

Hermafroditismo y anomalía cultural en *Mi querida señorita*

By: [Ana Hontanilla](#)

Ana Hontanilla. "Hermafroditismo y anomalía cultural en *Mi querida señorita*." *Letras Hispánicas* 3.1 (Spring 2006): 113-22.

Made available courtesy of the Department of Modern Languages Texas State University:
<http://www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/>

***© Department of Modern Languages Texas State University. Reprinted with permission. No further reproduction is authorized without written permission from the Department of Modern Languages Texas State University. ***

Abstract:

Mi querida señorita, dirigida por Jaime Armiñán y escrita en colaboración con José Luis Borau, se estrenó en Madrid en 1971. Además de ser un triunfo comercial, la película también fue un éxito de la crítica. En 1971 ganó el Premio Nacional del Sindicato del Espectáculo y al año siguiente Jaime Armiñán fue galardonado como mejor director y coguionista por el Círculo de Escritores de Cine. José Luis López Vázquez también recibió del Círculo de Escritores de Cine el premio al mejor actor. En 1973 fue nominada para el premio Oscar bajo la categoría de mejor película extranjera (*Internet Movie Database*). El film tiene lugar a principios de los años setenta, en una España en conflicto entre tradición y modernidad y cuenta la historia de Adela/Juan (José Luis López Vázquez), una mujer educada en la España de Franco que a los cuarenta y tres años descubre que su feminidad se basa en un error de identidad sexual y que en realidad es un hombre. La crítica de cine Catalina Buezo entiende que la película pertenece a la segunda fase de la filmografía de Jaime Armiñán (1969-88), período en que el director plantea las frustraciones sentimentales de los españoles y expone el desmoronamiento de las certezas del franquismo que ocurre durante los últimos años del régimen (sin numeración). Si bien es cierto que la historia de Adela/Juan articula los conflictos emocionales de las generaciones que vivieron y crecieron bajo la dictadura de Franco, Armiñán y Borau, no obstante, van más allá en su crítica cultural con este guión cinematográfico. Es mi propósito mostrar que al escoger como tema de la película la indefinición o anomalía sexual del personaje principal Adela/Juan, llega incluso a presentar las consecuencias de la represión sexual del franquismo como una monstruosidad y un absurdo cultural que afectó tanto a mujeres como a hombres.

Keywords: *Mi Querida Señorita* | My Dearest Senorita | Film | Gender Identity | Sexual Orientation | Transgender

***Note: Full text of article below

Hermafroditismo y anomalía cultural en *Mi querida señorita*

Ana Hontanilla

Universidad de Carolina del Norte en Greensboro

Mi querida señorita, dirigida por Jaime Armiñán y escrita en colaboración con José Luis Borau, se estrenó en Madrid en 1971. Además de ser un triunfo comercial, la película también fue un éxito de la crítica. En 1971 ganó el Premio Nacional del Sindicato del Espectáculo y al año siguiente Jaime Armiñán fue galardonado como mejor director y coguionista por el Círculo de Escritores de Cine. José Luis López Vázquez también recibió del Círculo de Escritores de Cine el premio al mejor actor. En 1973 fue nominada para el premio Oscar bajo la categoría de mejor película extranjera (*Internet Movie Database*). El film tiene lugar a principios de los años setenta, en una España en conflicto entre tradición y modernidad y cuenta la historia de Adela/Juan (José Luis López Vázquez), una mujer educada en la España de Franco que a los cuarenta y tres años descubre que su feminidad se basa en un error de identidad sexual y que en realidad es un hombre. La crítica de cine Catalina Buezo entiende que la película pertenece a la segunda fase de la filmografía de Jaime Armiñán (1969-88), período en que el director plantea las frustraciones sentimentales de los españoles y expone el desmoronamiento de las certezas del franquismo que ocurre durante los últimos años del régimen (sin numeración). Si bien es cierto que la historia de Adela/Juan articula los conflictos emocionales de las generaciones que vivieron y crecieron bajo la dictadura de Franco, Armiñán y Borau, no obstante, van más allá en su crítica cultural con este guión cinematográfico. Es mi propósito mostrar que al escoger como tema de la película la indefinición o anomalía sexual del personaje principal Adela/Juan, llega incluso a presentar las consecuencias de la represión sexual del franquismo como una monstruosidad y un absurdo cultural que afectó tanto a mujeres como a hombres.

El especialista en cine español Marvin D'Lugo indica que “el argumento de *Mi querida señorita* funciona como una parodia grotesca de la ideología cultural del franquismo” (70-1). Según D'Lugo, la propaganda glorificadora de la vida idílica de provincias junto con la anacrónica y reducida educación de la mujer llevó a una deformación del individuo totalmente innecesaria.ⁱ La opresiva educación que Adela había recibido durante el régimen de Franco se presenta en el film como una trampa, cuyo insufrible fardo de pesada e inútil afeminación había que trascender para conseguir que una vez hecha la transformación sexual Juan lograra acceder al espacio urbano, racional y predominantemente masculino de la modernidad.ⁱⁱ Al resolver la ambigüedad sexual inicial del personaje Adela/Juan a favor del modelo masculino, con *Mi querida señorita* Armiñán y Borau no sólo critican la afeminación domesticadora de la población que promovía la represión franquista sino que también postulan la liberalización de las costumbres y de la moral con el objeto de promover un clima que favorezca que los españoles empiecen a explorar las posibilidades de identidades alternativas que el marco cultural de la modernidad les ofrece.

La película narra la historia de Adela, una mujer cuya formación es producto de la política cultural del franquismo de la posguerra. A pesar de los cambios que a principios de los años setenta se respira en la pequeña ciudad de provincias donde vive, Adela todavía reproduce comportamientos y actitudes que reafirman su feminidad según los

parámetros de los años cuarenta. Entre estos comportamientos, por ejemplo, se observa que, al ser una mujer soltera –o según el término peyorativo de la época una solterona–, y de clase media, las obligaciones de Adela son atender actividades sociales y culturales que giran alrededor de ceremonias religiosas, a las que, por supuesto, asiste vestida de negro y con mantilla. Dado que no está bien visto que las mujeres de su clase y edad entiendan de asuntos de dinero, Adela cede la administración de sus bienes a Santiago (Antonio Ferrandis), el director del banco local y viejo amigo de la familia. Ella se dedica mientras tanto al único trabajo socialmente aceptable para las mujeres de su clase: las obras de caridad. Entre estas buenas obras se encuentra el tratar de mejorar las costumbres de jóvenes económicamente menos afortunadas que ella, como las de su criada Isabelita (Julieta Serrano), a quien Adela repetidamente aconseja que sea modesta y que se reserve, por supuesto sexualmente, para el matrimonio. A primera vista, da la impresión de que tanto Adela como los miembros de su círculo social nunca se habían cuestionado ni su condición sexual ni la conveniencia de los comportamientos hasta entonces asociados con su feminidad. De esta manera y ajena al paso del tiempo, durante cuarenta y tres años la vida de Adela se ha desenvuelto en la tranquilidad de la provinciana ciudad de Pontevedra en Galicia.

En la intimidad del tocador, sin embargo, Adela dedica horas a afeitarse y en secreto de confesión le admite al padre José María (Enrique Ávila) que a veces siente una intensa atracción sexual hacia su criada Isabelita. De hecho, el vínculo que las une no corresponde al trato convencional entre señora y criada. Por el contrario, entre las dos existe una inusual confianza y hasta cierta familiaridad, si bien teñida de cierto paternalismo proteccionista por parte de Adela. Además, esta relación en ocasiones se enturbia por los celos que la atormentan, sobre todo cuando sospecha que Isabelita tiene un romance con el repartidor de flores (Manolo Otero). Aunque Adela justifica la rivalidad que siente contra los hombres que cortejan a su sirvienta indicando que sus arrebatos solamente aspiran a salvaguardar la inocencia y decencia de su casa, finalmente toma conciencia y admite sus no ortodoxas inclinaciones (homo)sexuales. La revelación al párroco local, por supuesto en secreto de confesión, de la naturaleza de sus deseos carnales junto con el detalle extraño, pero moralmente irrelevante de sus hábitos de tocador, es el germen de la crisis de identidad que, en efecto, tiene lugar durante la segunda parte de la película.

La propuesta de matrimonio de su viejo amigo y administrador Santiago, el rechazo que le provoca la idea de tener el más mínimo contacto físico con él, y la renuncia de Isabelita a seguir trabajando para ella tras una escena de celos, fuerzan que Adela se cuestione la certeza y seguridad de los parámetros sexuales conforme a los que había vivido durante toda su vida. De esta manera, decide seguir los consejos del confesor y consultar su problema con un médico en Zaragoza (el propio director de la película Jaime Armiñán). Éste le indica que su condición ni es una enfermedad mental –es decir homosexualidad– ni un desequilibrio hormonal. Su problema más bien exige un “cambio radical de identidad”. Según el diagnóstico del doctor, Adela –quizá como el resto de los españoles– ha vivido hasta ese momento disfrazando sus ‘verdaderos’ sentimientos e instintos, adoptando una identidad falsa y creencias impuestas en contra de su naturaleza. El médico confirma que Adela no es una mujer en términos biológicos sino un hombre, y en consecuencia le propone que ajuste su identidad a este inesperado hallazgo de su ‘auténtica’ idiosincrasia sexual y se convierta en Juan.

La película no pormenoriza los detalles del procedimiento que el médico adopta para lograr este cambio. Sin aclarar si la situación de Adela/Juan es un caso de hermafroditismo o bien un extraordinario incidente de represión sexual llevada al extremo, de una escena a otra, Adela se transforma en Juan. Pero a pesar de la ambigüedad con que el guión trata este dramático punto de inflexión y de lo sorprendente e insólito del caso, el espectador no cuestiona la verosimilitud de esta historia. Por el contrario, el recuerdo de los principios de la moral nacional católica del régimen de Franco, que entre otros autores Feliciano Blázquez explica en *Cuarenta años sin sexo*, es lo que justifica la credibilidad del argumento. En su libro, Blázquez elabora el contenido ideológico de lo que él denomina “la mística de la feminidad” por medio de la cual el nacional catolicismo franquista establecía una estrecha conexión entre la vida sexual y el confesionario. Además este autor analiza las campañas de moralidad y ligas de decencia que marcaron la vida de dos generaciones de españoles.

El nacional catolicismo comenzó durante los años treinta cuando la mayoría de la jerarquía eclesiástica apoyó el levantamiento del ejército de Franco. La Iglesia Católica española percibió la lucha militar contra el gobierno de la Segunda República como un movimiento de defensa de la España tradicional y católica que se había visto amenazada por el ateísmo y el comunismo. Estas ideologías extranjeras, entre otros extravíos, habían traído a España, la liberación de las mujeres, el divorcio, y el aborto, poniendo en peligro la estabilidad familiar y orden social. Una vez terminada la guerra civil, durante los años cuarenta y cincuenta, Iglesia y Estado unieron sus esfuerzos para disciplinar a la población española por medio de la religión y la estricta moralidad de la ortodoxia católica. La insistencia de los clérigos en el sexto mandamiento “no cometerás actos impuros” complicó el clima psicológico de la España del franquismo inicial. El tratamiento represivo de la sexualidad se canalizaba principalmente en el confesionario. El párroco local era el que se ocupaba de juzgar y adoctrinar la intimidad de sus feligreses, predicando que, por ley divina, cualquier expresión o actividad sexual sólo era moralmente aceptable en el contexto del santo matrimonio heterosexual y monógamo.

La Sección Femenina de la Falange se encargaba, en particular, de adoctrinar a las mujeres (de clase acomodada) de la nueva España. Según el dictamen de su fundadora Pilar Primo de Rivera, el conocimiento analítico podía perturbar “las finas arterias de la feminidad” las cuales se componían sobre todo de resignación, sumisión, entrega, sacrificio, aceptación y renuncia. En *Formación política; lecciones para las Flechas* se indicaba que “el fin natural de la mujer es el matrimonio” (122) porque el temperamento de las mujeres “soporta mejor la constante abnegación de todos los días que el hecho extraordinario” (45). En su discurso “Fe y conducta de las mujeres,” Pilar Primo de Rivera sugería además que “el verdadero deber de las mujeres para con la Patria es formar familias con una base exacta de austeridad y de alegría” dado que ellas tienen las cualidades más apropiadas para este fin. La educación deportiva y universitaria de la falange prepararía finalmente a la mujer para que ésta fuera “el verdadero complemento del hombre” y nunca se pusiera en competencia con él (5). Semejantes instrucciones morales y culturales desde luego no invitaban a que las mujeres (de clase media) hicieran una reflexión introspectiva sobre sus deseos y emociones. Tampoco les ofrecían alternativas de vida socialmente aceptables fuera del matrimonio, o del servicio religioso o seglar a la Iglesia. En línea con esta mentalidad, Adela le explica al sacerdote que durante años ella había creído que su aversión por los hombres se debía al

resentimiento que generaba el ver que sus amigas se iban casando mientras que ella se quedaba soltera.

Desde finales de los cincuenta, sin embargo, algunos sectores de la Iglesia comenzaron a desconectarse ideológicamente del franquismo. Los cambios más radicales tuvieron lugar bajo la influencia del Concilio Vaticano II (1962-65) y a finales de los sesenta una nueva generación de obispos comenzó incluso a cuestionar la asociación de la Iglesia con el régimen de Franco. Este cambio de posición institucional influyó de manera clave sobre las actitudes de la población, dado que la mayoría de los españoles continuaban siendo católicos practicantes. En *Mi querida señorita* se observa que este clima de cambio ha llegado incluso ya a la conservadora capital de provincias gallega. Por ejemplo, las hijas de Santiago –el enamorado galán y administrador de los bienes de Adela– son dos muchachas que, con aspecto de suecas más que de españolas, piden dinero para obras de caridad en minifalda. Además, Santiago parece haber perdido todo control sobre ellas, de manera que éstas exhiben comportamientos extremadamente caprichosos y en ocasiones insolentes. En su desesperación, Santiago planea pedirle a Adela que se case con él ya que desea encontrar una esposa de la vieja escuela que le ayude con la ardua educación de las niñas.

Por otro lado, el párroco local, un cura joven de unos treinta años, está vestido en pantalón corto y dispuesto a arbitrar un partido de fútbol. En su discurso de inauguración de las instalaciones deportivas de la iglesia indica que los tiempos han cambiado y que España ya no está “en la Edad Media o ni siquiera en los años cuarenta”. Sugiere que hay que “dejar a un lado la mojigatería y el miedo al pecado ya que al cielo se puede subir igualmente de levita que con pantalones deportivos”. Incluso llega a afirmar que, “como en el caso de las chicas jóvenes con las dos piezas del bikini”. Rechazando el significado pecaminoso que la Iglesia Católica del franquismo había atribuido a todo lo relacionado con el sexo y el cuerpo, el cura subraya la importancia del ejercicio y la necesidad de estar en conexión con el cuerpo para acercarse a Dios. Al escuchar estas palabras, Adela no se atreve a expresar su opinión sobre este nuevo discurso de la Iglesia y Santiago indica que él “ya está viejo para estas cosas”.

Aunque confusa no sólo por la liberación de las costumbres sino también por el papel de la Iglesia en esta apertura, Adela tímidamente intenta recibir estos cambios con naturalidad e introducirlos en su estilo de vida. Por ejemplo, Adela apoya –parece que con fuertes sumas de dinero– la iniciativa del nuevo párroco para construir un campo de fútbol para los jóvenes feligreses, ya que es ella la que da la patada inaugural al balón que da comienzo al primer partido que se juega en estas instalaciones. En casa, le propone a su doméstica Isabelita que para alegrar el aspecto del piso deberían redecorar la sala, ya que se ha quedado muy oscura y anticuada. Adela además acepta ser cortejada por Santiago a pesar de que prestar atención a las diligencias del enamorado pretendiente va en contra de lo que ella considera apropiado para su edad. Por otro lado, el hecho de que las chicas jóvenes lleven minifalda no es algo que le pase inadvertido. Desde una mezcla confusa entre deleite y escándalo, Adela se permite echar un vistazo a las piernas de las hijas de Santiago y sobre todo admirar las de su criada Isabelita mientras ésta friega el suelo. En sus conversaciones utiliza neologismos como “living-room” o “sex-appeal,” éste último mientras casualmente charla con Santiago sobre los misterios del atractivo sexual.

No es de extrañar, entonces, que Adela por fin vaya más allá en sus rutinarias confesiones con el joven párroco y por fin le admita con ansiedad el conflictivo carácter de su pasión sexual por Isabelita; declaración que hubiera sido impensable en los años cuarenta o cincuenta. Desde luego la imposibilidad de reconciliar los deseos (homo)sexuales de Adela con las creencias y prácticas religioso-morales de la Iglesia Católica permanece, sin embargo el sacerdote no alecciona a Adela sobre este punto. Por otro lado, tampoco ignora la trascendencia de este dificultoso escenario ni le exhorta a que repudie emociones tan pecaminosas. El cura se inhibe de emitir juicio moral alguno y le aconseja a Adela que investigue la resolución de este aparente enigma en la ciencia. En efecto, el médico de Zaragoza, tras examinar el cuerpo de Adela, determina que debe optar por un “cambio radical de identidad” y transformarse en lo que en definitiva ya es biológicamente, es decir, en un hombre. Con este inesperado descubrimiento, la atracción que Adela experimenta por Isabelita, no es homosexual sino la inclinación natural y propia de su sexo. El discurso científico, y posteriormente la formalización legal, legitiman la corrección del irregular estado sexual conforme al que Juan había desenvuelto su existencia por cuarenta y tres años, a la vez que normalizan una atracción amorosa aparentemente homosexual.

Una vez realizada la transformación física, e incapaz de volver a Pontevedra y reanudar sus actividades cotidianas encarnado en esta nueva, insólita e inesperada metamorfosis, Juan se escapa de la clínica zaragozana y se marcha a vivir a Madrid. A pesar de carecer de dinero, documentación apropiada y amigos, o precisamente por no tener conexiones personales ni conocidos en Madrid, el anonimato de la gran ciudad le produce un gran alivio. Aunque en medio del gentío, la soledad que conlleva el ser un desconocido más paseando por las calles de la capital le facilita un escondite. Sin sentirse observado como una anomalía, poco a poco Juan se va adaptando a la problemática asimilación de su reciente cambio de identidad sexual. No obstante y en desventajosa contrapartida, las exigencias de la vida moderna en la capital ponen de relieve otro aspecto adicional de la constricción represora de la formación franquista.

En Pontevedra, la ceguera de socio-cultural de Adela/Juan le había impedido encontrar una respuesta al conflicto sexual interno que venía sufriendo y que probablemente había padecido en silencio durante tantos años. Aún así, la masculinidad de su físico prevalecía frente los gestos femeniles que exhibía. El presupuesto biológico es la razón por la cual a Adela se le hacía imposible ocultar su batalla contra el crecimiento del vello en la cara, el pecho y las piernas. Además, el medio novio de Isabelita observa que el cuerpo de su señora es extrañamente atlético y fuerte; detalle que la prensa local inocentemente publica al incluir la imagen de Adela dándole la patada al balón en el partido inaugural del campo de fútbol. Esta imagen da lugar a burlas y comentarios tales como que “ni siquiera Pirri tiene tanto estilo con el balón”.

En el ambiente predominantemente masculino de la ciudad, sin embargo, Juan sobresale por su feminidad ya que no deja de conducirse como la tímida señorita de exquisitas maneras que venía siendo desde hacía muchos años. Ni la ciencia ni la ley pueden corregir los finos y delicados modales de Adela en la mesa, ni la vergüenza con que reacciona cuando Feli (Mónica Randall), su vecina de pensión, le sorprende en pijama en la cama, ni la inhabilidad para luchar varonilmente contra los dos sinvergüenzas que le insultan en el parque precisamente por su apostura tan femenina. Aunque vestido de hombre, con pelo corto, bigote, corbata y chaqueta, sin siquiera darse cuenta, Juan continúa quitando el papel de las magdalenas con los mismos

exquisitos modales y delicadas maneras de Adela, detalle por el que, una vez que tiene lugar el reencuentro con su ex-sirvienta en Madrid, Isabelita parece reconocerle de inmediato. Pero el mayor perjuicio de su educación, que básicamente había consistido en aprender un repertorio de normas para comportarse con elegancia en situaciones sociales, es que ésta surge como un estorbo que dificulta que Juan se adapte y sobreviva en la ciudad. No saber correctamente un idioma –particularmente el inglés– y la falta de experiencia profesional, sobre todo en el ámbito comercial, imposibilitan que Juan se pueda incorporar satisfactoriamente al mercado de trabajo moderno.

Por otro lado, la solución provisional de ponerse a coser, al ser ésta la única habilidad potencialmente productiva que conoce, y transformar sus viejos vestidos en modelos “de fantasía” para vender en los comercios de Madrid, no se prolonga mucho. Cuando la patrona de la pensión en que vive y su sobrina (Lola Gaos y Chus Lampreave respectivamente) descubren que Juan guarda una maleta llena de ropa femenina y que por las noches se dedica a coser en silencio, le amenazan con denunciarle a la policía, presumiblemente por un delito de orden público. La represión sexual de Adela, por lo tanto, no es un problema del pasado que se solucione simplemente con la aceptación de su esencia biológica. Por el contrario, la rigurosa reglamentación de comportamientos se pueden asociar con lo femenino y lo masculino complica que, una vez hecha la transformación de la apariencia física, Juan se ajuste y sobreviva según las restricciones culturales que, en este caso, regulan el comportamiento de los varones. Para la dueña del hospedaje, es un escándalo que un hombre tenga ropa de mujer y además sepa coser. La presión social, que en la ciudad moderna gira alrededor de la masculinidad, le obliga a Juan a realizar sus labores a escondidas al mismo tiempo que a mentir a los pequeños comerciantes de Madrid, diciendo que es su pobre y minusválida hermana Adela quien confecciona los modelos que les vende.

Aunque la película no especifica si el caso ficticio de Adela/Juan es un incidente de hermafroditismo o de insólito desconocimiento y represión de la sexualidad humana, la ambigüedad del argumento junto con la necesidad de intervención médica permiten traer a colación la historia de Alexina/Herculine Barbin, un hermafrodita que a finales del siglo XIX vivió en Francia. Mientras que durante la primera mitad de su vida Alexina Barbin vivió y se educó como una alumna más en un internado religioso de niñas, a los 24 años los médicos establecieron que en realidad Alexina no era sexualmente una mujer sino un hombre. Obligada a realizar los cambios legales necesarios y a modificar su estado civil, Alexina fue incapaz de adaptarse a las vicisitudes que su nueva identidad sexual implicaban, y finalmente se suicidó. Para Michel Foucault, el caso de Alexina Barbin, una historia que inicialmente podría haber sido banal cobra, sin embargo, significativa importancia por ejemplificar el interés de una época (1860-1870) en las irregularidades y monstruosidades de la anatomía humana. A finales del siglo XIX no sólo se intensifica el deseo por clarificar y establecer el sexo de los hermafroditas sino que también se busca identificar, clasificar y caracterizar todos y cada uno de los diversos tipos de perversiones físicas y sexuales posibles (Foucault vii-xvii).

Aunque en el plano de la ficción, la historia de Adela/Juan también adquiere relevancia, por ser un caso que igualmente ejemplifica las inquietudes sexuales y culturales de la España en que la película se desenvuelve. El cercano final del franquismo alienta un clima de progresiva apertura cultural e ideológica, permitiendo que artistas e intelectuales a principios de los setenta examinen y desarticulen las bases

culturales del régimen. Por esta razón, la visión esperanzadora que Armiñán ofrece del papel de la ciencia en el proceso de desenmascarar las ‘anomalías’ de la represión sexual de la política cultural del franquismo, es notablemente diferente de la crítica negativa de Foucault. Mientras que la intromisión de la medicina tiene efectos devastadores en la vida de la joven francesa Alexina, por la insensibilidad de la ciencia hacia los condicionamientos culturales de género, en *Mi querida señorita* la mediación de la medicina, investida de su irrefutable autoridad, es el prerrequisito que sanciona la progresiva liberación de Adela de las restricciones del franquismo. A Jaime Armiñán, la ciencia le sirve para desenmascarar la tendencia corruptora de la política sexual de la dictadura, la cual vino a falsificar y a adulterar lo íntimo y peculiar del individuo, tanto en hombres como en mujeres. El final de la película, que concluye con la feliz iniciación (hetero)sexual de Juan en los protectores brazos de su ex-sirvienta Isabelita, en lugar de sugerir la indiferencia de Armiñán hacia la radical preeminencia de los condicionamientos culturales en la construcción de la persona, proclama su fe en la liberalización de esos parámetros y en el potencial humano por definir y redefinir la identidad sexual y de género conforme a modelos más personales e introspectivos y menos institucionalizados.

La obcecación de la Iglesia Católica y el franquismo de la posguerra con la disciplina corporal y la decencia definió una moralidad inflexible en materia sexual que, en última instancia, trajo consigo extraordinarias aberraciones y anomalías inconcebibles, como pretende manifestar el caso de Adela/Juan. Para Armiñán la ciencia, liberada y a la vez liberadora de errores culturales y constricciones sociales, es una confiable fuente de conocimiento que expone la naturaleza sexuada y no puramente espiritual del ser humano. No obstante, las dificultades de Juan para adaptarse a su nueva vida así como los cambios psicológicos que acompañan a las exigencias de su reciente masculinidad subrayan que la noción estrictamente biológica de la sexualidad es una noción incompleta. La medicina exhibe su incapacidad para corregir los aspectos más complejos de la educación de género, de la psicología de Adela/Juan, así como de las presiones sociales que giran alrededor de ambos sexos. En este sentido, la iniciativa de normalizar las preferencias sexuales de Adela expone un resultado paradójico. Tras la transformación física de este personaje, la película evoluciona de narrar la vida de una mujer con fuerte aspecto varonil que vive en provincias reprimiendo sus tendencias homosexuales, a elaborar las vicisitudes de un hombre afeminado en su comportamiento que para sobrevivir debe desempeñar trabajos propios de mujer, violando entonces las normas de comportamiento adscritas a la masculinidad.

Con la confianza de que nunca es tarde para recomponer estos desajustes, en *Mi querida señorita*, tanto el sexo como el género dejan de ser categorías fijas para ser sometidas a un proceso de redefinición en que las fuerzas del cambio –la ciencia y la modernidad– prevalecen frente a la tradición y la religión. Aunque la reinención de la identidad todavía exige del individuo una elección basada en la dicotomía hombre-mujer, *Mi querida señorita* sin embargo plantea la inestabilidad de esta clasificación biológica y cultural, abriendo las puertas a la exploración de identidades más auténticas y más en conexión con las reivindicaciones del cuerpo y de la progresiva liberalización de la cultura. La Iglesia, al menos por el momento, se abstiene de ofrecer una respuesta y, en colaboración con la fuerza modernizadora de la ciencia, participa en esta compleja revolución cultural contra los significados adscritos al sexo y al género durante la España del franquismo.

El papel redentor de la medicina en la película, sin embargo, no escapa triunfalmente el análisis de la crítica feminista más reciente. Según Marianne Hester y Paula Nicolson, la intervención de la medicina para resolver las cuestiones de identidad sexual que los misterios de la fisiología humana plantea viene a establecer el modelo heterosexual como norma. El aura de infalibilidad con que la ciencia inviste sus proposiciones añade, además, una legitimación irrefutable que impide que la verdad del modelo científico sobre la heterosexualidad humana sea cuestionado. Asimismo, el paradigma científico de la heterosexualidad refleja y promueve la supremacía masculina al definir la actividad sexual en términos de la penetración fálica. Ciertamente, en *Mi querida señorita* la ciencia sirve como agente de liberación de la sexualidad masculina de Adela/Juan reprimida durante cuatro décadas de ignorancia y afeminada mojigatería. Declarando a Adela biológicamente hombre, la especie de travestismo inadvertido bajo el que Juan se había resignado a vivir el resto de su vida finalmente concluye, si bien conflictiva y lentamente. No obstante, la cuestión de la liberación femenina y los términos en que tendrá lugar es más delicada y sutil. La película no elabora explícitamente qué ocurre con las mujeres educadas en el franquismo de la larga posguerra española que por no disfrutar de una oportuna confusión de la naturaleza –o de la sociedad – carecen en definitiva de la suerte de ser biológicamente hombres.

Es cierto que los parámetros científicos desde los que Jaime Armiñán juzga y resuelve la educación sexual de la posguerra española pueden parecer limitados en comparación con las radicales propuestas sobre la identidad de Pedro Almodóvar en los ochenta y en los noventa. Mi esfuerzo ha consistido en reflexionar acerca del cambio cultural gradual que tuvo lugar en España en ese momento histórico y enfatizar el aspecto revolucionario de la aparición, y aprobación por la censura, de *Mi querida señorita*. Su importancia radica en que se permite cuestionar la conveniencia de juicios y valores hasta entonces sólidamente establecidos sobre el sexo y el género, tanto a la luz del ‘orden natural de las cosas’ como en el contexto de las exigencias modernas. En su crítica del régimen, Armiñán se permite representar las paradójicas consecuencias de la política sexual del franquismo como una anomalía monstruosa y antinatural.

Notas

(1) “The plot of *My Dearest Señorita* functions as a grotesque parody of Francoist cultural ideology: the lampooning of the idyllic world of the country and the narrow, anachronistic education of women, all of which leads to the unnecessary deformation of the individual” (70-1). Traducción de la autora.

(2) Esta manera de entender y percibir la educación y el cuerpo femenino fue común entre las feministas europeas de la primera etapa. En la Inglaterra del siglo XVIII, Mary Wollstonecraft (1759-1797) defendía que había que deseducar a las mujeres para conseguir que desaprendieran los comportamientos femeninos que se les venía inculcando desde la infancia para finalmente enseñarles a ser seres racionales. Para Charlotte Perkins Gilman (1860-1935) la amenaza de las fuerzas irracionales en lo femenino estaba siempre presente. Finalmente, Simone de Beauvoir (1908-1986) entendía que el cuerpo de la mujer, incluso para ella misma, se presentaba como una carga inquietante y extraña (Thornham 159).

Obras citadas

- Armiñán, Jaime. *Mi querida señorita*. El Imán Films, 1971.
- Blázquez, Feliciano. *Cuarenta años sin sexo*. Madrid: Sedmay Ediciones, 1977.
- Buezo, Catalina. "Jaime Armiñán y los medios de comunicación como difusores de ideas reformistas." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios (Espéculo)* 20 (2002). 2 marzo 2006 <<http://www.ucm.es/info/especulo/>>.
- D'Lugo, Marvin. *Guide to the Cinema of Spain*. Westport y London: Greenwood P, 1997.
- Falange Española Tradicionalista y de las Juntas Ofensivas Nacional-Sindicalistas. *Formación política; lecciones para las Flechas*. Madrid, Sección femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S., 1930.
- Foucault, Michel. *Herculine Barbin: Being the Recently Discovered Memoirs of a Nineteenth-Century French Hermaphrodite*. Brighton: Harvester P, 1980.
- Hester, Marianne. *Lewd Women and Wicked Witches: A Study of the Dynamics of Male Domination*. Londres: Routledge, 1992.
- Internet Movie Database*. 1990-2006. Amazon.com Company. 2 marzo 2006 <<http://www.imdb.com/>>.
- Nicolson, Paula. "Public Values and Private Beliefs. Why Do Women Refer Themselves for Sex Therapy?" Eds. Jane M. Ussher and Christine D. Baker *Psychological Perspectives on Sexual Problems. New Directions in Theory and Practice*. Londres: Routledge, 1993: 56-76.
- Primo de Rivera, Pilar. "Fe y conducta de las mujeres." *Cuatro discursos de Pilar Primo de Rivera*. Barcelona: Editorial Nacional, 1939: 3-9.
- Thornham, Sue. *Feminist Theory and Cultural Studies. Stories of Unsettled Relations*. Londres: Oxford UP, 2000.