

Lo que la censura nos dejó ver: *Fedra* de Manuel Mur Oti

Zentsurak ikusten utzi ziguna: Manuel Mur Oti-ren *Fedra*

What censorship let us see. Manuel Mur Oti's *Fedra*

Nekane E. Zubiaur Gorozika¹

zer

Vol. 15 - Núm. 28
ISSN: 1137-1102
pp. 13-29
2010

Recibido el 17 de noviembre de 2008, aprobado el 3 de febrero de 2010.

Resumen

La indefinición de las normas que la censura cinematográfica franquista empleaba en la valoración de las películas entorpeció gravemente la labor de los profesionales del cine español. Sin embargo, también propició que ciertos títulos insólitos consiguieran incomprensiblemente ver la luz. Es el caso de *Fedra* de Manuel Mur Oti (1956), película en la que dos seres andróginos escenifican una pasión físicamente imposible ilustrada por unas imágenes de descarnado erotismo y sadismo. Las circunstancias históricas y la habilidad del director Mur Oti y el productor Cesáreo González consiguieron, no obstante, que la censura aprobara su exhibición.

Palabras clave: *Fedra*, Mur Oti, censura cinematográfica.

Laburpena

Zentsurak frankismo garaian filmak baloratzeko erabiltzen zituen arauen zehazgabetasuna oztopo larria izan zen zinema espainiarreko profesionalen lana garatzeko. Aldiberean, ordea, zehazgabetasun horrek ezohiko pelikula batzuk argitara ataratzeko bidea erretu zuen. Horixe da, hain zuzen, Manuel Mur Oti-k 1956an zuzenduriko *Fedra* filmaren kasua. Bertan, bi izaki androginok fisikoki ezinezkoa den grina eszenaritzen dute, erotismoz eta sadismoz jantziriko irudien bitartez. Inguruabar historikoez eta Mur Oti zuzendariaren zein Cesáreo González ekoizlearen zuhurtasunak ahalbidetu zuten aitzitik zentsurak filma erakusteko baimena ematea.

Gako-hitzak: *Fedra*, Mur Oti, zinematografia-zentsura.

Abstract:

The indefinición of the rules used by the cinematographic censorship under Franco's regime in order to judge films became a serious obstacle for professional's work in Spanish cinema. Nevertheless, that indefinición also allowed the incomprehensible public exhibition of certain unusual titles. That's the case of *Fedra* (1956) by Manuel Mur Oti. In that film two androgynous beings stage a physically impossible passion, illustrated by heavily erotic and sadistic images. Helped by historical circumstances, the ability of the director Mur Oti and producer Cesáreo González managed to get the approval of censorship to exhibit the film.

Keywords: *Fedra*, Mur Oti, cinematographic censorship.

¹ Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, nekaneeritte.zubiaur@ehu.es

0. La censura franquista: entre la ley y la trampa

El estrecho control ejercido por la censura sobre la producción fílmica española durante los años de la dictadura franquista ha sido uno de los argumentos tradicionalmente esgrimidos por la industria cinematográfica (productores y directores) para justificar unos resultados económicos y artísticos históricamente considerados negativos.

La arbitrariedad y oscuridad de los criterios empleados por los miembros de las sucesivas Juntas de Clasificación y Censura desde los inicios del régimen de Franco, fueron objeto de reiteradas quejas por parte de los cineastas de todas las condiciones y tendencias ideológicas. De hecho, entre las conclusiones de las Conversaciones de Salamanca (1955) figuraba en lugar destacado la necesidad inmediata de un Código de Censura con leyes concretas, válido para el cine nacional y el extranjero, y redactado con la colaboración de los profesionales del sector.

Lo cierto es que hasta febrero de 1963, con José María García Escudero al mando de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, no se hicieron públicas unas “Normas de Censura Cinematográfica”. Un retraso inaudito teniendo en cuenta que las instancias censoras venían ejerciendo su doble labor de censura previa de guiones y de películas desde los primeros años de la posguerra².

Es innegable que esta arbitrariedad censora, sujeta a veces a los caprichos personales de determinados individuos con poder de decisión, entorpeció gravemente la labor de los profesionales del cine, y coartó las inquietudes político-artísticas de aquellos que no comulgaban con el régimen y su concepción de lo que debía ser el arte cinematográfico. Sin embargo, no es menos cierto que tal indefinición también dejaba abiertos pequeños resquicios por los que la ingeniosa habilidad de algunos cineastas, sumada a la no menos aguda *miopía* de otros tantos censores, consiguió filtrar ciertas películas absolutamente insólitas por su temática y puesta en escena.

Más allá de los documentados y célebres casos de *Surcos* de José Antonio Nieves Conde (1951) o *Viridiana* de Luis Buñuel (1961)³, otros filmes de menor repercusión pública consiguieron inexplicablemente ver la luz en la constreñida España franquista. Así, *El inquilino*, firmada también por Nieves Conde (1957), llegó a mostrar en pantalla a un hombre y su familia improvisando una casa en plena calle debido a la carestía del alquiler, antes de que las presiones del Ministerio de la Vivienda obligaran a la productora a modificar desenlace tan *incómodo*. Y en la novedosa *Diferente* de Luis María Delgado (1961), el bailarín Alfredo Alarria se valía del pretexto musical para plasmar en imágenes una evidente apología de la *diferencia* sexual, en la que la ostentación icónico-simbólica del imaginario homosexual desbordaba la pantalla.

Incluso en una película tan poco sospechosa de voluntad subversiva como es *Marcelino pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954), emblema del cine que el régimen quería promover y exportar, se puede presenciar, desde la óptica del género de terror clásico, la sacrílega escenificación, paso a paso, del proceso de vampirización y posterior muerte (debidamente disfrazada de milagro) del pequeño huérfano, a manos de una siniestra imagen de Cristo, que revive con

² Aunque en realidad la censura de películas había empezado a practicarse en territorio nacional durante la Guerra Civil.

³ Para más información sobre ambos, casos véase Pérez Perucha, Julio (ed.) (1997). *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española; Heredero, Carlos F. (1993). *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Madrid: Filmoteca Española / Filmoteca de la Generalitat Valenciana; y Gubern, Román et al. (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

la sangre-vino que el inocente Marcelino le proporciona (Company, 1997: 355-357).

Dentro de esta nómina de películas transgresoras que, por diferentes vías o motivos, obtuvieron finalmente el permiso de exhibición, se encuentra el quinto trabajo del cineasta gallego Manuel Mur Oti, *Fedra* (1956), cuyo caso analizaré con detalle en las siguientes páginas.

El filme, producido por Suevia Films-Cesáreo González, adapta libremente la tragedia homónima de Séneca, aunque en realidad Mur Oti aprovecha la excusa del referente clásico para ahondar en un tema que ya había tratado en tres de sus películas anteriores: *Un hombre va por el camino* (1949), *Condenados* (1953) y *Orgullo* (1955). Estos tres filmes forman junto a *Fedra* una singular tetralogía cosmogónica, cuatro narraciones de corte mítico acerca de la más primaria, esencial e inextinguible de las pasiones que alienta los relatos fundadores sobre los orígenes del mundo: la pasión sexual entre hombre y mujer que sirve de germen al nacimiento del género humano.

De los cuatro filmes mencionados *Fedra* es la más descarnada y violenta en la mostración de las pasiones humanas. Las insinuaciones de adulterio e incesto asoman descaradamente a unos fotogramas que supuran un erotismo tan voluptuoso como la rotunda sensualidad de su protagonista, Emma Penella, más hermosa (y ligera de ropa) que nunca. Con todo, es la audaz reflexión acerca de la sexualidad de hombre y mujer lo que realmente convierte a *Fedra* en una película inaudita para el cine español de los años 50.

Veamos en primer lugar cuáles son y cómo se presentan los significados ocultos tras esta revisión del mito clásico, y aventuraré después algunas hipótesis que esclarezcan las (felices) circunstancias que se aliaron para que este filme incatalogable se estrenara en la España de 1956 con el boato correspondiente a una gran superproducción.

1. Cuestión de sexos: la mujer y el hombre, el hombre y la mujer

La turbulenta historia de *Fedra*, hija del rey cretense Minos y Pasífae, ha sido profusamente tratada a lo largo de la historia por diversos autores como Eurípides, Sófocles, Séneca, Garnier, Racine o Unamuno, y desde distintos enfoques. Los guionistas de la adaptación fílmica que nos ocupa, Manuel Mur Oti y Antonio Vich, actualizan el mito y sitúan la acción en un pueblo imaginario de la costa levantina abrasado por el sol.

Estrella, hermosa hija del farero de Aldor, es deseada por todos los hombres del pueblo y odiada por las mujeres. Ella, sin embargo, se enamora del forastero Fernando, un delicado muchacho obsesionado con la doma ecuestre, que rechaza sus encantos femeninos. Para tener más cerca a Fernando, Estrella se casa con el padre de éste, Juan, un maduro armador del norte perdidamente enamorado de ella. A partir de ese momento la mujer acosará sin tregua a Fernando hasta que éste, acorralado, la azote violentamente con su fusta. Despechada, Estrella hace creer a Juan que Fernando ha intentado violarla. El padre, encolerizado, obliga a su hijo a acompañarle en el barco una noche tormentosa. Lo deja en cubierta expuesto a la tempestad y éste cae por la borda. La gente del pueblo, sabedora de que Fernando se ha ahogado debido a las artimañas de Estrella, la persigue por los acantilados hasta provocar su despeñamiento. Malherida, aún tendrá fuerzas para acercarse al cadáver de Fernando que flota en el agua y hundirse definitivamente abrazada a él.

Mur Oti y Vich afirman haber basado su guión en la obra del escritor cordobés Lucio Anneo Séneca, lo cual parece ajustado en cuanto al argumento. Sin embargo, el conflicto que subyace en la película no se corresponde con la disputa entre deseo y razón que consume a la heroína del estoico Séneca. Lo que Mur Oti pone en juego no es un debate interno que divide a la protagonista entre su libido y su conciencia, sino un combate que enfrenta a la exuberante

y desbordada carnalidad de Estrella con la fría y altanera virtud de Fernando. Una lucha, en suma, entre deseo y castidad tal y como la presentó Eurípides en su *Hipólito coronado*.

Bajo ese conflicto entre deseo y castidad dormita el tema recurrente que Mur Oti explora en su *tetralogía cosmogónica*: la pasión sexual mediante la que se consuma la unión primitiva y fértil entre hombre y mujer, físicamente necesaria para que ambos sean completos y para la fundación de una familia o una sociedad. La procreación del género humano se ilustra en este cuarteto fílmico mediante la ancestral metáfora agrícola de la tierra surcada por el arado e in-seminada por el agua. La mujer, cuyo principal atributo es su sexualidad, entendida como capacidad fecundadora, aparece habitualmente identificada con la tierra que posee, mientras que al hombre le corresponden el arado, símbolo eminentemente fálico, y el agua seminal. Es, sin embargo, la mujer la que cobra el máximo protagonismo, presentándose como remedo del arquetipo dual de Eva: deseable y creadora, fuente de vida (*Un hombre va por el camino, Orgullo*), pero también deseante y activa, portadora del pecado original y capaz de destruir al macho que la desee si esa unión atenta contra el orden patriarcal (*Condenados, Fedra*).

La naturaleza y el rol de los estatutos femenino y masculino son, por tanto, los conceptos axiales sobre los que pivotan esos cuatro relatos míticos. Los protagonistas de *Un hombre va por el camino, Orgullo y Condenados* encarnan los prototipos más depurados y genuinos del macho y la hembra que pueden cargar sobre sí la responsabilidad de la creación. Fedra supone, por el contrario, una vuelta de tuerca respecto a sus predecesoras, puesto que Estrella y Fernando son una mujer y un hombre tremendamente ambiguos que presentan, hibridándolas, características propias de ambos sexos.

Estrella, irresistiblemente hermosa, hace continua exaltación de su generoso cuerpo femenino encendiendo el deseo de todos los hombres del pueblo. Pero a diferencia de las restantes heroínas murotianas ella no está emparentada con la tierra, sino con el mar y el agua, atributo masculino en la *tetralogía cosmogónica*. Mientras permanece ciega a las insinuaciones y miradas de todos los hombres, ella posa su ojos sobre el único varón de la playa que no la desea, Fernando, y lo convierte en continuo objeto de deseo de su mirada excitada, erigiéndose ella misma en sujeto deseante, categoría que las teorías feministas habían asignado en exclusiva al rol masculino⁴. Fernando, por su parte, se presenta como un gallardo caballero montado sobre su corcel, sin embargo, odia el mar, la tierra (atributo femenino en el universo creativo murotiano) es su lugar natural, y está únicamente preocupado por domar a sus caballos, o lo que es lo mismo, por controlar su instinto viril, por lo que jamás dirige la mirada a esa mujer que se le ofrece sin ambages.

La ambigüedad de los sexos se remonta, como la leyenda de Fedra, a la época clásica, cuando Platón puso en labios de Aristófanes el relato mítico del nacimiento del amor en su obra *El banquete*. El famoso comediógrafo trataba de superar los discursos de los comensales precedentes, Fedro, Pausanias y Erixímaco, con la narración de una extravagante cosmogonía según la cual antaño existían tres sexos: el masculino, el femenino y el andrógino, que participaba de ambos. La figura de cada individuo era por completo esférica, y tenía cuatro brazos, cuatro piernas, dos rostros y dos órganos sexuales. Los hombres así conformados eran fuertes y arrogantes y comenzaron a atentar contra los dioses. Para castigarlos y hacerlos más débiles Zeus ordenó a Apolo que los seccionara en dos. Así, cada parte echaba de menos a la otra y trataba

⁴De hecho su deseo por Fernando es puesto en escena a través de la tradicional estructura del plano-contraplano que las teorías feministas han estigmatizado como representación canónica del placer visual masculino.

de reunirse con ella anhelando ser una sola naturaleza.

“Desde hace tanto tiempo, pues, es el amor de unos a otros innato en los hombres y aglutinador de la antigua naturaleza, y trata de hacer un solo individuo de dos y de curar la naturaleza humana. (...) En consecuencia, cuantos hombres son sección del ser común que en aquel tiempo se llamaba andrógino, son aficionados a las mujeres, y la mayoría de los adúlteros proceden de este sexo; y, a su vez, cuantas mujeres son aficionadas a los hombres y adúlteras proceden también de este sexo. Pero cuantas mujeres son sección de mujer, no prestan mucha atención a los hombres, sino que se interesan más bien por las mujeres, y las lesbianas proceden de este sexo. En cambio, cuantos son sección de varón, persiguen a los varones” [Platón (Carlos García Gual, ed.), 1996: 68-69].

La rocambolesca versión del dramaturgo griego acerca de las ambiguas nociones de feminidad-masculinidad y heterosexualidad-homosexualidad, que nacen de un todo común, no está en realidad tan lejos de los planteamientos psicoanalíticos. Freud establece que la sexualidad no le es dada al individuo automáticamente, sino que su construcción es resultado de un proceso simbólico. Varón y hembra experimentan el mismo proceso de formación sexual y evolución de la libido durante las fases oral, anal y fálica. Es tras esta tercera fase cuando los caminos de uno y otro divergen: el niño entra en la fase edípica mientras la niña reconoce su falta de pene y reprime su aspiración a la masculinidad evolucionando hacia una condición femenina. Sin embargo,

“el desarrollo de la feminidad queda expuesto a perturbaciones por parte de los fenómenos residuales del periodo prehistórico de masculinidad. Las regresiones a las fijaciones de aquellas fases anteriores al complejo de Edipo son cosa frecuente; en algunos historiales hallamos una repetición alternante de periodos en los que predominan la masculinidad o la feminidad” (Freud, 1997: 3.175).

En este caso la masculinidad es inherente a la propia naturaleza de la protagonista de *Fedra*. Estrella es en realidad un personaje andrógino que incorpora en su ser ambos sexos y fluctúa entre uno y otro. Su sexualidad y su libido son eminentemente activas, y no olvidemos que actividad y masculinidad son conceptos tradicionalmente equiparados por la antropología y el psicoanálisis en lo concerniente a la función sexual. De hecho, ella es la única mujer de Mur Oti que no relaciona su libido con su naturaleza fértil y su deseo de procreación. Por consiguiente, la apariencia extremadamente femenina que Estrella exhibe es un síntoma de lo que las feministas, y especialmente Joan Rivière, principal teorizadora del término, llaman “mascarada”.

“Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it (...). The reader may now ask how I define womanliness or where I draw the line between genuine womanliness and the masquerade. My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial, they are the same thing” (Rivière, 1966).

De modo que la *exagerada* feminidad de Estrella sería una especie de disimulo o disfraz de una naturaleza masculina subyacente. Siguiendo la fábula platónica, puede decirse que la doble sexualidad de la protagonista está escindida y su sección femenina busca desesperadamente reunirse con la masculina. Sin embargo, los hombres que la rodean no parecen satisfacerla. Los residuos de su mitad masculina le llevan a rechazar a unos hombres tan varoniles y *heterosexualmente completos* y a elegir a su

ambiguo hijastro Fernando para materializar el apareamiento. El problema es que, cegada por la pasión obsesiva que el destino trágico ha hecho nacer en ella, no advierte que Fernando no es en realidad un hombre.

En una civilización en la que la consagración de la virginidad a los dioses carece ya de ningún sentido, el obsesivo rechazo sexual de Fernando a Estrella podría entenderse, y así ha sido (Herederó, 1993; Castro, 1996; Zunzunegui, 1999; Arocena, 1999; Martínez Torres, 2000), como señal inequívoca de homosexualidad. Sin embargo, la naturaleza sexual de Fernando no está tan definida como a simple vista puede parecer, puesto que Fernando es otro ser andrógino cuya ambigüedad es precisamente lo que atrae a la también ambivalente sensualidad de Estrella.

Según el relato de Platón, la unión entre las mitades correspondientes al sexo andrógino primitivo daba como resultado una relación amorosa heterosexual. En el caso de los protagonistas de *Fedra*, empero, la pareja continúa descompensada puesto que la mitad predominante en Fernando no es la masculina sino la femenina. Fernando ha optado por domesticar su lado viril, sublimándolo en la obsesiva doma de sus caballos. Así las cosas, la unión entre los dos se antoja complicada porque Estrella es una mujer con una fuerte carga masculina, que en ningún momento rechaza dicha masculinidad, mientras que en Fernando también prepondera la feminidad sobre unas pulsiones masculinas reprimidas.

Dada esta escabrosa situación, la cosmogonía, que en *Un hombre va por el camino* y *Orgullo* se consumaba con éxito, resulta imposible en *Fedra*, no sólo porque Estrella escoja mal a su compañero, sino porque además ella es la única protagonista murotiana estéril al no identificarse con la tierra. Y porque, de todos modos, sobre la arena que acoge a Fernando y su caballo domesticado jamás se podrá sembrar.

Esta compleja ambivalencia se hace visualmente patente a través de la caracterización fílmica de ambos personajes que adoptan la forma simbólica de sendos animales mitológicos de naturaleza híbrida: la sirena y el centauro (Zunzunegui, 1999: 27).

1.1. Estrella: la Sirena

La infertilidad de Estrella la convierte en una mujer excepcional en el universo creativo de Mur Oti. La doble vertiente (creadora y destructora) del arquetipo de Eva que había caracterizado a las otras heroínas murotianas pierde en el caso de Estrella el perfil engendradora, por lo que el personaje briosamente interpretado por Emma Pennella acentúa el lado perverso de la primera mujer de la creación como fuente de desgracias para todo hombre que se acerque a ella.

Estrella es hija del farero de Aldor, un afable anciano ciego que aún emplea el viejo sistema del canto de la caracola para conducir a los barcos pesqueros a la playa. Vive aislada del pueblo en los rocosos acantilados que miran al mar y, al igual que su padre, está asociada a las caracolas, animales hermafroditas como ella misma, con los que elabora collares para adornarse. Sin embargo, el sonido de la caracola de Estrella no puede conducir a buen puerto a ningún marinero que la atienda porque ella es la encarnación de una sirena, hermoso monstruo mitológico, mitad animal y mitad mujer. Así se nos representa icónicamente (fig. 1) ante la encendida mirada del armador Juan (Enrique Diosdado) y su tripulación: surgida del agua y sensualmente encaramada a la proa de la embarcación recién llegada a Aldor.



Figura 1

Las sirenas son “símbolos del deseo, en su aspecto más doloroso que lleva a la autodestrucción, pues su cuerpo anormal no puede satisfacer los anhelos que su canto y su belleza de rostro y busto despiertan” (Cirlot, 1981: 415). Aunque Estrella suscita el deseo de todos los hombres (y el odio envidioso de las mujeres), su andrógina naturaleza sexual le impide satisfacer los requerimientos de ninguno de ellos. Estrella también es, como su padre, un personaje ciego, que no mira ni desea a ningún hombre porque no ha encontrado aún a aquél que el destino le depara.

Esta situación cambia radicalmente con la llegada de Fernando (Vicente Parra) a la playa. Un ser exótico y tan parecido a ella que el casto recato y la dignidad que parecían las razones por las que la joven rechazaba las lujuriosas propuestas de los hombres del pueblo, desaparecerán de un plumazo para dejar paso a una ofuscada pasión. El destino le ha traído el *hombre* que anhelaba. Justamente el único inmune a sus cantos de sirena.

1.2. Fernando: el Centauro

Desde el primer fotograma que presenta al joven (fig. 2), casi como una escultura ecuestre, éste nos es mostrado desde el punto de vista de Estrella, quedando así instituido en objeto de deseo de la mujer, que ya no dejará de mirarlo a lo largo de toda la película. Estrella, que hasta ahora había sido representada como objeto de deseo del resto de los hombres del pueblo, se convierte a partir de este momento en sujeto deseante. Y de la misma manera que ella había rechazado a sus anteriores pretendientes, el joven jinete también la repelerá a ella, de suerte que la imagen de Estrella jamás se nos mostrará desde su punto de vista.



Figura 2

El carmen de las sirenas “atrae, seduce, encadena, enreda, envisca, paraliza. Sólo se libra de él quien no lo oye, o quien está encadenado a un poste más sólido que el lazo de su

trampa” (Pedraza, 1991: 122). El sólido poste al que está encadenado Fernando para no sucumbir ante Estrella es su propia feminidad asociada a su procedencia terrestre, puesto que sólo los *hombres de mar* caen bajo el influjo de los fatídicos sonos de las sirenas.

La extraña conducta y el aspecto afeminado de Fernando, con su pelo oxigenado y su frágil compostura, ya fueron motivo de comentario por parte de la crítica en la fecha de estreno de la película. El católico Félix Martialay lo calificaba de “abstracto” y “poco real” en su crítica para *Film ideal* (1957), mientras que a Gómez Tello en *Primer plano* el personaje le parecía “demasiado complicado e indescifrable” (1956). Términos que trataban de ocultar veladamente la innombrable palabra que a buen seguro rondaba en la cabeza de todos: invertido.

Mur Oti, por su parte, jamás ha reconocido claramente la intención de crear un personaje manifiestamente homosexual, sino que incluso ha tratado de resaltar en diversas ocasiones cierta faceta masculina observable tras su delicado aspecto:

“¿Podemos decir que a ese hombre no le gustan las mujeres? Por lo menos, ésta no. Pero yo no he intentado escarbar nada. Que es un hombre rubio y delicado, sí. Además, es muy joven. Que es homosexual, pues no lo sé. (...) Él ama a los caballos. No le gusta esa tierra ni esas mujeres. Es demasiado fuerte para él. Y además yo le confiero la hombría de que se resiste a los deseos de ella. (...) No olvide lo que significa Hipólito. Caballo de piedra” (Castro, 1996: 60).

En efecto, Fernando parece como su homólogo clásico, un *caballo de piedra*, un hombre autoasexuado que ha invalidado sus instintos viriles para quedar exento de cualquier acceso de libido. Sin embargo, la naturaleza de Fernando no es tanto puramente homosexual, como híbrida o andrógina. Y si en Estrella esa hibridez cobraba icónicamente la forma simbólica de la sirena, en Fernando adquirirá la del centauro.

Los centauros son seres fabulosos, medio hombres, medio caballos. “Desde el punto de vista simbólico constituyen la inversión del caballero, es decir, la situación en que el elemento inferior (fuerza cósmica no dominada por el espíritu, instintos, inconsciente) domina plenamente” (Cirlot, 1981: 124). Camille Paglia redonda en esta interpretación al afirmar que “los centauros representan los impulsos animales del hombre, impulsos controlados por la forma social” (2006: 171). De ahí que la principal ocupación de Fernando sea sojuzgar esos impulsos vinculados con el caballo, sublimándolos a través de la doma de los salvajes animales (considerados tradicionalmente símbolos del sexo masculino).

2. El amor cortés de la Sirena y el Centauro

El irresoluble juego de ardientes pasiones y ofuscados rechazos que protagonizan Estrella y Fernando a lo largo del filme se nos presenta como una nueva y remodelada versión del amor cortés medieval.

La convención literaria del amor cortés⁵ se edifica sobre categorías derivadas del feudalismo al poner en escena la incondicional pasión de un amador que se comporta como vasallo de una amada cruel, distante e inhumana. El amador rinde culto a la Dama como si fuera un dios, un ser absoluto. Satisface sus caprichos, se somete a sus atroces pruebas y acepta sus reproches calladamente aunque estos sean injustos. Y ello a pesar de que el amor (físico) de la Dama, elevado a la categoría de Gracia debido a su asimilación con Dios, es inalcanzable.

⁵ Aunque en realidad la censura de películas había empezado a practicarse en territorio nacional durante la Guerra Civil.

La Dama es, en definitiva, un ideal, algo abstracto e inaccesible que, según Slavoj Žizek, “funciona como una pareja inhumana en el sentido de una Otredad radical que es completamente inconmensurable para nuestros deseos y necesidades. (...) La Dama es el Otro que no es nuestro *semejante*, es decir, es alguien con el cual ninguna relación de empatía es posible” (2003: 137).

Hasta la entrada en escena de Fernando, Estrella había hecho las veces de Dama cruel que rechazaba ferozmente a todos los hombres. Su faceta masculina, sintetizada en una libido insaciable, aún no se había manifestado y se comportaba como una mujer pasiva que no miraba a ninguno de sus pretendientes. Pero la aparición del centauro Fernando invierte esos roles. La actitud y la apariencia de Fernando, que nos remiten al efebo clásico⁶, no están demasiado alejadas de las de la Dama del amor cortés. Él también es un ser abstracto e inalcanzable, un ideal amoroso que Estrella desea obtener en vano y por el que estará dispuesta a soportar cualquier clase de humillación.

La imposibilidad de consumir ese amor, la Otredad radical que Fernando representa para Estrella consiste paradójicamente en la equivalencia de sus naturalezas, en que efectivamente no son semejantes, sino iguales, por lo que la unión resulta imposible. Sin embargo, Estrella no es capaz de discernir tal equivalencia porque en realidad “la Dama funciona como espejo en el cual el sujeto proyecta su ideal narcisista. (...) En otras palabras, la Dama aparece *no como es, sino tal como llena el sueño de él*” (Žizek, 2003: 138). En este caso, de ella.

Žizek ha empleado la lógica del amor cortés para explicar la imposible relación amorosa que se desarrolla entre un heterosexual y un homosexual travestido en la película británica *Juego de lágrimas* (*The crying game*, Neil Jordan, 1992). Existe en ese caso un “desacuerdo entre lo que el amante ve en el amado y lo que el amado sabe sobre sí. Encontramos aquí el ineluctable callejón sin salida que define la posición del amado: el otro ve algo en mí y quiere algo de mí, pero no puedo darle lo que no poseo, o, como afirma Lacan, no hay relación entre lo que el amado posee y lo que le falta al amante” (2003: 159). Fernando tampoco posee aquello que su amante Estrella busca en él, puesto que invirtiendo el caso del travestido, él es fundamentalmente una mujer con apariencia de hombre.

Según Žizek, la única solución que la Dama puede encontrar a ese problema es intercambiar su categoría de amado por la de amante, es decir, subjetivarse. Sólo por medio de esta alteración emerge el amor genuino. Dil, el homosexual de *Juego de lágrimas*, muda su estatuto y la pareja se entrega a un amor absoluto e incondicional a pesar de su imposibilidad intrínseca de ser físicamente consumado.

Estrella ya se ha subjetivado mudando su faceta de Dama por la de amador. Pero para que se produzca la subjetivación de la Dama-Fernando la protagonista debe desbaratar la labor de autocontrol que el hombre lleva a cabo y hacer resurgir la vertiente masculina y deseante del centauro. Así, la muchacha se casa con Juan, padre de Fernando, con la única finalidad de tener más cerca al joven. En esas circunstancias, su incesante asedio erótico conseguirá que la fortaleza de Fernando esté a punto de desmoronarse.

La exhibición carnal de la mujer y las dudas del hombre alcanzarán su máxima crudeza en la tórrida escena desarrollada en la playa. Tras despedir a Juan, que debe partir por asuntos de trabajo, Fernando y Estrella pasean junto al mar en una calurosísima noche. Ambos están sudorosos, Estrella con los hombros y el escote descubiertos, Fernando incapaz de soportar

⁶El efebo es “un andrógino, luminosamente masculino y femenino. Tiene una musculatura masculina, al tiempo que un virginal afeminamiento. (...) Era deseado, pero no deseante. (...) Convencionalmente, su admirador adulto podía buscar el orgasmo, pero él no llegaba a la erección. (...) El efebo, sexualmente completo en sí mismo, está recluido en el silencio, tras un muro de aristocrático desdén” (Paglia, 2006: 179-189).

el aire que quema (fig. 3). Llegan a sus oídos las desgarradas notas de un canto flamenco procedente de una jaima y se paran a escuchar. “¿Te gusta?” le pregunta Estrella a Fernando. Él asiente mientras su mirada se detiene en el cuerpo femenino (fig. 4). Cuando Estrella dirige de nuevo sus ojos al hombre éste aparta los suyos (fig. 4 A).



Figura 3



Figura 4



Figura 4A



Figura 4B



Figura 5



Figura 5A



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14

Fernando está enfebrecido por el aplastante calor y, sobre todo, por la rotunda sensualidad que desprende la mujer que está a su lado. Estrella corre hacia la orilla dejando solo a Fernando que la mira alejarse (fig. 4 B). El contraplano muestra a la joven descalzándose para refrescarse los pies (fig. 5) y, por primera vez, parece que Estrella es captada desde el punto de vista de Fernando. Sin embargo, el joven entra inesperadamente en el campo subjetivo de su mirada por la izquierda del cuadro (fig. 5 A).

Francesco Casetti (1989: 105) denomina “cámara subjetiva fallada” a este recurso formal merced al cual se presenta ante el espectador un plano que aparentemente pertenece al punto de vista subjetivo de un personaje, pero que finalmente se revela objetivo. Casetti relaciona este tipo de soluciones visuales con una mirada “objetiva irreal” de la cámara, una cámara autónoma que se hace activa y visible en la enunciación y que funciona como delegada de una instancia enunciativa superior y extradiegética, que manipula y dirige el tejido audiovisual⁷. Mur Oti ya había empleado anteriormente esta fórmula en las otras tres películas pertenecientes a la *tetralogía cosmogónica* para representar visualmente la fuerza del destino. Un destino que gobierna las voluntades individuales y empuja a sus protagonistas a unirse irremediamente, arrebatándoles su estatus de sujetos autónomos poseedores de una mirada propia.

En *Fedra* el cineasta recurre a la cámara subjetiva fallada en varias ocasiones. En primer lugar, la emplea para arrebatarse la mirada a Juan en la secuencia en que el armador queda prendado de Estrella, y después se la aplica a la propia protagonista en el mismo momento en que posa su mirada por primera vez en Fernando. De manera que esta última cámara subjetiva fallada, que afecta al punto de vista del muchacho, cierra definitivamente el fatídico triángulo. El centauro ha sucumbido por fin al influjo de la sensualidad de Estrella, y dado que en *Fedra* la fusión fructífera entre hombre y mujer resulta imposible debido a la perturbadora alteración del orden natural de los roles masculino y femenino que he venido explicando, Fernando se convertirá en la tercera víctima de un destino trágico que arrastrará al trío a los escollos de su destrucción.

Fernando observa a Estrella bailando para él al fondo del fotograma (fig. 6). Ella se tiende a sus pies, sumisa (fig. 7), pero él no quiere ni mirarla (fig. 8). Fernando ya no aguanta más la presión y se levanta súbitamente para marcharse a casa. Sus piernas abiertas ante la figura yacente de Estrella delatan la completa dominación del hombre sobre la mujer (fig. 9). Ella se incorpora con morosidad, recorriendo las piernas de un Fernando que aprieta el puño para contener sus instintos (fig. 10). Cuando se alza del todo los dos se miran frente a frente y Estrella aguarda a que Fernando la bese (fig. 11). Pero éste se aparta.

Una vez en casa, Fernando se sirve vino. El espejo situado frente a él deja ver su rostro junto al de Estrella, cuyo cuerpo permanece invisible fuera de campo (fig. 12). Los dos andróginos están atrapados en el marco de ese espejo que recoge tanto sus miradas como sus reflejos. Fernando también ha aprendido a mirar y lo que ve en el rostro de Estrella, acechán-

⁷ Casetti (1989: 42-44) define esa instancia enunciativa, que en este caso se hace visible a través de la mirada objetiva irreal, como el “yo” que muestra o da a ver el texto fílmico. Normalmente la presencia de esta categoría abstracta en el filme es tácita o implícita, aunque “hay al menos un elemento que remite a la enunciación y a su sujeto y que justamente no abandona nunca el film: se percibe en la mirada que instituye y organiza lo que se enseña, (...) en el punto de vista desde el cual se observan las cosas”. Dicho punto de vista siempre alude a una doble ubicación: la posición de la cámara que filma (correspondiente al enunciatario); y la posición ideal del espectador que mira la escena proyectada (correspondiente al enunciatario).

Este sujeto de la enunciación que funciona como operador lógico que define el hacerse del filme, como principio abstracto de construcción del texto (Casetti, 1989: 78), ha recibido diversas denominaciones por parte de los teóricos: “enunciatario” (Casetti, Gardies), “gran imaginador” (Laffay), “meganarrador” (Gaudreault) o “narrador implícito” (Jost). La alusión a todas ellas se recoge en Gaudreault y Jost (1995).

dolo como una sombra sin cuerpo, es el cúmulo de las pulsiones que ha reprimido a lo largo de tanto tiempo. Unas pulsiones que, sin embargo, se reflejan junto a sus propias facciones como dos imágenes gemelas.

Inquieto ante las nuevas sensaciones que está experimentando, entra en su dormitorio cubriéndose los ojos para no mirar más, para aplacar los impulsos viriles de ese caballo de piedra (*hipólito* como él) que asoma en primer término del encuadre (fig. 13). A punto de ceder ante la tentación descubre la cortina que separa su ventana de la del dormitorio de Estrella y la ve de espaldas, refrescando su sudoroso cuerpo (fig. 14). Es el momento de que el andrógino decida de qué lado decanta definitivamente su sexualidad. Fernando aparta la perturbadora visión de sus ojos y desaparece. No volverá a mirarla. La subjetivación de la Dama no se ha producido y el amor cortés no derivará en amor verdadero como ocurría en la película de Neil Jordan.

Tras el regreso de Juan, Fernando pretende huir de Aldor, pero Estrella, desesperada, trata de retenerlo en el cobertizo donde el muchacho está recogiendo sus aparejos. Las actitudes que uno y otro han venido sosteniendo obsesivamente se exageran aquí hasta el extremo, provocando una de las escenas más violentas y eróticas de la singular filmografía del cineasta gallego, que nos retrotrae a la *Susana, carne y demonio* de Luis Buñuel (1951).



Figura 15



Figura 16



Figura 17

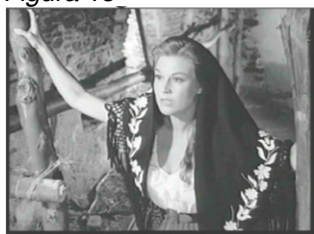


Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23

La disposición de ambos personajes en los encuadres que componen la escena denota la absoluta dominación de Fernando sobre Estrella, que aparece situada siempre en inferioridad (figs. 15-19). La mujer ha quedado esencialmente reducida a sus más bajos instintos sexuales

y ella misma se equipara con un animal cuando suplica a Fernando que le permita ir con él: “*llévame con la manada, llévame a tu lado corriendo como un perro. Átame a tu caballo, pero llévame*”.

Estrella se revela definitivamente como “el pecado vivo”⁸ y recibirá su correspondiente sanción física. “Para todo el mundo soy la amante más miserable de la tierra, pero no me importa” dice, “aunque me pegues, aunque me mates, seguiré queriéndote. Insúltame, ya sé que nadie me podrá perdonar. Mátame porque no hay en la tierra mayor pecado que el mío ni en el cielo bastante castigo para mí. Pero te quiero”.

Tras la desatada confesión la mujer se arroja literalmente a los pies de Fernando. Éste estalla y la golpea con la fusta en el rostro derribándola del todo. “Me das asco”, le escupe, “debería arrancarte la piel a pedazos”. Aun arrastrada por el suelo, Estrella se ofrece en actitud casi gozosa al látigo del hombre demandando que siga pegándola (fig. 20), y éste azota ferrozmente el cuerpo de la mujer sin que ella oponga resistencia (figs. 21-23). El joven, decidido finalmente resistir en su reducto femenino, doma a fuerza de latigazos al *animal salvaje* que tiene frente a él, para que no vuelva a estimular sus instintos viriles. Para Estrella, en cambio, convertida en sierva masoquista, los golpes de la Dama cruel suponen la única forma de contacto físico-sexual que podrá disfrutar con Fernando.

Zizek establece un lazo de conexión entre el amor cortés y el masoquismo en virtud de la naturaleza de juego o “fórmula ficcional” que ambos comparten. El amor cortés es en el fondo “una cuestión de cortesía y etiqueta, (...) un juego social *como si*, donde un hombre finge que su querida es la Dama inaccesible”; el masoquismo es, a su vez “intrínsecamente teatral: la violencia es la mayoría de las veces simulada” (Zizek, 2003: 139-140).

En este caso la acción violenta de la *dominatrix*-Fernando no es en absoluto simulada. No obstante, siguiendo las directrices habituales de este tipo de práctica sexual, ha sido la propia Estrella quien ha estimulado el acto masoquista, fruto de una ficcionalización creada por ella misma. Carmen Arocena ha subrayado que la ceguera de la protagonista no le permite discernir que “el único hombre al que puede llegar a amar no pertenece al sexo masculino. (...) Estrella inventa su propia realidad en la que es el objeto amado por Fernando y la sublimación de la relación sexual pretendida sólo puede llegar de la mano de la violencia. Estrella es despreciada, humillada, rechazada y golpeada y, a pesar de todo ello, ama” (Arocena, 1999: 107). Los orgasmos y relaciones sexuales sublimadas que gozaban las anteriores protagonistas de Mur Oti al ver su tierra arada por el hombre (*Un hombre va por el camino* y *Condenados*) se presentaban siempre vinculadas con su capacidad engendradora, pero Estrella, despojada de dicha capacidad, sólo podrá experimentar un placer sexual puramente ritual en el contexto de una *escena* masoquista, un placer mediatizado por su faceta destructiva.

A partir de este momento la tragedia se precipita irremediabilmente. Estrella se vengará de Fernando haciendo creer a su esposo Juan que sus magulladuras se deben a un intento de violación por parte de su hijo. Fernando muere ahogado a causa de la cólera de su padre y Estrella, que se ha despeñado por los acantilados huyendo del acoso de las pueblerinas, nada moribunda hasta el cadáver del joven, en un último intento por completar junto a él su esfera seccionada. Lo abraza y ambos desaparecen bajo el agua. La relación entre los dos andróginos era físicamente imposible y sólo podrán permanecer juntos y unidos en la muerte.

⁸ Así la calificaba al principio de la película el personaje de Rosa (Porfiria Sanchiz), su más acérrima rival entre las mujeres del pueblo.

3. Lo que la censura (no) vio

A tenor de lo expuesto hasta ahora resulta incomprensible que la Junta de Clasificación y Censura diera luz verde a la exhibición de estas sorprendentes imágenes el mismo año, 1956, en que se ordenó, por ejemplo, cortar un simple beso en la exótica *Brigadoon* (1954) de Vincente Minnelli.

No se pueden determinar ya a ciencia cierta las causas exactas que motivaron tal hecho, pero podemos al menos apuntar algunas de las circunstancias que rodearon al proyecto y que probablemente contribuyeron a que su obligada trayectoria por los despachos del aparato censor resultara menos tormentosa de lo esperado.

En primer lugar debemos recordar la particular coyuntura político-social que vivía España en junio de 1956, momento en que *Fedra* fue sometida al juicio de la censura. Con el fin de la autarquía y el reconocimiento del régimen por las instituciones internacionales, la sociedad española mostraba por aquellas fechas crecientes presiones a favor de una mayor libertad de expresión (Gubern, 1981). Este clima social “permite proseguir la lenta y dificultosa ampliación de la tolerancia en los criterios de la censura, que se ven obligados a contemporizar, incluso, con las pasiones enfebrecidas de la exótica y desmelenada *Fedra*” (Hereadero, 1993: 66).

Por aquel entonces, además, ocupaba la silla de Director General de Cinematografía y Teatro José Muñoz Fontán, que en 1961 fue destituido precisamente por su inconcebible falta de criterio y perspicacia al aprobar la irreverente *Viridiana* de Buñuel, e incluso recoger la Palma de Oro que la película recibió en el Festival de Cannes.

No menos decisivos para la suerte de *Fedra* fueron los nombres que avalaron el proyecto, incluido el mismo Séneca. Antonio Castro (1996) interrogó en cierta ocasión a Mur Oti sobre las razones por las que había decidido adaptar al autor latino en lugar de a Eurípides. El cineasta tan sólo respondió “me parece más cercano a mí, Séneca. Me cae bien Séneca”, y derivó la conversación hacia otros derroteros. No obstante, la elección del referente no parece casual. Tal como ha quedado establecido más arriba, en realidad la *Fedra* murtiana se aproxima más al espíritu eurípideo que al senequiano. Sin embargo, la adaptación de un autor hispano y estoico, cuyos personajes se afanan por obtener la virtud desde la racionalidad, suponía un valor más seguro a la hora de enfrentarse a la censura, que la recreación del desmesurado y violento universo de Eurípides, hábil retratista de las más bajas flaquezas humanas.

El cineasta y su coguionista Antonio Vich entregaron un argumento a los lectores responsables de ejercer la censura previa en lugar de un guión acabado, por lo que los informes de dichos lectores no resultaron del todo concluyentes. Así, Bartolomé Mostaza manifestaba que “en el desarrollo del tema, suceden escenas de crudeza feroz que, realizadas en imágenes resultarán más crudas que leídas”. Y a falta de un despliegue definitivo en planos y secuencias, “lo menos que creo conveniente decir es que el tema es escabroso en medida que quizá no sea tolerable en la pantalla, salvo que su realización se haga con mucha sabiduría y cautela” (AGA, Expediente de censura previa 66).

Mur Oti aseguraba, además, haber mantenido una conversación privada con uno de los lectores eclesiásticos en torno al final de la historia. La protagonista de Séneca se suicidaba tras comprobar horrorizada que había provocado la muerte de su hijastro, desenlace que la censura cinematográfica no admitiría de ninguna manera. Mur Oti, que en su aventurera juventud había recorrido toda España vendiendo licores y perfumes, se caracterizaba especialmente por su prodigiosa elocuencia y su poder de convicción, y consiguió ganarse al lector indicándole que “el suicidio de Fedra está latente en todas las versiones que se conocen. Añadí

que yo jamás me atrevería a enmendar la plana a Sófocles o Eurípides suprimiendo el suicidio de la protagonista, pero a Séneca, como era cordobés, sería capaz de dulcificarle el suicidio pero nada más” (Martínez Torres, 2000: 126).

En efecto, el suicidio se transfiguró en *accidente* mediante el despeñamiento de Estrella⁹, y finalmente la película obtuvo el permiso de rodaje con la condición de que se evitara “el realismo y sugerencia descarnada de algunas escenas que podrían ofrecer posteriores reparos de censura” (AGA, Expediente de rodaje 128-53). Superado el primer escollo de la censura previa, Mur Oti y el productor Cesáreo González realizaron su película haciendo caso omiso de tales advertencias.

Es preciso señalar que en aquel momento ambos eran pesos pesados de la industria cinematográfica española. Manuel Mur Oti, apodado el Genio había irrumpido en el cine como una arrolladora y refrescante revelación con su primera película *Un hombre va por el camino* (1949), afianzando posteriormente dicha reputación con la exitosa *Cielo negro*, y las superproducciones *Condenados* (1953) y *Orgullo*, seleccionada esta última para participar en el Festival de Venecia de 1955. El gallego tenía fama de hombre católico y jamás había sufrido tropiezo alguno con la censura.

Por su parte, y tras el declive de CIFESA mediados los años 50, Cesáreo González se había convertido, a la cabeza de Suevia Films, en el empresario estrella del cine español. Un productor con vocación de crear industria que aseguraba su permanencia y estabilidad en el negocio alternando la producción de títulos que halagaban a las instituciones (como la anti-comunista *Murió hace quince años* de Rafael Gil, 1954), con otros más claramente disidentes (*Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem, 1956) y, sobre todo, explotando con aguda visión comercial los filones del cine folclórico y las películas con *niño cantor*.

La Junta de Clasificación y Censura se reunió en doble sesión el 26 de junio de 1956 para examinar la película y ninguno de los vocales quedó indiferente ante su proyección. La decisión de la Rama de Censura quedó en suspenso por falta de acuerdo, si bien siete de los diez integrantes propusieron su prohibición debido a la crudeza, sensualidad y sadismo de algunas imágenes (Pío García Escudero la tachó incluso de “repulsiva”). El informe de Patricio González Canales, por el contrario, era partidario de que la clasificaran “para mayores” y buscaba justificaciones a lo descarnado de la puesta en escena:

“Tiene a favor ser tema clásico universal, pero el pecado queda castigado en la tragedia. La película, lenta, va ganando en altura y el tema se desarrolla con dignidad. La fuerza de la pasión borra la ligereza del vestido. No obstante, pueden cortarse muy brevemente algunos planos. El final debe cambiarse de manera que ella muera sola, para no exaltar el incesto, aunque en el matrimonio de los protagonistas hay una falta de consentimiento por parte de ella y es un matrimonio nulo en su origen. Si el incesto se exalta hasta el más allá por una fuerza pasional, queda en su sitio la poderosa fuerza del matrimonio, de los deberes conyugales y del amor filial. El mal queda espantosamente castigado. No podemos censurar a Séneca” (AGA, Expediente de censura 14.421).

De nuevo la referencia a Séneca parece servir de tabla de salvación a la película. El 20 de septiembre, la Rama de Censura comunica a Cesáreo González que el filme puede ser aprobado siempre y cuando le sean aplicados ciertos cortes. Entre ellos, algunos planos en los que

⁹Es cierto que Estrella queda moribunda tras precipitarse accidentalmente por los acantilados, aún así, las imágenes de Emma Penella nadando frenética hacia el cuerpo de Fernando y abrazándose a él para hundirse irremediamente bajo el agua, dejan en la retina del espectador la impresión de una muerte voluntaria que quizá podía haberse evitado, la impresión, en definitiva, de un suicidio en toda regla.

la exhibición del busto de Emma Penella resultaba demasiado ostensible, la tórrida escena de la playa y, sobre todo, el final.

Resulta paradójico que no exista mención alguna a la brutal escena de los azotes. De hecho, fue el desenlace en el que Estrella moría besando el cadáver de Fernando ante la mirada de Juan, lo que más escandalizó a los vocales. Ese final no estaba previsto en el argumento que se presentó a censura previa, lo cual provocó la airada indignación de los miembros de la Junta. El 18 de octubre Cesáreo González interpuso un recurso en el que, amén de comunicar que había suprimido el beso y las imágenes más exhibicionistas de la protagonista, solicitaba que se le permitiera mantener la escena de la playa por “considerarla de vital importancia para la película” (AGA, Expediente de censura 14.421). Tan satisfecha y conforme debió de quedar la Junta con la desaparición del impúdico final, que el recurso de Suevia fue aceptado sin reparos, ignorando que en esos fotogramas se encerraban significados mucho más *peligrosos* que en el desaparecido y, a esas alturas de la película, casi superfluo plano del beso.

Así, los madrileños pudieron asistir durante los catorce días que la película se mantuvo en cartel, a los tortuosos amores entre la sirena y el centauro en la pantalla del céntrico cine Gran Vía. Gracias a la galopante *miopía* de algunos censores y a las habilidades de los profesionales del cine que, en la España de los años 50, debían ir más allá del mero dominio de la técnica fílmica.

Referencias bibliográficas

- Archivo General de la Administración (AGA): Expediente de censura previa 66, caja 36/04572, signatura 13.110.
- Archivo General de la Administración (AGA): Expediente de rodaje 128-53, caja 36/04739, signatura 13.810.
- Archivo General de la Administración (AGA): Expediente de censura 14.421, caja 36/03555, signatura 34.556.
- AROCENA, Carmen (1999). Las mujeres de Manuel. **En:** CASTRO DE PAZ, José Luis y PÉREZ PERUCHA, Julio (coords.). *El cine de Manuel Mur Oti*. Orense: IV. Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, p. 97-113.
- CASETTI, Francesco (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- CASTRO, Antonio (1996). Un intelectual amante del melodrama. Manuel Mur Oti. **En:** *Dirigido por*, nº 247, p. 54-65.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1981). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- COMPANY, Juan M. (1997). Marcelino pan y vino. **En:** PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española, p. 355-357.
- FREUD, Sigmund (1997). La feminidad. **En:** *Obras completas*, vol. 8. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GAUDREAULT, André y JOST, François (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- GÓMEZ TELLO, Luis (1956). La crítica es libre: Fedra. **En:** *Primer plano*, nº 842.
- GUBERN, Román (1981). *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península.
- GUBERN, Román et al. (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

- HEREDERO, Carlos F. (1993). *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Madrid: Filmoteca Española / Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- MARTIALAY, Félix (1957). Sección crítica: Fedra. **En:** *Film ideal*, nº 4.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto (2000). *Cineastas insólitos*. Madrid: Nuer.
- PAGLIA, Camille (2006). *Sexual personae*. Madrid: Valdemar.
- PEDRAZA, Pilar (1991). *La bella, enigma y pesadilla*. Barcelona: Tusquets.
- PLATÓN (GARCÍA GUAL, Carlos ed.) (1996). *El banquete*. Madrid: Alianza.
- RIVIÈRE, Joan (1966). Womanliness as a masquerade. Citado en: DOANE, Mary Ann (1999). *Film and the masquerade: theorising the female spectator*. **En:** THORNHAM, Sue (ed.). *Feminist film theory: a reader*. Nueva York: New York University Press, p. 131-145.
- ZIZEK, Slavoj (2003). *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Buenos Aires: Paidós.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1999). Identificación de un cineasta. **En:** CASTRO DE PAZ, José Luis y PÉREZ PERUCHA, Julio (coords.). *El cine de Manuel Mur Oti*. Orense: IV. Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, p. 18-41.