



Para citar este artículo: Lomas Martínez, S. (2025). Mujeres y travestismo en el cine español previo a la Guerra Civil (1927-1935): entre la agencia y la homosexualidad. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, 18(1). <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.14035>

MUJERES Y TRAVESTISMO EN EL CINE ESPAÑOL PREVIO A LA GUERRA CIVIL (1927-1935): ENTRE LA AGENCIA Y LA HOMOSEXUALIDAD

Women and Transvestism in Spanish Cinema Prior to the Civil War (1927-1935): Between Agency and Homosexuality

Mulheres e travestismo no cinema espanhol anterior à Guerra Civil (1927-1935): entre agência e homossexualidade

Santiago Lomas Martínez, *Universidad de Salamanca (España)*

slomas@usal.es

Recibido: 22 de diciembre de 2023

Aprobado: 29 de agosto de 2024

Fecha de prepublicación: 16 de enero de 2025

RESUMEN

Durante los últimos años, los estudios *queer* aplicados a la historia del cine español han experimentado un notable desarrollo: aunque centrados mayoritariamente en representaciones creadas en democracia, más recientemente también han explorado el largo período del franquismo. Este artículo propone dar un paso más allá para investigar el cine español previo a la Guerra Civil y la dictadura franquista. En concreto, analiza cómo, entre 1927 y 1935, surgieron en algunas películas imágenes pioneras de mujeres travestidas. Estas imágenes entroncaron con los nuevos modelos de feminidad del primer tercio del siglo xx y las ansiedades que generaron; así mismo, amparándose



en el marco discursivo de la comedia, constituyeron precursoras aproximaciones a la representación de la homosexualidad en la historia del audiovisual español. Mediante investigación histórica, se recuperan narraciones, imágenes y discursos de tres películas perdidas, *Historia de un taxi* (1927), *Susana tiene un secreto* (1933) y *Amor en maniobras* (1935), para analizar cómo funcionaba el potencial transgresor del travestismo en ellas. Este permite a sus protagonistas ganar poder o acceso a entornos masculinos, así como propicia, en la primera, el primer beso homosexual documentado en el cine español, o, en la tercera, la exploración del tabú de la homosexualidad en contextos militares.

Palabras clave: mujeres; travestismo; cine español; homosexualidad; estudios *queer*.

ABSTRACT

In the last years, queer studies applied to the history of Spanish cinema have experienced notable development. While these studies have mainly focused on representations created during the democratic era, more recently, they have also explored the long period of the Franco regime. This article aims to take a step further by investigating Spanish cinema prior to the Civil War and the Franco dictatorship. Specifically, it analyzes how, between 1927 and 1935, images of cross-dressed women emerged in some pioneering films. These images were connected to the new models of femininity of the first third of the 20th century and the anxieties they generated. Similarly, based on the discursive framework of comedy, these images were early approaches to the representation of homosexuality in the history of Spanish audiovisuals. Through historical research, narratives, images and discourses from three lost films —*Historia de un taxi* (1927), *Susana tiene un secreto* (1933) and *Amor en maniobras* (1935)— are recovered to analyze how the transgressive potential of transvestism worked in them. This allowed their protagonists to gain power and/or access to male environments, as well as facilitating, in the first film, the first homosexual kiss documented in Spanish cinema or, in the third film, the exploration of the taboo of homosexuality in military contexts.

Keywords: Women; transvestism; Spanish cinema; homosexuality; queer studies.

RESUMO

Nos últimos anos, os estudos *queer* aplicados à história do cinema espanhol experimentaram um desenvolvimento notável: embora centrados principalmente nas representações criadas na democracia, mais recentemente também exploraram o longo período do franquismo. Este artigo propõe dar um passo adiante na investigação do cinema espanhol anterior à Guerra Civil e à ditadura de Franco. Especificamente, analisa como, entre 1927 e 1935, surgiram imagens de mulheres travestis em alguns filmes pioneiros. Essas imagens relacionaram-se com os novos modelos de feminilidade do primeiro terço do século xx e as ansiedades que geraram. Da mesma forma, com base no quadro discursivo da comédia, constituíram abordagens pioneiras da representação da homossexualidade na história do audiovisual espanhol. Por meio de pesquisa histórica, são recuperadas narrativas, imagens e discursos de três filmes perdidos, *Uma história de táxi* (1927), *Susana tem um segredo* (1933) e *Amor em manobras* (1935), para



analisar como neles funcionou o potencial transgressor do travestismo. Isso permite aos seus protagonistas ganhar poder e/ou acesso a ambientes masculinos, bem como promover, no primeiro, o primeiro beijo homossexual documentado no cinema espanhol ou, no terceiro, a exploração do tabu da homossexualidade em contextos militares.

Palavras-chave: mulheres; travestismo; cinema espanhol; homossexualidade; estudos *queer*.

Introducción

Durante los últimos años, los estudios *queer* aplicados a la historia del cine español se han desarrollado notablemente. Aunque la mayoría de ellos tiende a centrarse en representaciones audiovisuales realizadas en democracia (véase, como síntesis, Perriam, 2013), otros trabajos han impulsado la exploración del largo período del franquismo entre 1939 y 1975 (véanse, entre otros, González de Garay & Alfeo, 2017; Lomas Martínez, 2018; Melero, 2014, 2017; Mira, 2006).

Teniendo en cuenta lo investigado hasta ahora, este artículo plantea avanzar hacia períodos históricos anteriores para investigar también el cine español previo a la Guerra Civil (1936-1939) y la dictadura franquista. Se parte así de una pregunta de investigación básica: ¿existen imágenes *queer* en las producciones cinematográficas españolas de las primeras décadas del siglo xx? A falta de más investigaciones al respecto, este texto empieza a explorar el período evidenciando que sí hay aspectos que descubrir y analizar.

En concreto, esta investigación demuestra que, entre 1927 y 1935, emergieron en el cine español imágenes pioneras de mujeres travestidas, en el marco de películas en las que la confusión sexual era utilizada como recurso narrativo aparentemente cómico. El escrito se centra en ese período histórico porque, como se explicará en la sección de metodología, es en el que se han encontrado las tres representaciones de travestismo femenino con mayor desarrollo narrativo del cine español previo a la Guerra Civil. Estas imágenes entroncaron con los discursos e imágenes existentes sobre nuevas formas de ser mujer que se desarrollaron durante el primer tercio del siglo xx en España, pero también con ciertas formas tempranas de comedia cinematográfica internacional, desarrolladas sobre todo en Estados Unidos y Alemania, que echaron así raíces en el territorio español.

Estas representaciones merecen ser recuperadas por la historiografía, por un lado, desde una perspectiva feminista, pues son imágenes de marcada transgresión de las normas de género patriarcales; y, por otro lado, y sobre todo, desde perspectivas *queer*, como aquí se realizará, pues constituyen precursoras aproximaciones a la representación de la homosexualidad en el cine español. Este artículo, por lo tanto, hace arqueología en el cine español anterior a la Guerra Civil, con convicción de la necesidad y la importancia de seguir enriqueciendo los relatos disponibles sobre género y sexualidad en España durante el primer tercio del siglo xx.



Contexto histórico y social

El rango de años en los que se crearon las películas que aquí se analizarán (1927-1935) implica dos regímenes políticos: la dictadura de Miguel Primo de Rivera (1923-1930) y la Segunda República (1931-1936). Este apartado pone el foco en la situación de las mujeres y la homosexualidad en estos años, para considerar el marco discursivo sobre estas cuestiones que existía en el momento de la realización de los filmes.

Los años veinte y treinta fueron en España dos décadas de creciente emancipación femenina, consolidada durante la Segunda República. Tras la Primera Guerra Mundial (1914-1918), se fue gestando “el acceso de la mujer de clase media al trabajo y a la vida académica”, y, durante los años veinte, “se potencia el activismo político feminista” (Fernández Fraile, 2008, pp. 13-14). La creciente “culturización de la mujer” implicó su mayor participación activa en la sociedad, acompañada de una toma de “conciencia de sí misma, de su potencial y, al mismo tiempo, de su posición desventajosa respecto al hombre”, derivando en que comenzaran “a proliferar los grupos y asociaciones de mujeres feministas” (Puche Gutiérrez, 2012, pp. 127, 134), especialmente en contextos urbanos.

Estos progresos se formalizarían con la inclusión de la “igualdad de derechos civiles y políticos” (Fernández Fraile, 2008, pp. 14-15) en la Constitución de 1931. La Segunda República marcaría relevantes hitos en la historia de la emancipación femenina, como la elección de primeras mujeres en el Congreso de los Diputados, por ejemplo, Clara Campoamor o Victoria Kent, o la legalización del divorcio en 1932.

Así, durante las primeras décadas del siglo xx en España, muchas mujeres irrumpieron en la esfera pública, en ámbitos como el de la literatura, la música, la prensa, el cine, el deporte o la política, y proliferaron las representaciones sobre ellas y sus formas de encarnar modernidad y transgresiones de las convenciones patriarcales (acerca de esto, pueden verse, entre otros, los trabajos de Kirkpatrick, 2003; Vernon & Woods Peiró, 2012; Zubiaurre, 2014). Las emergentes estrellas de la canción del mundo del cuplé (Anastasio, 2013) o las del universo cinematográfico ofrecían imágenes de mujeres trabajadoras, en mayor o menor medida independientes económicamente.

Así mismo, destacaron mujeres creadoras en territorios diversos como el periodismo (Carmen de Burgos ‘Colombine’ o Josefina Carabias), la literatura (Concha Méndez, Josefina de la Torre...) y otras formas artísticas como la pintura (Maruja Mallo, Margarita Manso). Durante los últimos años, se habla de “Las Sinsombrero” como una generación de artistas vinculadas con la Generación del 27 de Federico García Lorca, Salvador Dalí, Luis Cernuda o Luis Buñuel, quienes, por ser mujeres, tradicionalmente han sido menos consideradas y estudiadas (Balló, 2016). También en el cine despuntaron cineastas pioneras como Helena Cortesina en el período mudo o Rosario Pi durante la Segunda República.

Estas transgresiones de las normas patriarcales tradicionales generaron ansiedades que se manifestaron públicamente. En relación con esto, Aresti (2007) ha explicado que, en España, tras la Primera Guerra Mundial, proliferaron, como en otros países occidentales, imágenes de la “mujer moderna” como una mujer que desafiaba “las fronteras entre los sexos”: “[Era] un referente trasgresor, cargado de ambigüedad, dispuesto a desafiar los límites dentro de los cuales se debía desenvolver la feminidad, tanto desde el punto de vista de acceso a espacios prohibidos, como en el terreno de las aspiraciones profesionales, actitudes personales y manifestaciones estéticas” (pp. 173-174).



Tuvo como respuesta abundantes muestras de rechazo, que evidenciaban temores y ansiedades en unos tiempos de acelerados cambios sociales en los que las mujeres tenían un mayor acceso a la esfera pública, sobre todo en términos profesionales, y los discursos patriarcales eran cada vez más problematizados. La “mujer moderna”, rebelde contra las normas de género tradicionales, compendia para muchos “los rasgos más temidos del modelo de mujer andrógina e independiente. [...] La inquietud surgida en torno a los cambios en marcha puso en cuestión la definición de cada sexo y de las diferencias que distinguían a ambos. [...] las líneas divisorias entre hombres y mujeres se difuminaron, haciendo proliferar los interrogantes típicos de estos momentos de desconcierto” (Aresti, 2007, p. 176). Surgieron así “miedos sobre un hipotético cambio de roles” en la sociedad (Aresti, 2007, p. 177).

Estos temores se desarrollaron en paralelo a la creciente visibilidad de discursos sobre la homosexualidad en la esfera pública, tanto de científicos, como Gregorio Marañón, como dentro de la cultura popular, especialmente en la literatura. Sobre la homosexualidad, predominaron los discursos inversionistas, que pensaban sexo y género de forma binaria, y asociaban la transgresión de las normas de género tradicionales con la homosexualidad; también se reflexionaba sobre su posible carácter congénito u adquirido, entre otros aspectos (Altmann, 2006; Mira, 2004, pp. 38-63, 177-195).

En la literatura, creadores *queer* como Álvaro Retana o Antonio de Hoyos introdujeron en sus obras personajes homosexuales; Retana con particular frivolidad e ironía y haciéndoles protagonistas en títulos como *Las ‘locas’ de postín* (1919) o *A Sodoma en tren botijo* (1933). De forma más encriptada mediante códigos creativos más artísticos puede hallarse homoerotismo en las obras de otros autores homosexuales como Jacinto Benavente, Lorca o Cernuda (Mira, 2004, pp. 95-285; Peral Vega, 2021).

También existieron representaciones de carácter más estereotipado, dramático y sensacionalista. Sin embargo, muchas menos veces pueden encontrarse imágenes de homosexualidad femenina creadas por mujeres *queer*. Muchas de las imágenes lésbicas existentes se enmarcaron en la cultura del erotismo de la época, creadas por y para el consumo de hombres heterosexuales (Zubiaurre, 2014), siguiendo el régimen visual patriarcal tradicional.

En términos legales, si bien la homosexualidad había dejado de ser criminalizada como tal en el Código Penal de 1822, volvió a ser considerada delito en el de 1928. En el Código Penal de 1932, ya durante la Segunda República, se tipificaron como delitos sexuales los abusos deshonestos, la corrupción de menores y el escándalo público, aunque sin hacer referencia explícita a la condición sexual (Mira, 2004, p. 323). En 1933, la Ley de Vagos y Maleantes introdujo la idea de “estado peligroso” de los posibles criminales, anticipándose a los posibles delitos de algunas personas de “estado peligroso” que podían cometerlos, para “sanar” al criminal en potencia y protegerle del delito”, poniendo énfasis en “la ayuda y la protección social” (Mira, 2004, p. 186).

La flexibilidad en la interpretación de tales textos jurídicos permitió que fueran aprovechados durante la posterior dictadura franquista de forma represiva. Por último, cabe señalar que en el período 1927-1935 no existía un código censor para el Estado español en cuanto a la representación cinematográfica (no lo hubo hasta 1963), por lo que las restricciones a la libertad de expresión en el cine se basaban en la interpretación de textos jurídicos en los que apenas se esbozaba algún aspecto como la prohibición de películas de carácter obsceno o pornográfico, sin matizar tales generalidades (González Ballesteros, 1981, pp. 109-120).



Mujeres y travestismo en el cine durante el primer tercio del siglo xx

Los estudios *queer* sobre cine han señalado la importancia de la transgresión de los roles de género tradicionales como una vía pionera para la representación de sexualidades no normativas y disensión sexual en general, desde los precursores trabajos de Russo (1981) o Dyer (1993). Benshoff y Griffin (2006) proponen hablar de “imágenes *queer*” porque no son exclusivamente heterosexuales ni homosexuales (p. 22), en tanto que juegan con ambigüedades y los límites de las categorías culturales disponibles sobre género y sexualidad de su época.

Al respecto, debe tenerse en cuenta que los principales discursos disponibles para explicar la homosexualidad durante el primer tercio del siglo xx en los países occidentales eran los discursos inversionistas, que pensaban el sexo, el género y la sexualidad de forma binaria: se solía imaginar que un hombre homosexual tenía elementos físicos o psicológicos de mujer y que las mujeres lesbianas los tenían de hombres.

Los travestismos cinematográficos del cine mudo, frecuentemente enmarcados en el terreno discursivo de lo cómico, se derivaban de los que habían existido en particular en el teatro desde hacía siglos. En España, habría que citar como antecedentes, por ejemplo, obras del Siglo de Oro como *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina (1615), o *Las bizzarrías de Belisa*, de Lope de Vega (1634) (sobre esto véase como síntesis Rodríguez-Campillo et al., 2011). Las primeras películas estadounidenses que incluyeron travestismos dentro de un marco de comedia “raise issues of sexual orientation by means of their narratives. For example, when a man in drag romances a woman or is chased lustfully by another man, the specter of same-sex desire is always raised, if only to be laughed away” (Benshoff & Griffin, 2006, p. 22).

Estos autores, siguiendo los trabajos previos de Russo y Dyer, destacan cómo la desviación de género permitió la representación de personajes *queer*: ya que la representación explícita de personajes o situaciones homosexuales era difícil, en tanto que podía chocar con mecanismos de censura, la indicación de la desviación de las normas de género de un personaje podía servir para representar su disidencia sexual y surgieron así imágenes estereotipadas de hombres afeminados y mujeres masculinas (Benshoff & Griffin, 2006, p. 24).

En cuanto a esto, cabe anotar la proliferación en películas de Hollywood de los años veinte y treinta (antes de la implantación del Código Hays de censura en 1934) de imágenes de *mannish women*, mujeres que vestían con traje masculino, sombrero, pelo corto, e incluso que fumaban y que entroncaban con formas de expresión lésbicas de la época, entre las que destacaron las imágenes de Marlene Dietrich y Greta Garbo travestidas en *Morocco* (Josef von Sternberg, 1930) y *Queen Christina* (Rouben Mamoulian, 1933), respectivamente, en la que las estrellas llegaban a besar a otras mujeres en la boca, aunque las narrativas de las películas las presentaran luego con romances heterosexuales.

Las imágenes de *mannish women* vinculaban formas emergentes de expresión lésbica con ideas de mujer y modernidad, y las ansiedades que estas generaban: “[...] these movies may have been not so much about lesbians per se but about the ‘New Woman’, an image associated with the era’s feminist movement. As women gained the right to vote in 1920 and moved further into the public force, these films may have been expressing worries that all women (and not just lesbians) were on the verge of becoming like men” (Benshoff & Griffin, 2006, pp. 26-27). Tales ideas pueden relacionarse directamente con las expuestas por Aresti (2007) sobre los discursos existentes en España en la época acerca de la ‘mujer moderna’ como desafío a las fronteras tradicionales entre los sexos.



Fuera y dentro de España, algunos empezaron a pensar en este modelo de mujer vinculándolo con las teorías del tercer sexo, especialmente desarrolladas en Alemania por el científico Magnus Hirschfeld, que pensaban a los homosexuales como un tercer sexo entre hombres y mujeres (véase Dyer, 1993, p. 36; 2003, p. 34). Como apunta Aresti (2007), este “resultó ser un concepto complejo, cargado de significados variopintos. El *tercer sexo* podía ser la feminista marimacho, la mujer emancipada, la *coqueta*, la *garçon*, el homosexual, la sufragista solterona, la lesbiana”, y, aunque las teorías al respecto fueron diversas, “el denominador común a todas ellas era la idea de la indefinición sexual. La *garçon* portaba un cuerpo abyecto, ininteligible” y “sufrió apasionadas críticas y duros ataques” (p. 178; sobre estas cuestiones, véase también Aresti, 2001, pp. 91-108).

Las películas que analizarán aquí entroncan con tales cuestiones del contexto histórico y social en el que fueron realizadas, y, a la vez, con las formas internacionales de representar transgresiones de género y sexuales, en tanto que el cine circulaba de forma transnacional. Acerca de ello, no solo cabe resaltar la importancia del cine de Hollywood, sino también cómo en Europa surgieron imágenes cinematográficas de mujeres travestidas, sobre todo en Alemania. Dyer (2003) ha destacado la abundancia de películas *Hosenrolle*, en las que las protagonistas pasaban mucho tiempo travestidas, generándose confusiones sexuales, como *Der Geiger von Florenz* (Paul Czinner, 1926) o *Viktor und Viktoria* (Reinhold Schünzel, 1933) (pp. 23, 49-53).

Se generaban así situaciones de marcada ambigüedad en las que la protagonista con apariencia masculina despertaba afectos e intereses en mujeres y hombres, en sintonía con el contexto de emergentes libertades y nuevas formas de ser mujer en Europa, pues las películas “provided inspiring images of women having adventures, going out into the world, being creative, and making their own way”, y esto “often entailed lesbian feelings”; no obstante, “the double danger that the *Hosenrolle* films flirted with —social and sexual independence from men— is resisted in the texts of the films. Most end with the woman restored to her right place in patriarchal society” (Dyer, 2003, pp. 51-52). La masculinización de la mujer tenía que ver, como en Hollywood, con nociones de modernidad vinculadas a la idea de la *new woman* de la época y, simultáneamente, con formas en las que mujeres lesbianas de la época se expresaban (Dyer, 2003, pp. 52-53).

La existencia de numerosas películas que juegan con el travestismo transitorio de mujeres y hombres a lo largo de la historia del cine y que implican enredos cómicos ha permitido que Straayer (2012) hable incluso de un género cinematográfico, el *temporary transvestite film*. En estas películas, el uso de la comedia crea y controla posibilidades homosexuales, con sus momentos de confusión, mientras que su juego visual desafía y a la vez apoya los tradicionales códigos de género, en tanto que los personajes se travisten y el género se revela performativo.

Sin embargo, siempre hay momentos y espacios de certidumbre para el público: como mínimo, al final el personaje travestido recupera por completo su género o bien, aunque el resto de personajes no percibe su verdadero género, este es claro para la audiencia durante el metraje. En estas películas, el travestismo (es decir, la transgresión de las normas de género tradicionales) se suele justificar por alguna necesidad, y así surgen placeres basados en la “common fantasy of over-throwing gender constructions without challenging sexual difference”, es decir, en el relativo desafío a las normas sociales sin que estas se rompan por completo, haciendo equilibrios entre deseos, ansiedades y certidumbres (Straayer, 2012, p. 484).

Straayer (2012) indica cómo el travestismo frecuentemente supone para las mujeres acceso a privilegios masculinos (p. 490), en títulos que van desde *Queen Christina* a *Yentl* (Barbra Streisand, 1983), pasando por *Sylvia Scarlett* (George Cukor, 1935) o *Victor/Victoria* (Blake Edwards, 1982). El momento de máxima transgresión en estas



películas (de hecho, solo llega a suceder en algunas) es el del “paradoxical bivalent kiss”, particularmente subversivo, al menos en términos visuales, pues representa homosexualidad en cierto modo: cuando una mujer besa a una mujer travestida o cuando un hombre besa a un hombre travestido, “other desires are suggested”, “although the narrative promotes one interpretation of this kiss, an alternative interpretation is suggested visually” (Straayer, 2012, pp. 492-493).

En este sentido, es importante tener en consideración la ambigüedad ideológica de la comedia, que tiene el potencial de ser subversiva y cuestionar las normas que transgrede (Neale & Krutnik, 1990), o no, si se piensa que lo que hace reír es la transgresión de esas normas y la desviación una supuesta normalidad cultural (Purdie, 1993). También se puede aceptar que la comedia combina ambas dimensiones, siendo anárquica y disruptiva al tiempo que deriva hacia una supuesta armonía, especialmente en sus desenlaces, en los que se restaura cierta estabilidad ideológica, o bien esta se negocia con ideas más renovadoras (al respecto, véanse King, 2002, pp. 8, 129-169; Neale, 2000, pp. 64-67).

A pesar de todo, King (2002) señala que el travestismo de mujeres es mucho menos frecuente que el de hombres como recurso cómico, considerando que en las sociedades patriarcales adquirir masculinidad es considerado menos gracioso, ridículo o absurdo, en tanto que se gana poder y estatus, mientras que para un hombre feminizarse es considerado una degradación (p. 141).

No obstante, no conviene olvidar el potencial perturbador que estas imágenes podían tener en sociedades tradicionalmente tan conservadoras como la española, y las ansiedades que generaba la subversión de los roles de género tradicionales durante el primer tercio del siglo xx, como Aresti (2007) ha estudiado, lo cual podría explicar también que no hubiera más representaciones cinematográficas de este tipo (o no tan desarrolladas) como las tres que aquí se analizan.

En relación con la comedia y la historia del cine español, durante los últimos años se ha incrementado la bibliografía sobre las producciones cómicas del franquismo y sus tensiones y contradicciones ideológicas. Algunos autores consideran las comedias más bien como vehículos de corte propagandístico de ideología conservadora, mientras otros, sin negar el predominio de elementos conservadores, prestan atención también a los aspectos más transgresores coexistentes en ellas: así, los análisis centrados en ejes discursivos como el género, la sexualidad o la identidad nacional (González de Garay & Alfeo, 2017; Pérez Morán, 2022; Rincón, 2015, pp. 129-272) se ven complementados con relecturas recientes más atentas a cuestiones raciales (Michelle Murray, 2023; Repinecz, 2018).

Sin embargo, respecto a los usos *queer* del travestismo, son escasas las aproximaciones: Melero (2017) ha indicado escenas con mujeres travestidas en las películas *El pirata soy yo* (José de Romero y Mario Mattoli, 1940), *Goyescas* (Benito Perojo, 1942) o *La minitía* (Ignacio F. Iquino, 1968), apuntando que se limitan “al deseo o necesidad de ellas de acceder a encargos y profesiones vetados para las mujeres” (p. 48) o recalcando el carácter grotesco o violento de algunos ejemplos (p. 229).

Por su parte, Lomas Martínez (2018, 2020, pp. 407-437) ha expresado el carácter excepcional de dos filmes en los que el travestismo femenino tuvo particular desarrollo narrativo durante el franquismo: *La moza de cántaro* (Florián Rey, 1953) y *Más bonita que ninguna* (Luis César Amadori, 1965), explorando las tensiones *queer* existentes en su narrativa e imágenes.



Este artículo prolonga tales esfuerzos sobre comedia, narración e ideología, prestando atención a las décadas previas a la dictadura, período bastante desatendido por la bibliografía reciente (salvo excepciones como Blanch Sánchez, 2022). Así, el texto evidenciará cómo gracias al marco de la comedia y a su ambigüedad ideológica emergieron entre 1927 y 1935 algunas representaciones en el cine español en las que las mujeres, mediante el travestismo, desarrollaban su agencia y lograban acceso a espacios, situaciones y privilegios disfrutados por los hombres tradicionalmente; en ellas, mediante los juegos cómicos con la confusión, destaca especialmente cómo era planteada la posibilidad del deseo entre personas del mismo sexo.

Metodología

Esta investigación se desarrolla, en primer lugar, como arqueología cinematográfica porque trata sobre películas (prácticamente) perdidas, algo que puede explicar parcialmente por qué no han tenido mayor visibilidad o vigencia en el tiempo. No obstante, no deben ser olvidadas e ignoradas, en tanto que existieron igual que las conservadas y tuvieron presencia en la esfera pública española también. Como dice Heinink (2009), el cine español anterior a 1939 está “irremediablemente perdido en su mayoría” (p. 10).

En sus primeras décadas, no existía una conciencia de la necesidad o la importancia de conservar el patrimonio cultural y el cine era sobre todo pensado como una mercancía que explotar comercialmente, cuyo destino posterior era impredecible. Olvido, descuido, mala conservación o la inflamabilidad de los materiales (entonces se trabajaba con el muy inflamable nitrato) han propiciado que, actualmente, no se conserven muchas películas (Vallejo, 2009, pp. 13-14).

Si se abordan cuestiones de representación, se está tratando principalmente sobre narrativa (cómo se construyen relatos, personajes, situaciones), cómo se ponen formalmente en imágenes y cómo, mediante tales elementos, se canalizan discursos culturales e ideológicos. Aunque no se pueda acceder a los materiales originales, sí que es posible seguir las metodologías historiográficas empleadas por historiadores como González López y Cánovas Belchi (1993) o Heinink y Vallejo (2009) para reconstruir en lo posible cómo eran las obras perdidas, utilizando novelizaciones publicadas tras su estreno, fotografías fijas conservadas y otros materiales secundarios, como las publicaciones en prensa. De tal modo, dentro de las limitaciones existentes, es posible aproximarnos a conocer cómo funcionaban las narrativas, su puesta en imágenes y los discursos culturales e ideológicos de tales obras.

De esta forma, como enuncia la historiadora cultural Jo Labanyi (2000), para recuperar aquellos elementos ignorados por la historiografía tradicional y releerlos discursivamente, es necesario que el historiador de la cultura popular busque sentido y significado en fragmentos y detalles normalmente pasados por alto e ignorados, volviendo a montar los trozos y pedazos que han quedado entre las ruinas del pasado y que normalmente están separados.

El artículo se centra en tres casos de estudio concretos: *Historia de un taxi* (1927), *Susana tiene un secreto* (1933) y *Amor en maniobras* (1935). Tras realizar una revisión bibliográfica exhaustiva de los catálogos y sinopsis disponibles sobre la producción cinematográfica previa a la Guerra Civil en España, se ha encontrado que estos tres largometrajes son aquellos en los que el travestismo femenino tuvo mayor relevancia y desarrollo narrativo.

Por ello, se atienden de forma individual y, para hacer más accesibles sus narrativas y puestas en imágenes a futuros investigadores, se recogen tales aspectos en detalle. Son, por lo tanto, casos de estudio significativos históricamente por su carácter excepcional y su singularidad, y permiten empezar a responder varias preguntas



de investigación: ¿existían imágenes *queer* en el cine español creado antes de la Guerra Civil?, ¿cómo eran esas imágenes?, ¿qué desarrollo narrativo tuvieron?, ¿cómo dialogaban con los modelos foráneos de representación *queer*? Esta investigación, por tanto, tiene carácter exploratorio y desea abrir caminos a trabajos futuros que indaguen más en la cinematografía española del primer tercio del siglo xx, redescubriendo otros aspectos *queer* que en ella se pudieran hallar.

Los materiales conservados de las tres películas en las que se centra este escrito se analizarán en términos textuales, para explorar cómo construyen y representan significados a través de sus narrativas y puesta en imágenes, así como en términos discursivos, a fin de evidenciar cómo vehiculan discursos culturales e ideológicos disponibles en su contexto histórico, examinándolos desde perspectivas de género y *queer*.

Para abordar cada película en términos textuales se toman en consideración conceptos básicos sobre narrativa y forma cinematográfica (tales como protagonismo, focalización o clausura del relato) planteados en la bibliografía de referencia, principalmente Casetti y Di Chio (1991) y Bordwell y Thompson (1995); en términos discursivos, se siguen análisis previos sobre la representación del género y la homosexualidad en casos de estudio históricos (entre los citados, especialmente Melero, 2017; Mira, 2004; Rincón, 2015; Straayer, 2012).

Partiendo de esas bases, se prestarán particular atención a los siguientes aspectos: si el travestismo es efectuado por una mujer protagonista; si el relato está focalizado en ella (permitiendo conocer cómo se siente y piensa al respecto); si el travestismo es un elemento central en la narrativa; si la película desarrolla confusiones de género e imágenes de marcado potencial *queer* que plantean de forma indirecta la posibilidad de la homosexualidad, tales como que la mujer travestida sea objeto de deseo por un hombre u otra mujer, o que esta desee a un hombre mientras está travestida; si el travestismo excede o no que este le permita ganar mayor agencia; y, por último, qué desenlace tiene el travestismo (y, por lo tanto, si se restaura el orden ideológico convencional o no en la clausura del relato). De esta forma, se procurará rescatar del olvido títulos que permiten enriquecer los relatos historiográficos sobre cine español, mujeres y disidencia sexual en España durante los años veinte y treinta.

Historia de un taxi (1927): entre la venganza y el deseo lésbico

Historia de un taxi (1927) es la primera película de la historia del cine español en la que el travestismo de una mujer tuvo centralidad en la narrativa y en la que se representó un beso entre dos personas del mismo sexo.¹ Dirigida y producida por Carlos Emilio Nazari, su argumento fue obra de Concha Méndez, escritora de poesía, teatro y para prensa, vinculada con figuras fundamentales de la cultura española de la época, como Federico García Lorca, Rafael Alberti o Luis Buñuel, y años más tarde exiliada en México junto a su marido Manuel Altolaguirre. Ella es una de las llamadas “sinsombrero” cuya vida y obra ha sido reivindicada en años recientes (Balló, 2016). De hecho, en 2023 su argumento ha sido reeditado como libro con prólogo de la directora Iciar Bollain, reivindicando así su figura como mujer pionera creadora en el cine español (Méndez, 2023).

1 A falta de futuras investigaciones que añadan posibles hallazgos adicionales, es el ejemplo cinematográfico más temprano encontrado fuera del ámbito de la pornografía: en este terreno se conserva al menos la película *Consultorio de señoras*, realizada durante los años veinte, en la que pueden verse relaciones lésbicas (véase González López & Cánovas Belchí, 1993, p. 46).



Las inquietudes creativas de Méndez tuvieron aquí su primera plasmación cinematográfica y, en ella, se materializa su voluntad de transgredir las convenciones de género tradicionales también mediante el travestismo (Méndez Cuesta, 2000, pp. 112-116). La premisa de Méndez consistía en presentar a varios taxis que, como humanos, dialogaban compartiendo vivencias, destacando alguna experiencia singular acaecida con sus pasajeros; en ese marco, se desarrollaba más el relato de uno de ellos (Nazarí aligeraría la parte inicial para expandir algo más ese relato).

A pesar de que la película se ha perdido, Utrera Macías (2000) ha recuperado tanto su argumento original como la posterior adaptación que Nazarí hizo como guionista y productor, así como abundantes fotografías fijas de la película. Estos materiales nos permiten aproximarnos a su versión final y analizar cómo representó de forma pionera el travestismo de una mujer, releyéndolo desde una perspectiva *queer*.

La obra presentaba como protagonista a Amparo (interpretada por Amparo Perucho), una joven modista en un importante taller de modas. Tras un encuentro casual en un taxi con Fernando, un joven de acomodada posición social y económica, ella quedaba enamorada de él, pero este tenía relaciones con Elena, artista de variedades y clienta del taller. Al ir a llevar unos vestidos a casa de Elena, Fernando no la reconocía, en dos ocasiones. Ante su tristeza, la maestra del taller proponía a Amparo “gastarle una broma”: ella se vestiría de hombre y, alojándose en el hotel donde él se hospedaba, se haría su amigo.

Así, Amparo transformaba su apariencia y se convertía en Jaime (Film Nazarí, 2000, p. 120). Este arranque permite responder a varias de las preguntas planteadas en esta investigación: el travestismo es realizado por una mujer protagonista, el relato está focalizado en ella y el travestismo es un elemento central en la narrativa.

El inicio de la amistad entre Fernando y Jaime-Amparo presentaba inadecuaciones de género cómicas, clásicas en el *temporary transvestite film* (Straayer, 2012): “Una ola de vergüenza arrebola las mejillas de Amparo” en su primer encuentro, o bien “contesta precipitadamente” al hombre que ama (Film Nazarí, 2000, p. 120). Más tarde, aceptaba pasar un día en el campo con otro amigo de Fernando y “unas muchachas de vida alegre”, fingiendo masculinidad, exclamando: “¡Me agradan mucho las juergas!”, para procurar estar a la altura de las expectativas patriarcales (Film Nazarí, 2000, p. 121).

Amparo-Jaime lucía pelo corto y vestía con traje masculino, camisa y corbata. Una de las fotos conservadas la presenta sonriendo con un punto de picardía a su amigo-amado, ignorante de sus deseos, en la intimidad de la habitación, sentada al lado de su cama mientras él parece recién levantado: esta intimidad homosocial mezclada con deseos ocultos resulta bastante *queer* en términos visuales.²

Se confirman así otras dos cuestiones planteadas por esta investigación: que la película desarrolla confusiones de género e imágenes de marcado potencial *queer*, planteando indirectamente la posibilidad de la homosexualidad y que el travestismo excede la función de permitir a la protagonista ganar mayor agencia.

Surge entonces la posibilidad del lesbianismo, pues dos mujeres se enamoran de ella/él: Elena, la novia de Fernando, y Maruja, una amiga suya. Ante las “incidencias y sensaciones” del día pasado con ellas, Fernando y su amigo, Amparo-Jaime, se acaba desmayando y sus amistades achacan al champán bebido la extraña reacción (típicamente femenina en el cine clásico) de su amigo.

2 Las fotografías analizadas en esta sección pueden encontrarse en Utrera Macías (2000, pp. 124-141).



En las imágenes conservadas, una de las mujeres agarra a Amparo-Jaime del brazo, tomando la iniciativa con el aparente joven, que tiene unos rasgos demasiado delicados para ser un hombre (en particular llaman la atención sus cejas perfiladas, siguiendo las convenciones estéticas de la feminidad de la época) y presenta un cuerpo especialmente flaco y débil que contrasta con los de los otros hombres de la escena. En otra fotografía, Amparo-Jaime mira al suelo, mareada o deprimida, mientras una de las mujeres le mira con deseo.

La androginia de la protagonista se complementa así con las miradas de deseo involuntariamente lésbico de sus pretendientas. En otras imágenes, las dos pretendientas rivalizan por el amor de la protagonista, mirándola fijamente mientras conversan, como si quisieran llamar su atención, o bien una rodea sus hombros con sus dos brazos, con una proximidad física vehemente, frente a la frialdad de Amparo que, a pesar de no querer incurrir en el posible lesbianismo, acepta que la otra le coja de la mano.

La posibilidad de la intimidad lésbica se acentúa cuando Maruja se queda sola con Amparo en la habitación de su hotel, con el pretexto de cuidar de Jaime, y se materializa cuando aprovecha “esta oportunidad para acercarse a la cama y depositar un beso en sus labios, creyéndola dormida, es decir, creyéndolo dormido” (Film Nazarí, 2000, p. 121). Es un momento muy importante, pues probablemente es el primer beso entre dos personas del mismo sexo de la historia del cine español. Se conservan al menos dos fotografías de este momento.

En la primera, Maruja acaricia la cabeza y el pecho de Amparo, que está tumbada en la cama, mientras Maruja permanece reclinada a su lado. La mirada de deseo de Maruja contrasta con la de cierto miedo o ansiedad de Amparo ante lo que intuye que va a suceder, dado el creciente contacto físico con otra mujer. En la segunda, Maruja sujeta con sus dos manos la cabeza de Amparo mientras la besa en la boca. Esta permanece rígida, con la mirada perdida, como si tuviera que demostrar de alguna forma (al menos ante el público) que no tiene voluntad alguna de realizar ese contacto lésbico.

Amparo se siente “herida en su pudor” y manda salir de la habitación a Maruja, lo cual desconcierta a esta, ante lo inusual de que un hombre rechace a una mujer en la época: “¡Qué raro! ¡Qué extraño!”, va pensando (Film Nazarí, 2000, p. 121). En una imagen conservada, se ve a Maruja alejarse mirando con deseo y languidez a Amparo, que permanece en la cama, incorporada sobre un brazo, tras haber rechazado a su pretendiente. “¡Pensará que no soy un hombre!”, medita Amparo, y la expresión puede aludir tanto a su verdadera condición de mujer como a la posible homosexualidad del aparente Jaime en tanto que falto de hombría, según los discursos de inversionistas que tradicionalmente han explicado la homosexualidad (Film Nazarí, 2000, p. 121).

Para salir airosa de la situación, Amparo decide presentarse a Fernando con su verdadera apariencia, haciéndole creer que es prima de Jaime. Fernando se sorprende al verla y su atracción resulta sumamente ambigua, pues Fernando se siente atraído por una persona que es idéntica a su amigo: “Esta señorita revela un asombroso parecido con mi amigo... [...] Dos gotas de agua [...] tienen menos semejanza”, afirma. En términos visuales, sigue permaneciendo cierta androginia en la apariencia de Amparo, pues mantiene su pelo corto, aunque con un sombrerito femenino, su abrigo deja ver sus pantorrillas desnudas y calza tacones (Film Nazarí, 2000, p. 122). Tras quedar “verdaderamente enamorado de ella”, Fernando acude a ver a Jaime para decírselo, lo cual “Amparo, vestida nuevamente de hombre, escucha con verdadera complacencia”, en otro ambiguo momento de homosocialidad mezclada con deseos ocultos (Film Nazarí, 2000, p. 122).



Sin embargo, la protagonista quiere estar segura de que Fernando ya no está interesado en Elena y recibe a esta, sola en su habitación, “cariñosamente”; después, la llegada de Maruja provoca que las dos pretendientas se peleen “pero él, es decir, ella, se decide por Elena”, vuelven a quedar solas y “se deja llevar por las insinuaciones de Elena” (Film Nazarí, 2000, p. 123). Así, se incurría de nuevo en la representación potencial del lesbianismo en términos visuales. No es posible saber exactamente cómo se dejaba llevar la protagonista, salvo que alzaba la voz durante su conversación para llamar la atención de Fernando, que tenía la habitación de al lado en el hotel.

Este las descubre, sorprendido, y las asusta empuñando un revólver, aunque en realidad se siente más enamorado de Amparo. Esta, al creer que es verdadera su intención, se desmaya. Al recogerla en sus brazos y desabrocharle el chaleco y la camisa, Fernando descubre que su amigo es una mujer. El momento del descubrimiento está documentado gráficamente y, frente al rostro de relativa normalidad de Elena, el de Fernando es de consternación, al no entender lo que ve y, posiblemente, su deseo *queer* (pues la mujer que desea es su mejor amigo o viceversa). “Elena, verdaderamente ofendida, sale de la habitación”, según el argumento más desarrollado que se conserva (Film Nazarí, 2000, p. 123), en lo que cabe entender como su rechazo a la mera posibilidad de haber tenido relaciones físicas con otra mujer.

Como en el momento del beso previo, la película juega con el posible lesbianismo ofreciéndolo al público como llamativo reclamo narrativo y recurso cómico o erótico, pero oficialmente rechazándolo: con reacciones como esta o la mirada perdida de Amparo durante el beso que negaba ante el público su voluntad o su placer en relación con ese beso, la obra se adhería (al menos, aparentemente) a la homofobia dominante que pensaba la homosexualidad como algo rechazable.

Amparo y Fernando acaban juntos tras aclararse la situación. Se resuelve así otra cuestión planteada por esta investigación: el desenlace del travestismo restaura el orden ideológico convencional. En otras imágenes conservadas, ambos se besan en el interior del taxi que cuenta su historia. No obstante, la apariencia de Amparo es similar a cuando era Jaime, pues su pelo permanece corto y sus cejas siguen perfiladas, aunque ahora lleva algo de maquillaje, pendientes y un abrigo con escote. Su androginia, por lo tanto, no desaparece del todo visualmente en este *happy ending* heterosexual.

Una vez acabada, la película fue proyectada en los laboratorios Madrid Film y tuvo cobertura en prensa, pero, según Utrera Macías (2000), no llegaría a circular comercialmente en Madrid (pp. 65, 75) y se desconoce dónde pudo exhibirse después. Elocuentemente, en las reseñas de la prensa madrileña, “se destaca la interpretación de Amparito Peruchó ‘por la complicada contextura del personaje’ o por desenvolver ‘un papel difícilísimo’ pero nunca se alude a su travestismo ni a las escenas sexualmente ambiguas que desde su doble papel se desarrollan; hay una marcada intencionalidad por ocultar lo que parece considerarse un ‘tabú’” (Utrera Macías, 2000, p. 75).

Se conserva alguna relativa excepción: en la revista *Popular film (Historia de un taxi, 1928)* se utilizaría como reclamo publicitario la fotografía en la que Maruja va a besar a Amparo, pero colocándola debajo de la imagen del inminente beso final de los dos protagonistas, para amortiguar su enorme potencial transgresor. *Historia de un taxi* es, pues, un temprano esfuerzo en la historia del cine español por jugar narrativamente con el travestismo de una mujer y la posibilidad del lesbianismo, pero su impacto y visibilidad social fueron limitados, por su escasa circulación y por el silenciamiento periodístico de sus aspectos más transgresores.



Susana tiene un secreto (1933): un accesorio moderno

Susana tiene un secreto (1933) fue una de las primeras películas sonoras rodadas en España, ya durante la Segunda República (Gubern, 1994, p. 225). El director Benito Perojo era el cineasta español con mayor proyección internacional desde los años veinte, había trabajado en distintos países hasta entonces (Francia, Alemania, Estados Unidos), y con este proyecto volvía para asentarse en España durante unos años. Perojo adaptó personalmente la comedia homónima de Gregorio Martínez Sierra y Honorio Maura (1926).³

La película presentaba los problemas de Susana, millonaria que, antes de su boda con el apuesto oficial de la Armada Luis Alfonso, sufría un episodio de sonambulismo y se despertaba en la cama con otro hombre. Esto precipitaba el fin de su relación, pues ese otro hombre pasaba a chantajearla para forzarla a un noviazgo de conveniencia, aprovechándose de que Susana no recordaba lo acontecido. Finalmente, este acababa confesando, borracho, tiempo después, que no sucedió nada y que solo quería aprovecharse del dinero de Susana. Tras la aclaración, ocurría el travestismo de la protagonista:

Despejadas las dudas [...], Susana embarca en el *Nautilus* justo en el instante de levar anclas y falsea su identidad disfrazándose de marinero. Aunque Luis la descubre inmediatamente, sigue su juego pensando que un poco de disciplina no le vendrá nada mal, y tras desempeñar los trabajos más duros, la nombra camarero de oficiales. A la hora de servir el desayuno, termina la comedia en un divertido encuentro bajo la ducha, y el buque se convierte en el escenario ideal de una boda que nunca debió suspenderse. (Rodríguez Llorente & Heinink, 2009, p. 282)

Si se tiene en cuenta que el episodio de travestismo no está incluido en la obra teatral original (Martínez Sierra & Maura, 1926) y que no es parte central de la narrativa de la película, resulta más bien un recurso llamativo para posponer con cierta tensión narrativa y efectividad cómica el final feliz heterosexual, una vez pasado el clímax de la aclaración que impedía el amor entre la protagonista y su prometido. Puede entenderse, por lo tanto, como un elemento adicional mediante el que Perojo pudo añadir nociones de modernidad cosmopolita al cine español, en sintonía con su trayectoria (Gubern, 1994), junto con otro reclamo: el rodaje en exteriores en un crucero de guerra real.

Resulta difícil saber más del travestismo de la protagonista, interpretada por la actriz Rosita Díaz Gimeno, ícono de la cultura popular de la Segunda República.⁴ Existen fotografías de Díaz Gimeno vestida de marinero que fueron utilizadas como ganchos publicitarios. Por ejemplo, un programa de mano presentaba a la protagonista de marinero y, debajo, vestida de novia, sorprendiendo con una imagen transgresora y tranquilizando con otra de supuesta normalidad.

3 Como han señalado múltiples estudiosos de la obra del autor, muchas creaciones de Martínez Sierra fueron escritas o coescritas por su mujer, María de la O Lejárraga, por lo que no debe descartarse su autoría también. Del metraje original de la película, solo se conservan en Filmoteca Española dos minutos y medio.

4 Según Heinink y Vallejo (2009, p. 283), existió una novelización del filme, pero no se ha podido hallar y consultar durante la elaboración de esta investigación.



En su interior, su prometido la agarra cariñosamente de los hombros, generando cierta ambigüedad visual (sobre todo, para quienes no conocieran la trama). En la revista *Blanco y Negro*, a toda página, aparece integrada en el barco de su amado como un marinero más; en texto se indica que la película está “filmada a bordo del *Cervantes*”, aunando los dos reclamos añadidos por Perojo: el travestismo femenino y el rodaje en un enclave militar real (*Susana tiene un secreto*, 1933).

Perojo aprovechaba así el contexto estudiado por Aresti (2007) de tensiones y ansiedades en torno a las nuevas mujeres modernas y su irrupción en la esfera pública, tradicionalmente dominada por los hombres, no solo presentando a una mujer travestida, sino integrándola en el mundo militar, exclusivamente masculino. En general, en la prensa de la época, se omiten las alusiones al travestismo como marinero (de hecho, en ella no se han podido encontrar detalles concretos sobre su desarrollo narrativo).

No obstante, algún texto periodístico sí destacó esa excepcionalidad: por ejemplo, tras señalar que el ministro de Marina había autorizado el rodaje en el crucero *Miguel de Cervantes* para transformarlo en un estudio de cine, uno resalta que la “principal dificultad” de esa transformación es “la presencia de una mujer en una embarcación de guerra”, y apunta, con sorpresa: “Rosita, en el nuevo film de Perojo es, ocasionalmente, un marinero. Mejor dicho: una mujer disfrazada de marinero. Y que lleva, dentro del barco, la vida de un auténtico hombre de mar. Trabajo nada ameno para una muchachita frágil” (*La Vanguardia*, 1933).

En la línea de lo expuesto por Aresti sobre las frecuentes muestras escritas de rechazo a los nuevos modelos de feminidad en la época (2001, pp. 91-108; 2007), este breve fragmento es un catálogo de tópicos patriarcales: primero, un chiste sobre la identidad sexual de la protagonista; luego, una aclaración; más tarde, la constatación de la supuesta incapacidad femenina para desempeñar un rol masculino.

Considerando los datos obtenidos, y en relación con las preguntas planteadas en esta investigación, puede afirmarse que el travestismo es realizado por una mujer protagonista, pero resulta difícil saber hasta qué punto el relato estaba focalizado en ella. En todo caso, resulta claro que el travestismo no es un elemento central en la narrativa y que la clausura del relato restablece el orden ideológico convencional.

Según la sinopsis citada, en la película no había posible confusión erótica entre Luis y Susana (no se puede saber si tal vez la hubo con alguno de los demás marineros, con finalidad cómica), aunque sí se desarrolló una utilización del travestismo para obtener acceso a un mundo masculino (en este caso, el barco militar), en sintonía con lo afirmado por Straayer (2012) o Melero (2017, p. 48) sobre cómo el travestismo femenino solía proporcionar acceso a privilegios masculinos en el *temporary transvestite film*.

Además de la modernidad de ver a una mujer vestida militarmente en un mundo de hombres, la película contuvo cierta ambigüedad visual al representar, aunque fuera fugazmente, afectos y deseos entre una mujer de apariencia masculina y un hombre. Sin embargo, con la información disponible, no es posible conocer más al respecto.

Amor en maniobras (1935): juegos con la homosexualidad en el Ejército

Amor en maniobras fue una película elaborada por una productora modesta, Lapeyra Films, radicada en Bilbao, con dirección y guion de Mariano Lapeyra, un diseñador de muebles que no había llevado a cabo actividades cinematográficas ni volvería a hacerlo (López Echevarrieta, 2016). Su guion “supuestamente” se basaba en una obra



francesa, pero se desconoce el título (Heinink & Vallejo, 2009, p. 40), lo cual sugiere de nuevo asociaciones entre travestismo y cosmopolitismo, reales o fingidas. Aunque se estrenó en enero de 1936, su exhibición sería prohibida en la zona nacional, primero en Sevilla, en enero de 1937, y después en Salamanca, en marzo de 1938 (Heinink & Vallejo, 2009, p. 40).

Aunque la película se ha perdido, se conservan su novelización y fotografías fijas. Contiene el travestismo femenino con mayor desarrollo narrativo en el cine español de la Segunda República y juega especialmente con la posibilidad de la homosexualidad; además, lo hace en un ambiente castrense, planteando abiertamente el tabú de que la homosexualidad pueda ser posible en contextos militares y anticipándose en clave de comedia a los ambiguos dramas de la posguerra *¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941) y *¡A mí la Legión!* (Juan de Orduña, 1942) (Mira, 2006).

La protagonista es Charito (interpretada por Charito Leonís, actriz y cantante) y se va a casar con un militar, el teniente Medina, destinado en un regimiento de caballería en un pueblo de Aragón. Por el regimiento, aparece Trini, una antigua amante, y por una confusión, sus superiores creen que es su prometida. Charito se entera y celosa se infiltra en el regimiento, para vengarse y evitar cualquier proximidad entre Trini y Medina. Hasta mucho más tarde no confirmará que ese encuentro no tenía ningún desarrollo amoroso. No obstante, para entonces, ya se ha integrado en la vida militar, haciéndose pasar por un recluta llamado Canuto Pérez, sin atreverse a exponer la verdad.

Entre tanto, las posibilidades de ser descubierta proliferan (aunque Medina sabe que está allí desde el principio y encierra en un calabozo al verdadero Pérez durante una semana para no perjudicar a Charito, que podría ser castigada por la disciplina militar dadas sus transgresiones). Considerando tales aspectos, es posible afirmar que el travestismo es ejecutado por una mujer protagonista, que el relato está focalizado en ella y que el travestismo es un elemento central en la narrativa.

El castigo de limpiar cuadras, la amenaza de que le pelen la cabeza e, incluso, unas maniobras militares de varios días en exteriores se suceden: en estas, Charito monta a caballo, lleva un arma (“una pesada tercerola” [*Amor en maniobras*, s. f., p. 29]) y actúa conforme a la disciplina militar. Tras una discusión con Medina, ella lo golpea; un testigo del golpe del supuesto recluta a su superior la denuncia y Charito es apresada para ser sometida a consejo de guerra. Al final, la aparición del verdadero Canuto Pérez permite resolver el embrollo.

Desde el inicio se juega con cierta androginia en la imagen de Charito, quien, con cierta modernidad desafiante de las convenciones de género tradicionales, “afortunadamente llevaba el pelo cortado a lo muchacho” (*Amor en maniobras*, s. f., p. 15). Charito debe performar masculinidad, aunque se deduce que su falta de virilidad en determinados momentos generaba comicidad. Por ejemplo, cuando un superior pregunta “hecho un energúmeno” si el comandante ordenó que la pelaran, ella contesta afirmativamente “más muerta que viva” por el miedo (*Amor en maniobras*, s. f., p. 20); más tarde, ante una pregunta similar, se indica que “tembló todo el cuerpecito de Charo” (*Amor en maniobras*, s. f., p. 25) o, al coger un arma, su “solo contacto puso temblores en su cuerpo” (*Amor en maniobras*, s. f., p. 29).

En otros tramos, la narrativa resulta más ambigua y Charito se integra entre los militares en términos de virilidad: “Bastaron pocos minutos para que se hallase en franca camaradería con sus compañeros, [...] soportaba bastante bien las bromas y aun devolvía las pullas [...] fue a los pocos momentos el gallito del ‘corral’” (*Amor en maniobras*, s. f., p. 23). Así mismo, tiene algunas peleas físicas y “no daba muestras de menor furia Charito, a quien costó gran trabajo contener”, manifestando una masculina agresividad (*Amor en maniobras*, s. f., p. 27).



Existe una imagen de una de estas peleas, pero con Charito tumbada boca abajo en el suelo, derrotada cómicamente, mientras un recluta llamado Antón le muerde una bota. Así, aunque algunos aspectos parecen negarlo, otros sugieren que la integración de una mujer en un contexto militar es factible, reflejando cambios y ansiedades sociales que se estaban produciendo en ese contexto histórico (Aresti, 2007; Fernández Fraile, 2008).

Conocida con el apodo de 'Figurilla', que probablemente aludiera a su físico más delicado y fino entre los de los demás hombres, y, por lo tanto, a la androginia de su figura, el joven recluta destaca como bailarín y baila con otro hombre, sustituyéndose así la normativa pareja heterosexual de baile por otra de hombres, aparentemente: uno delicado, y otro, Antón, "el quinto más bruto", reproduciendo en cierto modo las convenciones de género (*Amor en maniobras*, s. f., p. 24; Antón está interpretado por el actor cómico Roberto Font).

La feminidad del joven recluta resulta incontenible: "Le costó el disimular, en medio de la pasión del baile, el alma femenina que latía bajo el uniforme" y "puso tanta gracia, tanto 'ángel' en su labor" que los "quintorros del escuadrón manifestaban su admiración y su contento" cantando: "Te quiero, morena, te quiero con frenesí. Te quiero, mi negra, te quiero tan sólo a ti [...]" (*Amor en maniobras*, s. f., p. 24). Se introducían así, en términos visuales y narrativos, sugerentes dosis de ambigüedad, pues los reclutas cantan su deseo admirando el cuerpo del grácil y delicado bailarín.

Una foto conservada del momento evidencia el potencial homoerótico de la escena: los actores y el público saben que 'Figurilla' es una mujer, pero, en la diégesis, visualmente, un montón de hombres contemplan el cuerpo andrógino del recién llegado, que con una pierna algo doblada parece mover la cadera. Algunos de los hombres están sin camisa, con sus torsos desnudos; otros miran al bailarín con expresiones que oscilan del mero interés a cierto deseo; otros ríen. Entre tanto, uno de ellos baila con 'Figurilla', haciendo un gesto cómico como si le declarara su amor.

La ambigüedad visual también reaparecía en los encuentros furtivos entre Charito y Medina: aunque reñían, Medina seguía deseando a su novia con apariencia masculina. Uno de los carteles de la película presentaba a la pareja sonriente, cada uno a un lado de un caballo, vestidos de militares, como algo aceptable y feliz. De hecho, la novelización hace explícito el atractivo de la protagonista con aspecto de hombre: "No estaba mal la gentilísima Charito bajo aquel uniforme de quinto de caballería" (*Amor en maniobras*, s. f., p. 15). Por lo tanto, es posible confirmar que la película desarrollaba confusiones de género e imágenes de marcado potencial *queer* que planteaban de forma indirecta la posibilidad de la homosexualidad y que el travestismo excedía la función de permitir ganar mayor agencia a la protagonista.

Cuando los militares deben hacer noche en un pueblo, los juegos con la posibilidad de la homosexualidad aumentan. Primero, una moza desea a 'Figurilla' desconociendo que es una mujer: "Al ver aquel pimpollito de soldado", habla "hecha pura jalea" y le dice que en la casa donde están no hay habitaciones vacías, salvo que alguno de los demás reclutas le ceda media cama. Cuando Charito pide "dormir solo", la otra replica "pues va a ser difícil..." [...] devorando al recluta con los ojos" y luego mirándole con ojos "amorosos" (*Amor en maniobras*, s. f., pp. 44-45).

Tiene lugar entonces otro tópico de las películas sobre travestismo transitorio (Straayer, 2012): el temor a la desnudez, que puede delatar el cuerpo femenino. Y esto se hace jugando nuevamente con la ambigüedad homoerótica. Charito debe compartir cama con el bruto Antón (existe imagen del momento en que se entera: ella tiene rostro perplejo, él sonríe), que no tiene problemas en desnudarse y dormir sin ropa junto al joven 'Figurilla'.



Charito elude la situación quedándose en un sillón y negándose a apagar la luz, pero luego la apaga por la fuerza. Ante esos comportamientos, que implican la posibilidad de la homosexualidad, Charito huye: “No estaba muy segura Charo de cuáles eran las intenciones de Antón, y al verse a obscuras se apresuró a ganar a tientas la puerta y el pasillo” para buscar “un lugar en que estuviese más a cubierto de cualquier contingencia desagradable” (*Amor en maniobras*, s. f., p. 48).

La posibilidad de la homosexualidad entre militares se mantiene a continuación, pues Medina ha visto instantes antes la cara de Charito por un “ventanillo” y acude a verla. En la oscuridad de su habitación, se dirige a media voz a su prometida y empieza a besarle la mano. Sin embargo, para hilaridad del público, está besando la de Antón. Charito regresa con una palmatoria y la luz expone el contacto homosexual. La narrativa replantea esto como algo inaceptable y risible: Charo se detiene “estupefacta en la puerta”, Antón muestra “asombro” y Medina, “al comprobar que había besado la mugrienta mano de Antón, [...] se limpió los labios con un gesto de repugnancia” con un pañuelo (*Amor en maniobras*, s. f., p. 49). El momento es muy significativo porque ya evidencia en la Segunda República un tipo de situación cómica basada en la confusión para jugar con la posibilidad de la homosexualidad que décadas más tarde se reiteraría durante el franquismo, como ha sostenido Melero (2014, p. 203).

Para Medina, la situación es “ridícula y violenta”, pues Antón no entiende lo que sucede y la pantomima debe seguir: Medina pide hablar con el otro quinto a solas y Antón entiende que ese beso iba para ‘Figurilla’: “No volvía de su asombro, [...] no tardó en hallarse en el pasillo, haciéndose cruces de lo que acababa de pasar” (*Amor en maniobras*, s. f., p. 49). Medina intenta besarla y ella le rechaza con una bofetada, pero lo hace justo cuando un sargento y Antón abren la puerta, acudiendo “alarmados por los ruidos sospechosos que se oían en aquella habitación” (que han sido las tentativas amorosas de Medina y los rechazos de ‘Figurilla’; *Amor en maniobras*, s. f., p. 50).

Encerrada ante el inminente consejo de guerra, Charito se resuelve a decir la verdad, esperando que no puedan condenarla por su travestismo. Recuerda entonces el beso de su novio a Antón: “¡Aquello era cómico de verdad!” (*Amor en maniobras*, s. f., p. 54). El centinela que debe custodiarla esa noche es el propio Antón, que siente remordimientos “porque su declaración era hasta entonces la única condenatoria”, en tanto que único testigo de la bofetada (*Amor en maniobras*, s. f., p. 54). Pide a una mujer del lugar unas ropas de campesina aragonesa para ayudar a huir a ‘Figurilla’. Se reencuentran entonces Medina y Charito y su abrazo resulta para Antón la confirmación de su relación homosexual, todo un tabú en los cuerpos militares españoles, aquí aparentemente entre en un alto cargo y un joven recluta:

Antón no volvía de su asombro.

—¡Quién iba a pensarse que el teniente estaba enamorado de un quinto! [...] La verdad es que se ve cada cosa en este mundo... [...] ¡La verdad es que si no lo hubiera visto con mis propios ojos, no lo hubiera creído! No le cabía en la cabeza aquel amor que él consideraba monstruoso en su pobre capacidad [intelectual]. (*Amor en maniobras*, s. f., p. 59)

El chiste de la creencia de Antón en la aparente relación homosexual reaparece después: cuando Medina coloca al verdadero Canuto en el calabozo donde estaba Charito, ordena amenazante a Antón que no debe decir nada de lo sucedido. Para este, Medina no solo ha salvado a su amante de un castigo, sino que es capaz de engañar a la justicia militar por su amor homosexual. Antón transige y acepta temeroso las órdenes: queda implícito que él, como cualquiera, debe aceptar la homosexualidad aunque la rechace por estar impuesta por una autoridad.



Y después insiste, pensativo: “¡Decididamente que si no lo veo no lo creo! Y aluego dicen [...]” (*Amor en maniobras*, s. f., p. 61), sorprendido de que su superior, un hombre tan viril y hasta agresivo con él, sea homosexual. La narrativa explota así la comicidad de jugar con la representación pública del tabú de la homosexualidad, incrementándola de forma transgresora al vincularla con el ámbito militar, algo especialmente atrevido para la España de 1935 e inimaginable con tanta explicitud en las décadas posteriores de franquismo.

Se produce entonces el consejo de guerra y, al acudir el verdadero Canuto a declarar, se suceden los chistes sexuales, pues le acusan de ser una mujer y, por su temor a los superiores que lo sostienen, acaba reconociéndolo, utilizándose ahora como elemento cómico la supuesta feminidad de un hombre. “[...] puesto que ustedes se empeñan... sí, soy una mujer...”, admite, y acto seguido “tan en su papel quiso ponerse, que falsificó la voz y aun ensayó unos coqueteos femeninos, que le valieron dos o tres recias puñadas de Antón y de sus acompañantes” (*Amor en maniobras*, s. f., p. 65).

Se sucede la confusión sobre quién es hombre y quién mujer, si el verdadero Canuto Pérez o si Charito (aparentemente “Figurilla” travestido). Cuando se aclara este punto, el guion reserva un gag final al secundario cómico Antón, que exclama entonces, “dándose una puñada en la cabeza”: “¡Anda qué lástima! ¡Y era una mujer! [...] ¡Si lo hubié sabido antes!” (*Amor en maniobras*, s. f., p. 69). Se confirma así su propio deseo homosexual, insinuado previamente, pues encontraba atractivo a ‘Figurilla’, pero no se atrevió a intentar nada con él por no ser mujer.

La película termina entonces con las imágenes tranquilizadoras de Medina y Charito con sus apariencias de género normativas, ella con ropas femeninas, él como militar, ambos abrazados, reestableciéndose así las convenciones de género dominantes. Así, aunque la clausura del relato restauraba el orden ideológico convencional, aunque este había sido sumamente transgredido durante la narrativa e incluso quedaba parcialmente problematizado por la insinuación del deseo homosexual de Antón, aunque fuera como un gag cómico final, pues este no es negado después.

Conclusiones

Historia de un taxi, *Susana tiene un secreto* y *Amor en maniobras* fueron tres películas pioneras en plantear el travestismo de mujeres en el cine español. Aunque son películas prácticamente perdidas, es posible reconstruir, mediante labores de arqueología cinematográfica, cómo funcionaban en términos narrativos, visuales y discursivos, y analizar los materiales disponibles desde perspectivas de género y *queer*. Antes del giro conservador que supuso el fin de la Guerra Civil, estos filmes entroncaron con renovadoras imágenes de mujeres que venían desarrollándose en España e internacionalmente durante el primer tercio del siglo xx basadas en las subversiones de los roles de género tradicionales y jugaron conscientemente con la posibilidad de la representación explícita de la homosexualidad, aprovechando el marco discursivo de la comedia y su ambigüedad ideológica. Son, pues, tres obras que deben ser consideradas por su relevancia histórica en una historia *queer* completa del cine español.

Pese a que en las tres películas el travestismo es realizado por una mujer protagonista, *Historia de un taxi* y *Amor en maniobras* lo llevan más lejos en términos de transgresión que *Susana tiene un secreto*. En las dos primeras, el relato está claramente focalizado en ellas y el travestismo es un elemento central en la narrativa; así mismo, este excede su uso para ganar mayor agencia y las cintas desarrollan confusiones de género e imágenes de marcado potencial *queer* que plantean de forma indirecta la posibilidad de la homosexualidad.



En este sentido, cabe destacar el hecho de que en *Historia de un taxi* se llegue a producir el beso de una mujer a otra, entre otros momentos de contacto físico y sentimental entre mujeres, lo cual, a falta de futuras investigaciones que pudieran añadir hallazgos anteriores, hace que este quede como el primer beso homosexual de la historia del cine español. Por su parte, *Amor en maniobras* resulta particularmente transgresora por cómo, amparándose en las convenciones de la comedia, sugiere repetidamente la posibilidad de deseos y afectos homosexuales entre militares españoles.

En ambos casos, aunque las clausuras narrativas suponen un regreso a las convenciones ideológicas tradicionales en términos de género y sexuales, contienen elementos que impiden su completa estabilización: en la primera, la apariencia de la protagonista como mujer no es tan diferente a su aspecto como hombre; en la segunda, varias interrupciones (entre las que destaca la verbalización de un secundario cómico de su deseo homosexual) suponen una problematización del convencional final feliz heterosexual.

Por su parte, el caso de *Susana tiene un secreto* resulta más limitado, pues no es posible saber con los materiales disponibles hasta qué punto el relato estaba focalizado en la protagonista y porque el travestismo no es central en la narrativa, sino más bien una especie de epílogo llamativo por su carácter transgresor en un contexto de cambio social. Aquí el travestismo queda más circunscrito al hecho de ganar agencia.

La recuperación de estas películas y su reconstrucción narrativa y visual permite enriquecer los relatos historiográficos sobre cine español, mujeres y disidencia sexual en España durante los años veinte y treinta. Las tres cintas conectan con un contexto histórico y social de creciente emancipación femenina y, simultáneamente, pujantes ansiedades ante la modernidad transgresora de muchas mujeres que desafiaban las convenciones dominantes.

La inserción de las protagonistas de los dos filmes rodados durante la Segunda República en ambientes militares evidencia que los tiempos estaban cambiando lo suficiente como para sugerir la participación de mujeres en ellos y, mediante la comedia, se juega con las ansiedades de un posible cambio de roles en la sociedad o de la pérdida de poder y espacio en la esfera pública de los hombres.

Estas interrupciones de las convenciones de género y sexuales por medio del travestismo se amparan en la ambigüedad ideológica de la comedia, que alterna transgresión y contención, proponiendo a mujeres que adoptan apariencias y comportamientos de hombres (lo cual también podía funcionar como un reclamo comercial con implicaciones de modernidad) que se intercalan con momentos en los que nociones tradicionales de feminidad se constatan ante el público, proporcionando certidumbres, para que en todo momento quede clara su verdadera identidad y que en ellas no existen deseos reales de ser hombres ni desean a otras mujeres.

Igualmente, aunque el travestismo permite a las protagonistas incrementar su agencia y acceder a espacios o privilegios masculinos, en las tres películas su desarrollo narrativo está limitado en función de una narrativa básica de amor heterosexual que culmina en la unión con un hombre y el travestismo se desarrolla con el fin último de relacionarse con un hombre amado. Tales coqueteos entre la transgresión y el conservadurismo reflejan el contexto de renovación, cambios sociales y ansiedades de género en el que las cintas se realizaron.

Como limitaciones de este artículo, cabe señalar que las películas se han seleccionado como casos de estudio a partir de la investigación en catálogos sobre la producción cinematográfica del período. Tal vez el visionado exhaustivo de filmes españoles producidos antes de la Guerra Civil pudiera arrojar aspectos de transgresión *queer* (personajes, escenas, momentos...) que la bibliografía tradicional ha pasado por alto. Asimismo, puede que en los



archivos filmicos españoles ocurran futuros hallazgos de materiales adicionales (metraje de películas, fotografías, novelizaciones...) que puedan aportar más información sobre las primeras décadas del cine nacional, de las que tantos títulos se han perdido.

Como posibles líneas de desarrollo futuro, ante todo estaría la investigación en profundidad de las primeras décadas de cine español para seguir explorando si hubo más imágenes *queer* en ellas. En este sentido, este texto trata de abrir una grieta para seguir indagando y analizar unas décadas de producción cinematográfica hasta ahora desatendidas desde perspectivas *queer*; y anima a avanzar de forma retrospectiva más allá del período del franquismo en el que se centran las investigaciones más recientes sobre imágenes *queer* en la historia el cine español.

También sería posible, mediante futuras investigaciones, elaborar una historia del travestismo femenino en el cine español, aunando resultados sobre estas primeras décadas con otros hallazgos efectuados en el franquismo y en democracia, para determinar qué rasgos narrativos, visuales y discursivos han existido y cómo han evolucionado estas representaciones y los discursos relacionados con ellas en términos de género y sexuales.

Es más, en la academia anglófona este tipo de representaciones cada vez son más leídas como imágenes pioneras de representaciones trans (al respecto, véanse, especialmente, Phillips, 2006, pp. 51-84; y Horak, 2016) y podrían formar parte de una primera etapa en una historia trans del cine español. Como demuestran casos de estudio como los aquí analizados, la negociación con el marco discursivo dominante permitió juegos con los límites de lo socialmente aceptable en la representación cinematográfica durante los años veinte y treinta, y esto permitió desarrollar relatos audiovisuales de carácter transgresor.

Al rescatar estas películas del olvido, este artículo evidencia que el cine español participó en formas tempranas de crear imágenes *queer* que historiadores y analistas extranjeros han recuperado y estudiado desde hace décadas en otras cinematografías durante el primer tercio del siglo xx. Tomar como referencia sus trabajos puede iluminar perspectivas para releer el cine del pasado y los materiales históricos que de él se conservan.

Agradecimientos

Esta investigación se ha llevado a cabo vinculada al proyecto de investigación “Representación LGBTQ+ en la ficción seriada española y eficacia en la reducción de prejuicios por orientación sexual e identidad de género” (LGBTQ+ Pantallas, PID2019-110351RB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Referencias

1. Altmann, W. (2006). Vicio repugnante en lo social, aberración en lo sexual, per-versión en lo psicológico y defecto en lo endocrino: un ensayo bibliográfico sobre la homosexualidad y los homosexuales bajo la dictadura franquista. *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, 22, 193-210. <https://doi.org/10.18441/ibam.6.2006.22.193-210>
2. *Amor en maniobras* (s. f., circa 1935). Ediciones Bistagne.
3. Anastasio, P. (2013). El derecho al goce: cuplé y género en las primeras décadas del siglo xx. *Lectures du Genre*, 11, 40-51.



4. Aresti, N. (2001). *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo xx*. Universidad del País Vasco.
5. Aresti, N. (2007). La mujer moderna, el tercer sexo y la bohemia en los años veinte. *Dossiers Feministes*, 10, 173-174.
6. Artistas que trabajan en alta mar. (1933, 9 de junio). *La Vanguardia*.
7. Balló, T. (2016). *Las sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*. Espasa.
8. Benshoff, H. M., & Griffin, S. (2006). *Queer images: a history of gay and lesbian film in America*. Rowman & Littlefield Publishers.
9. Blanch Sánchez, A. (2022). Cine y política en la II República. En F. Lorenzana Lapuente & F. Mateos Ascacibar (Coords.), *La instrumentalización del arte a lo largo de la historia* (pp. 131-144). Sociedad Extremeña de Historia.
10. Bordwell, D., & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Paidós.
11. Casetti, F., & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
12. Dyer, R. (1993). *The matter of images: essays of representations*. Routledge.
13. Dyer, R. (2003 [1990]). *Now you see it: studies on lesbian and gay film*. Routledge.
14. Fernández Fraile, M. E. (2008). Historia de las mujeres en España: historia de una conquista. *La Aljaba*, 12, 11-20.
15. Film Nazarí. (2000). Historia de un taxi. En R. Utrera Macías, *Film Dalp Nazarí: productoras andaluzas* (pp. 117-123). Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
16. González Ballesteros, T. (1981). *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España, con especial referencia al periodo 1936-1977*. Universidad Complutense.
17. González de Garay, B., & Alfeo, J. C. (2017). Formas de representación de la homosexualidad en el cine y la televisión españoles durante el franquismo. *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, 23, 63-80.
18. González López, P., & Cánovas Belchí, J. T. (1993). *Catálogo del cine español: películas de ficción (1921-1930)*. Filmoteca Española-Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales.
19. Gubern, R. (1994). *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*. Filmoteca Española.
20. Heinink, J. B. (2009). Introducción. En J. B. Heinink & A. C. Vallejo, *Catálogo del cine español: films de ficción (1931-1940)*. Cátedra-Filmoteca Española.
21. Heinink, J. B., & Vallejo, A. C. (2009). *Catálogo del cine español: films de ficción (1931-1940)*. Cátedra-Filmoteca Española.
22. *Historia de un taxi*. (1928, 31 de mayo). [Anuncio de la película]. *Popular Film*, 60, 17.
23. Horak, L. (2016). *Girls will be boys: cross-dressed women, lesbians, and American cinema, 1908-1934*. Rutgers University Press.
24. King, G. (2002). *Film comedy*. Wallflower.
25. Kirkpatrick, S. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Cátedra.
26. Labanyi, J. (2000). History and hauntology; or, what does one do with the ghosts of the past? Reflections on Spanish film and fiction of the post-Franco period. In J. R. Resina (Ed.), *Disremembering the dictatorship: the politics of memory in the Spanish transition to democracy* (pp. 65-82). Rodopi.



27. Lomas Martínez, S. (2018). Travestismo, homosexualidad y autoría *queer* durante el franquismo en *Más bonita que ninguna* (1965). *ZER: revista de estudios de comunicación*, 23(44), 13-29. <https://doi.org/10.1387/zer.17945>
28. Lomas Martínez, S. (2020). *Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género* [tesis doctoral]. Universidad Carlos III de Madrid.
29. López Echevarrieta, A. (2016). Mariano Lapeyra, de fabricante de muebles a director de cine. *El Periódico de Bilbao*. <http://www.bilbao.eus/bld/handle/123456789/40485>
30. Martínez Sierra, G., & Maura, H. (1926). *Susana tiene un secreto*. Imprenta de F. Moliner.
31. Melero, A. (2014). La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista. *ZER: revista de estudios de comunicación*, 36, 189-204. <https://doi.org/10.1387/zer.13500>
32. Melero, A. (2017). *Violetas de España. Gays y lesbianas en el cine de Franco*. Notorious.
33. Méndez Cuesta, C. (2000). Historia de un 'taxi'. En R. Utrera Macías, *Film Dalp Nazari: productoras andaluzas* (pp. 112-116). Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
34. Méndez, C. (2023). *Historia de un taxi*. Cuadernos del Vigía.
35. Michelle Murray, N. (2023). Pure comedy: the racial politics of domestic work in *¡Cómo está el servicio!* (Mariano Ozores, 1968). *Hispanic Research Journal*, 23(1), 105-121. <https://doi.org/10.1080/14682737.2022.2112466>
36. Mira, A. (2004). *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo xx*. Egales.
37. Mira, A. (2006). El significante inexistente: cinco calas en la representación de la homosexualidad en el cine español. *Archivos de la Filmoteca*, 54, 70-95.
38. Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. Routledge.
39. Neale, S., & Krutnik, F. (1990). *Popular film and television comedy*. Routledge.
40. Peral Vega, E. (2021). "La verdad ignorada": homoerotismo masculino y literatura en España (1890-1936). Cátedra.
41. Pérez Morán, E. (2022). *Comedia popular española: la tragedia del tiempo*. Laertes.
42. Perriam, C. (2013). *Spanish queer cinema*. Edinburgh University Press.
43. Phillips, J. (2006). *Transgender on screen*. Palgrave Macmillan.
44. Puche Gutiérrez, T. (2012). El feminismo más crítico de los años 20 en España: los peligrosos artículos de Magda Donato. *Arenal: revista de historia de las mujeres*, 27, 127-146.
45. Purdie, S. (1993). *Comedy: the mastery of discourse*. Harvester Wheat-sheaf.
46. Repinecz, M. (2018). Spain is (not so) different: whitening Spain through late Francoist comedy. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 8(2). <https://doi.org/10.5070/T482041116>
47. Rodríguez Llorente, V., & Heinink, J. B. (2009). Susana tiene un secreto. En J. B. Heinink & A. C. Vallejo, *Catálogo del cine español: films de ficción (1931-1940)* (p. 282). Cátedra-Filmoteca Española.
48. Rodríguez-Campillo, M. J., Jiménez-López, M. D., & Bel-Enguix, G. (2011). El disfraz varonil en el teatro español de los Siglos de Oro. *Triangle: Language, Literature, Computation*, 4, 69-85. <https://doi.org/10.17345/triangle4.69-85>



49. Russo, V. (1981). *The celluloid closet: homosexuality in the movies*. Harper & Row.
50. Straayer, C. (2012). Redressing the “natural”: the temporary transvestite film. In B. Keith Grant (Ed.), *Film genre reader IV* (pp. 484-509). University of Texas Press.
51. *Susana tiene un secreto* (1933, 6 de agosto). [Anuncio de la película]. *Blanco y Negro*, 93.
52. Utrera Macías, R. (2000). *Film Dalp Nazarí: productoras andaluzas*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
53. Vallejo, A. C. (2009). Perdidas para siempre. En J. B. Heinink & A. C. Vallejo, *Catálogo del cine español: films de ficción (1931-1940)*. Cátedra-Filmoteca Española.
54. Vernon, K. M., & Woods Peiró, E. (2012). The construction of the star system. In J. Labanyi & Tatjana Pavlovic (Eds.), *A companion to Spanish cinema* (pp. 293-318). Wiley-Blackwell.
55. Zubiaurre, M. (2014). *Culturas del erotismo en España, 1898-1939*. Cátedra.