
EL ARQUETIPO MATERNO Y LA METÁFORA FRANQUISTA DE LA NACIÓN SEXUADA EN *FURTIVOS* DE JOSÉ LUIS BORAU

Leire Ituarte Pérez

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Comunicación Audiovisual y Publicidad

Resumen: Realizada en las postrimerías del franquismo, en un momento de encrucijada política, *Furtivos* (1975), de José Luis Borau, se erige como punta de lanza del cine español de la Transición. El relato explota las convenciones del drama rural para sumergirnos en una compleja red de configuraciones edípicas donde se exploran las dinámicas y leyes de un deseo incestuoso prohibido en el seno de una célula familiar monoparental que se articula como metáfora política del régimen. El incesto materno-filial y la violencia edípica comparecen en el relato como síntomas del resquebrajamiento de la autoridad patriarcal, es decir, como señales inequívocas de un momento de profunda incertidumbre política y confusión en el ideario de género de la dictadura. En este contexto, el presente trabajo ahonda en la construcción del arquetipo materno encarnado en el personaje de Martina, un arquetipo que pervierte los ideales de género del régimen y se presenta como distorsión aberrante de la metáfora franquista de la nación sexuada.

Palabras clave: ARQUETIPO MATERNO; GÉNERO; CINE ESPAÑOL; FRANQUISMO; *FURTIVOS* (FILM, 1975); BORAU, JOSÉ LUIS (1929-2012)

THE MATERNAL ARCHETYPE AND THE FRANCOIST METAPHOR OF THE SEXED NATION IN *FURTIVOS*, BY JOSÉ LUIS BORAU

Abstract: Made at the end of the Francoist regime, at a time of political crossroads, *Furtivos* (1975), by José Luis Borau, stands as the spearhead of Spanish cinema during the Transition. The story exploits the conventions of rural drama to immerse us in a complex network of oedipal configurations exploring the dynamics of a forbidden incestuous desire within a single-parent family cell that is articulated as a political metaphor for the regime. Maternal-filial incest and oedipal violence appear in the story as symptoms of the breakdown of patriarchal authority, that is, as unmistakable signs of a moment of deep political uncertainty and confusion within the gender ideology of the dictatorship. In this context, this work delves into the construction of the maternal archetype embodied in the character of Martina, an archetype that perverts the gender ideals of the regime and is depicted as an aberrant distortion of the Francoist metaphor of the sexed nation.

Keywords: MATERNAL ARCHETYPE; GENDER; SPANISH CINEMA; FRANCOISM; *FURTIVOS* (FILM, 1975); BORAU, JOSÉ LUIS (1929-2012)

AMAREN ARKETIPOA ETA NAZIO SEXUATUAREN METAFORA FRANKISTA JOSÉ LUIS BORAUREN *FURTIVOS* FILMEAN

Laburpena: Frankismoaren amaieran egina, bidegurutze politiko baten erdi-erdian, José Luis Borauren *Furtivos* (1975) filma trantsizioko zine espainiarren aitzindaria da. Kontaketak landa-dramaren konbentzioak baliatzen ditu ikuslea konfigurazio edipikoen sare konplexu batean murgiltzeko. Sare horretan, erregimenaren metafora politiko gisa artikulatzen den guraso bakarreko familia baten baitan agerian dauden intzestu-desioaren dinamikak eta legeak esploratzen dira. Ama-semearen arteko intzestua eta indarkeria edipikoa autoritate patriarkalaren pitzaduraren sintoma gisa agertzen dira filmean, hau da, ziurgabetasun politiko handiko eta diktadurapeko genero-ideien nahasmen sakoneko garai baten seinale nabarmen gisa. Testuiguru honetan, lan honek Martinaren pertsonaian gorpuztutako ama-arketipoaren eraikuntzaren analisisan sakontzen du. Erregimenaren genero ereduak nabarmenki perbertitzen dituen arketipo hori, nazio sexuatuaren metafora frankistaren distortsio aberrante gisa aurkezten da.

Gako-hitzak: AMAREN ARKETIPOA; GENEROA; ZINEMA ESPAINIARRA; FRANKISMOA; *FURTIVOS* (FILMA, 1975); BORAU, JOSÉ LUIS (1929-2012)

Ituarte Pérez, Leire. 2025. «El arquetipo materno y la metáfora franquista de la nación sexuada en *Furtivos* de José Luis Borau». *AusArt* 14 (1): 23-35. <https://doi.org/10.1387/ausart.27781>

Introducción

El cine español de la transición ha constituido un laboratorio de estudio enormemente fértil para el escrutinio y diagnóstico de las tensiones y contradicciones de un periodo histórico sumamente convulso, que estuvo marcado por las incertidumbres y las profundas transformaciones sociales, políticas y culturales que condujeron a la paulatina instauración de la democracia en España, tras casi cuatro décadas de dictadura.

En un contexto de progresiva «ampliación de lo decible» y en un clima de «tambaleante libertad» (Hernández & Pérez 2004, 15), el periodo fronterizo entre el franquismo y el posfranquismo se presentó como un momento propicio para la gestación de un «nuevo frente cinematográfico», con vocación metafórica por necesidad que, entre 1973 y 1976, dramatiza las heridas y secuelas emocionales provocadas por la dictadura (Hopewell 1989, 96). Una película realizada en las inmediaciones temporales de la muerte de Franco se erige como buque insignia de ese cine disidente: *Furtivos* (1975) de José Luis Borau, un filme que se gestó y vio la luz, precisamente, «en el vértice decisivo de una época de transición» (Heredero 1990, 67), en un momento crucial que, en palabras de Manuel Gutiérrez Aragón, su guionista, se presentaba como una «encrucijada crítica, ese confuso punto de la historia, situado entre los meses anteriores y posteriores a la muerte de Franco» (Hopewell 1989, 101)¹.

En este escenario de incertidumbre y encrucijada política *Furtivos* ahonda en los traumas emocionales dejados por el franquismo y apunta al resquebrajamiento de la autoridad patriarcal recurriendo al parricidio como *leitmotiv* narrativo central y signo de su disidencia ideológica al régimen, es decir, como metáfora edípica de su deseo «de matar al padre». El filme, de hecho, explota las convenciones del melodrama rural (González Requena 1988) para sumergirse en una compleja red de configuraciones edípicas en el seno de la célula familiar, que aquí se articula como metáfora perversa del régimen franquista y su podredumbre moral, un ecosistema donde se exploran las dinámicas y leyes de un deseo incestuoso prohibido (el incesto materno-filial).

Cabe puntualizar con Marsha Kinder (1993), que ni la dramaturgia edípica del relato ni su flagrante exploración crítica de las tensiones y contradicciones de los ideales de género en el ideario franquista constituyen

una excepción en el cine español de este periodo. Esta autora ha señalado, con acierto, que en el cine de la dictadura y del posfranquismo la institución patriarcal de la familia y los conflictos edípicos que acontecen en ella se presentan, a menudo, como metáforas políticas del régimen. En algunas de las películas del cine de este periodo el parricidio comparece no solo como motivo narrativo central del relato sino como expresión sintomática de una rebelión contra la autoridad patriarcal y/o la figura arquetípica del padre, léase, Franco (Kinder 1993).

Configuraciones edípicas del arquetipo materno

Furtivos se gestó a partir del deseo de José Luis Borau de rodar una película que transcurriese en un bosque y que tuviera a Lola Gaos como protagonista, una actriz que, en su personaje de Saturna en *Tristana* (Luis Buñuel, 1969), había impresionado mucho al cineasta:

Yo tenía dos ideas claras. Quería hacer una película con Lola Gaos y que además fuera sobre un bosque [...] La idea del bosque respondía a ese atavismo histórico que tiende a identificar el ideal de España con un bosque continuado, y conectaba con la pretensión de hacer algo que fuera muy español [...] La interpretación de la actriz en *Tristana* me había impresionado y recordaba que su personaje en aquel film se llamaba Saturna. Pensando después en el cuadro de Goya, surgió la imagen de Saturno devorando a su hijo y, de ahí, la idea de `Saturna devorando moral y sexualmente´ a su hijo dentro de un bosque. Ese fue el arranque de la película (Borau en Heredero 1990, 345).

En *Furtivos* el bosque se concibe, por tanto, como un ecosistema rural atávico y primitivo, «trasposición metafórica de la España franquista, oficialmente `pacificada´ pero convulsa y sangrienta en su interior» (Heredero 1990, 454), y como el hábitat natural de un arquetipo femenino y terrorífico de raigambre mitológica que se presenta como versión inequívocamente matriarcal del dios romano que termina devorando a su hijo.

No olvidemos que el relato introduce a Martina, el personaje protagonista interpretado por Lola Gaos, en medio del silencio y la «paz» del bosque, apostada sobre el extenso valle que yace a sus pies, como dueña y señora de un territorio salvaje sin domesticar (fig. 1). No es casual que dicho ecosistema se nos presente, por primera vez, bajo su mirada escrutadora, mediante una sucesión de planos que se alternan para realzar su posición privilegiada en el espacio; mediante un plano de situación del bosque con la mujer de espaldas, ataviada con el debido atuendo de campo, mirando al valle, junto a su perro (fig. 1) y un primer plano de su rostro con expresión de preocupación (figura 2) acechando la llegada en autobús de su hijo Ángel al fondo del valle².



Figuras 1 y 2: Martina, acechante ante la llegada de su hijo.

En un rincón perdido de ese bosque acontece, en suma, el drama edípico rural que nos cuenta la historia inconfesable de Martina y su hijo Ángel, el alimañero furtivo, un relato terrorífico de incesto materno-filial. El brillante trabajo de puesta en escena de Borau nos presenta ese espacio como un ecosistema salvaje habitado por depredadores (Kinder 1983, 71) y gobernado por un arquetipo materno monstruoso cuyo paraíso incestuoso pronto se verá amenazado cuando en uno de sus viajes a la ciudad Ángel conozca a Milagros, una menor recién fugada de un reformatorio de monjas a la que ofrece cobijo en la casa familiar. Con la llegada de la joven furtiva³ Martina es

desplazada de la alcoba de su hijo y, presa de los celos, asesina brutalmente a su rival. Cuando Ángel, finalmente, descubre el terrible crimen, acompaña a su madre a la iglesia para que se confiese y la justicia arrodillada sobre un prado nevado en medio del bosque (fig. 3).



Figura 3: El matricidio como acto simbólico.

Si atendemos a la dimensión política y metafórica del relato a la que nos venimos refiriendo, el terrible acto matricida de Ángel apunta, más allá de su acto final de venganza contra el incesto materno, a una rebelión contra la institución patriarcal de la familia, entendida, ya lo decíamos, como metáfora política del régimen. Desde esta perspectiva cabe puntualizar que, tratándose de una célula familiar monoparental y ante la flagrante ausencia de una figura paterna fiable en el relato⁴, el arquetipo materno asume, a todos los efectos, la función de la autoridad del padre. Los sendos atributos masculinos de Martina⁵, de hecho, refuerzan la caracterización del personaje como una madre andrógina, represiva y monstruosa, encarnación perversa de una autoridad patriarcal que apunta a la categorización psicoanalítica de la mujer fálica⁶. Peter William Evans (1998) ha destacado, con acierto, que el póster de la película diseñado por Iván Zulueta (fig. 4) condensa, de forma ejemplar, la representación del arquetipo materno en su versión más terrorífica y abyecta, como una imagen de pesadilla, una figura del horror femenino representada por el esqueleto de un torso cerniéndose como una bestia depredadora sobre su vástago indefenso.



Figura 4. Cartel de la película realizado por Iván Zulueta. El arquetipo materno como bestia depredadora cerniéndose sobre su hijo.

En este sentido, Martina encarnaría lo que Barbara Creed (1993) ha categorizado como el estereotipo misógino de lo «femenino monstruoso» en el cine, una representación de la madre/mujer castradora culturalmente ligada a la construcción psicoanalítica y falogocéntrica del arquetipo materno como fuente y sede de la ansiedad de castración masculina⁷. En este contexto, el «super-ego»⁸ materno, en tanto que subrogado desviado y perverso de la autoridad patriarcal, actuaría sobre Ángel como catalizador de lo que Marsha Kinder (1983) ha categorizado como el síndrome de los niños de Franco, una representación de la infancia en el cine de la dictadura que toma cuerpo también en personajes adultos infantilizados y sexualmente sometidos en el marco de la célula familiar entendida como microcosmos y metáfora de la violencia y perversión del Estado. *Furtivos* se presentaría, en este sentido, como «la más poderosa interpretación de la tragedia de los niños victimizados y homicidas de Franco [...] una escalofriante dramatización de la cadena de brutalidad que pasa de la autoridad al sujeto, del depredador a la presa, y del progenitor al hijo» (Kinder 1983, 71).

Desde una perspectiva política, la compleja red de configuraciones edípicas de esta «novela familiar»⁹ desviada de la norma que venimos desgranando ha de entenderse, en todo caso, como síntoma de las tensiones y contradicciones de los ideales de género que, en un momento crucial de la historia de España, evidencian el resquebrajamiento del régimen patriarcal de la dictadura.

No debemos olvidar que, como señala Aurora Morcillo (2015, 68-69), el rol social de la mujer en el ideario franquista estaba ligado al modelo decimonónico de la femineidad cristiana tradicional en el que la familia nuclear se constituía como pilar central del orden social. En este contexto, el deber patriótico de toda mujer quedaba circunscrito a los límites impuestos por la célula familiar donde la esposa siempre quedaba supeditada al marido. El régimen impuso el espacio doméstico como el hábitat natural de las mujeres, concebidas como 'reinas del hogar', para el desarrollo de su función social primordial, la maternidad. La glorificación franquista de la tradición que había venido a restaurar la «auténtica femineidad católica» decimonónica, amparada en los valores familiares cristianos concebidos como pilares fundamentales de las relaciones sociales y de género, tuvo que esmerarse para preservar las virtudes tradicionales de género en un contexto marcado por un proceso imparable de modernización. En palabras de Morcillo (ibid., 87): «El estado debía garantizar que los cambios a los que se estaba viendo sometida la sociedad moderna no terminaran alterando la pureza de las convenciones sociales ni el bien común de la familia». El régimen, en todo caso, debía garantizar que la naturaleza femenina quedara reinscrita en el cuerpo político franquista preservando las virtudes femeninas tradicionales. El cuerpo femenino se articularía, así, como el receptáculo simbólico de la reconstrucción nacional, convirtiendo a las mujeres en depositarias de un objetivo nacional, el de que fueran madres procreando para la patria (ibid., 88).

En este contexto la autora ha desgranado la relación simbólica entre el Estado dictatorial de Franco y el cuerpo alegórico femenino de la nación en el ideario franquista, a partir de la deconstrucción metafórica de las imágenes sexuadas en el discurso político del régimen desde el primer periodo autárquico de la dictadura hasta los años finales de aperturismo. En su disección de la construcción discursiva de la metáfora franquista de la nación sexuada, esta autora señala que «El concepto de 'nación' se transmuta en la figura física de una 'mujer' con todas las cualidades que se le asocian: maternidad, vulnerabilidad, fertilidad...» (Morcillo 2015, 8), obedeciendo a una metáfora biológica en la que los cuerpos de las mujeres vendrían a desempeñar un papel central en el imaginario político del régimen. En esa concepción orgánica o biológica de la nación, el control del cuerpo de las mujeres desempeñaría, claro está, un papel central e incuestionable constituyéndose como la clave del 'biopoder' del imaginario político del régimen.

Volviendo a *Furtivos*, desde esta perspectiva, el personaje de Martina, caracterizada en los términos ya descritos, como una figura andrógina y ruda, un arquetipo matriarcal falocéntrico, claramente desviado del ideario franquista, se presentaría, a todas luces, como perversión de la metáfora franquista de la nación sexuada en un momento crítico para el discurso de género del régimen. Pues la encarnación ideal del concepto de «nación», como sugiere Morcillo (2015), en la figura física de una `mujer` con las referidas cualidades asociadas del ideario de género del régimen, se transmutaría aquí, de la mano de un conjunto de notables trasgresiones edípicas –incesto materno-filial, disfunción de la ‘ley del padre’¹⁰, usurpación femenina de la autoridad patriarcal y resistencia materna a la renuncia al hijo...etc.–, en una aberración flagrante del ideal de feminidad del franquismo, es decir, en un arquetipo matriarcal, de connotaciones fálicas, que no solo pervierte la más preciada de las virtudes femeninas de su ideario sino que, en ausencia del padre¹¹, termina por usurpar las funciones propias e intransferibles de la autoridad patriarcal.

Conclusión

En este contexto cabe concluir que, en *Furtivos*, el deseo incestuoso materno y la violencia edípica que concurren en el seno de la célula familiar, en tanto que metáfora perversa del estado franquista, se articulan, como síntomas del resquebrajamiento de la autoridad patriarcal del régimen, es decir, como señales inequívocas de un momento de profunda incertidumbre política en el ideario de género de la dictadura. El deseo incestuoso persistente y prohibido, como venimos diciendo, construye un arquetipo materno desviado de la norma y ligado al imaginario de lo «femenino monstruoso» (Creed 1993), que se moviliza como obstáculo narrativo primordial para la independencia del hijo y su tránsito hacia el orden simbólico de la ‘ley del padre’ que garantizaría el desenlace normativo de su itinerario edípico.

En tanto que distorsión aberrante de la metáfora sexuada de la nación franquista, este arquetipo materno desviado de los ideales de género del régimen comparece, además, como emblema inequívoco y grotesco del concepto tradicional de «madre patria» de la dictadura y sus contradicciones de género. En palabras de Morcillo: «Entendida en términos literales, la idea de la madre patria viene a ser el continente de la esencia de la nación española con una semántica aparentemente hermafrodita que apunta a que el despliegue del destino de España habrá de engendrarse por la suma de lo femenino y lo masculino, mater y pater» (2015, 89). En el desenlace final de este drama rural, la muerte de Martina a manos de su hijo Ángel, el alimañero furtivo (fig. 3), parece apuntar, por tanto, a la idea de que el acto edípico y terrible de matar a la propia ‘madre patria’ es el único camino posible de emancipación para los atormentados niños de Franco.

Referencias bibliográficas

- Creed, Barbara. 1993. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge
- González Requena, Jesús. 1988. «Apuntes para una historia de lo rural en el cine español». En *El campo en el cine español*, 13-27. Madrid: Filmoteca Española
- Herederó, Carlos. 1990. José Luis Borau (*Teoría y práctica de un cineasta*). Madrid: Filmoteca Española
- Hernández, Javier & Pérez, Pablo. 2004. *Voces en la niebla. El Cine durante la Transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós
- Hopewell, John. 1989. *El cine español después de Franco (1973-1988)*. Madrid: El Arquero
- Kinder, Marsha. 1983. «The Children of Franco in the New Spanish Cinema». *Quarterly Review of Film Studies*. Vol. 8 (2): 57-76.
- Kinder, Marsha. 1993. *Blood Cinema (The Reconstruction of National Identity in Spain)*. Berkeley: University of California Press
- Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand. 2004. *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Paidós
- Morcillo, Aurora. 2015. *En cuerpo y alma (Ser mujer en tiempos de Franco)*. Madrid: Siglo XXI Editores
- William Evans, Peter. 1998. «Furtivos (Borau, 1975): My Mother, my Lover». En *Spanish Cinema (The Auteurist Tradition)*, 115-127. New York: Oxford University Press

Notas

- 1 Es sabido que el cuarto largometraje de José Luis Borau como cineasta y el primero realizado en colaboración con Manuel Gutiérrez Aragón, se convertiría no solo en una de las primeras películas de tránsito hacia el posfranquismo sino en baluarte de la lucha por la libertad de expresión. La película fue retenida durante meses por la junta de censura que trataría de someterla a una mutilación que exigía el corte de aproximadamente 40 planos. Gracias a la perseverancia de Borau, el filme, finalmente, fue autorizado con ajustes menores para competir en el Festival de cine de San Sebastián donde se alzó con la preciada Concha de Oro.
- 2 Esta presentación del personaje incide en su simbiosis con el paisaje al tiempo que equipara su mirada con el punto de vista de un animal depredador, mediante la planificación, la composición del plano -con la elevada posición de la figura femenina en el entorno- y la expresión y dirección de su mirada hacia el fuera de campo. La escena, en todo caso, aparece organizada por la diegetización de la mirada y punto de vista de Martina cuya visión privilegiada anticipa la vigilancia y control que ejercerá sobre su hijo Ángel, el alimañero furtivo.
- 3 De sobra está decir que todos los personajes del relato son furtivos, una condición que se presenta como metáfora de la realidad social de España durante la dictadura. Borau confiesa que «siempre había querido hacer una película de gente escondida. Pero no de gente oculta en una cueva, sino sobre esas personas que esconden sus vidas [...] Rehúyen expresar su sensibilidad, su forma de pensar, sus ideas más íntimas y también sus placeres. Ese tipo de gente que vive como metida entre hojarasca siempre me ha atraído mucho» (en Heredero 1990, 346).
- 4 Marsha Kinder (1993, 72) sugiere que en la compleja red de configuraciones edípicas del filme, el personaje del gobernador, interpretado por el propio Borau, constituye no sólo una metáfora paródica de Franco sino un pobre remedo del padre ausente a quien nunca se menciona. El relato parece insinuar, de hecho, que su íntima relación con Martina, quien lo amamantó durante su infancia, también podría ser incestuosa con lo cual el gobernador, más allá de ser hermano de leche de Ángel, también podría ser su padre.
- 5 Martina aparece caracterizada como una mujer ruda y soez, de aspecto andrógino, modales toscos, y una voz áspera y ronca como la de un hombre. Cuando el gobernador presenta a su madre de leche ante su séquito de cazadores les dice mientras se abrazan: «Siempre nos hemos querido mucho. De niño no había quien me arrancara de ella». Ella, ante los cazadores perplejos, responde: «¡Así me dejaste, mamón!».

- 6 En el discurso psicoanalítico freudiano la madre fálica se presenta como el arquetipo materno previo al descubrimiento de la diferencia sexual por parte del infante. Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis recuerdan que en el sentido estrictamente psicoanalítico la mujer fálica se categoriza como una «mujer fantaseadamente provista de un falo. Esta imagen puede adoptar dos formas principales, según que la mujer se encuentre representada, ya sea como portadora de un falo externo o de un atributo fálico, ya sea como conservando en su interior el falo masculino aunque la expresión `mujer fálica´ se utiliza, a menudo, en sentido figurado, para calificar a una mujer que presenta rasgos de carácter supuestamente masculinos, por ejemplo, una mujer autoritaria» (2004, 135).
- 7 En la archiconocida dramaturgia edípica del discurso psicoanalítico, fundada en el problema de la diferencia sexual, la figura materna, otrora provista de falo, resulta aterradora no solo porque esté castrada, sino porque amenaza con la castración del pequeño varón.
- 8 Según Laplanche y Pontalis, se trata de «Una de las instancias de la personalidad [...] su función es comparable a la de un juez o censor con respecto al yo [...] Clásicamente el superyó se define como el heredero del complejo de Edipo; se forma por interiorización de las exigencias y prohibiciones parentales» (2004, 419).
- 9 En palabras de Laplanche y Pontalis (2004, 257), «Expresión creada por Freud para designar fantasías mediante las que el sujeto modifica imaginariamente sus lazos [...] Tales fantasías tienen su fundamento en el complejo de Edipo».
- 10 La figura del gobernador, en tanto que encarnación paródica del Caudillo, apunta, también, en esa dirección. Como señala Penelope Gilliat, se trata de «Un hombre pueril y revestido con gafas, una bufanda de rayas y un bigote recargado que trata a Martina con la posesividad sexual de un bebé que golpea en la bandeja de su trona para que le sirvan más gachas de avena» (en Kinder 2983, 75). Traducción propia.
- 11 Tampoco debemos olvidar que el régimen franquista, además de la maternidad, también prescribía el matrimonio como el destino ineludible de las mujeres.

Financiación

Este artículo se enmarca en el Proyecto «El desorden de género en la España contemporánea. Feminidades y masculinidades» (PID2020-114602GB-I00), financiado por MINECO y FEDER y el Grupo consolidado del Gobierno Vasco, IT 1312-19 (código OTRI, GIC18/52).

(Artículo recibido: 26/08/2025; aceptado: 03/11/2025)