita en verso, con teléfonos gigantes y un loro respondón que canta la canción *Mi jaca*, viejo éxito de la primera. Los tres ejemplos, cargados de frivolidad, exceso e ironía, sugieren que quizá no se ha investigado demasiado la producción de León y

Solano desde una perspectiva queer, y que no toda su obra encaja en los mismos patrones creativos de sus célebres éxitos del Primer Franquismo, con sus recurrentes narrativas de amor de carácter trágico.

Agradecimientos

Esta investigación se ha realizado con el apoyo del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, gracias a una beca FPU (Ayudas para la Formación de Profesorado Universitario), cuya referencia es FPU15/01776.

Referencias

- Babuscio, Jack. "Camp and the Gay Sensibility". 1977. *Gays and Film*. Ed. Richard Dyer. London: British Film Institute. 40-57.
- Doty, Alexander. 1993. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Doty, Alexander. 2000. *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. New York: Routledge.
- Lomas, Santiago. 2018. "Luis Sanz y *Mi hijo no es lo que parece* (1973): subcultura homosexual y camp en el cine español del tardofranquismo". *Journal of Spanish Cultural Studies*, 19.1: 63-88.
- Melero, Alejandro. 2010. *Placeres ocultos: gays y lesbianas en el cine español de la Transición*. Madrid: Notorius.
- Melero, Alejandro. 2014. "La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista". *Zer: Revista de estudios de comunicación*, 36: 189-204.
- Melero, Alejandro. 2017. *Violetas de España. Gays y lesbianas en el cine de Franco*. Madrid: Notorious.
- Mira, Alberto. 2004. *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Madrid: Egales.
- Moix, Terenci. 1993. *Suspiros de España. La copla y el cine de nuestro recuerdo*, Barcelona, Plaza & Janés.
- Riambau, Esteve y Casimiro Torreiro. 1998. *Guionistas en el cine español: quimeras, picarescas y pluriempleo*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española.
- Riambau, Esteve y Casimiro Torreiro. 2008. *Productores en el cine español: estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española.