

# LAS MELANCÓLICAS, DE RAFAEL MORENO ALBA: UNA CRÍTICA ALEGÓRICA DE LA PSIQUIATRÍA FRANQUISTA Y LA VIOLENCIA INSTITUCIONAL

José Eduardo Villalobos Graillet 

Idaho State University (Estados Unidos)

[josevillalobosgra@isu.edu](mailto:josevillalobosgra@isu.edu)

## RESUMEN

Este artículo propone la primera relectura crítica del filme *Las melancólicas* (1972), segundo largometraje dirigido por Rafael Moreno Alba, interpretándolo como una alegoría del sistema manicomial y de las prácticas psiquiátricas vigentes bajo el franquismo. Desde una perspectiva metodológica interdisciplinaria, el estudio combina análisis fílmico, historiografía de la psiquiatría española del periodo e investigación archivística basada en expedientes de censura, guiones conservados y la comparación entre la versión española y la versión internacional. Frente a la ausencia de estudios críticos previos y a su relegación al cine de terror o de explotación, se demuestra que la ambientación en un manicomio femenino decimonónico constituye un desplazamiento histórico deliberado para eludir la censura y plantear una crítica alegórica de la institucionalización psiquiátrica y de los mecanismos de control moral y social del régimen. Mediante el análisis del espacio manicomial y de las prácticas terapéuticas representadas, el artículo examina la tensión institucional durante el franquismo.

**PALABRAS CLAVE:** franquismo, psiquiatría franquista, censura, violencia institucional, cine español, Rafael Moreno Alba.

LAS MELANCÓLICAS BY RAFAEL MORENO ALBA: AN ALLEGORICAL CRITIQUE  
OF FRANCOIST PSYCHIATRY AND THE INSTITUTIONAL VIOLENCE

## ABSTRACT

This article offers the first critical reassessment of *Las melancólicas* (1972), the second feature film directed by Rafael Moreno Alba, interpreting it as an allegory of the psychiatric asylum system and psychiatric practices under Francoism. From an interdisciplinary methodological perspective, the study combines close film analysis with the historiography of Spanish psychiatry and archival research based on censorship records, surviving scripts, and a comparison between the Spanish and international versions. In the absence of previous critical studies and against its marginalization as horror or exploitation cinema, the article argues that the nineteenth-century women's asylum setting functions as a deliberate historical displacement enabling censorship evasion and an allegorical critique of psychiatric institutionalization and moral and social control. By examining asylum space and therapeutic practices represented, the article traces institutional tensions under Francoism.

**KEYWORDS:** Francoism, Francoist psychiatry, censorship, institutional violence, Spanish cinema, Rafael Moreno Alba.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.13>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 311-349; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



311

REVISTA LATENTE, 24; 2026, PP. 311-349

## INTRODUCCIÓN

*Las melancólicas* (1972), segundo largometraje dirigido por Rafael Moreno Alba (Madrid, 1942-2000), constituye uno de los casos más paradigmáticos y, paradójicamente, menos estudiados de censura cinematográfica durante el segundo franquismo<sup>1</sup>. Tras la escandalosa proyección de su versión internacional íntegra, sin cortes, en el cine Yago de Santiago de Compostela, el 18 de enero de 1973, en una ciudad emblemática del catolicismo español, la película fue objeto de una intervención represiva inmediata y ejemplarizante, que incluyó la incautación de todas las copias, la retirada del material promocional y la imposición de sanciones económicas desproporcionadas a las casas productoras. La acusación principal giró en torno a la supuesta inmoralidad de determinadas escenas de erotismo explícito que, de manera paradójica, no figuraban en el guion definitivo de la versión española previamente aprobado por la Junta de Censura y Apresiasi (Villalobos 2025, 9-10). Aunque la prohibición fue levantada tras la muerte de Francisco Franco, el reestreno de 1979, ya en el marco de la transición democrática, no logró propiciar una reevaluación crítica acorde con la complejidad estética, política y alegórica del filme. En el ámbito internacional, *Las melancólicas* fue clasificada de forma reductiva como una película de terror o de explotación, una etiqueta genérica que desvió la atención crítica hacia lo sensacionalista, eclipsando su densidad alegórica y su incisiva crítica institucional<sup>2</sup>.

Más de medio siglo después de su estreno, una revisión crítica de *Las melancólicas* resulta no solo pertinente, sino necesaria, en la medida que permite corregir un vacío crítico importante y recuperar una obra que ha quedado fuera de los debates académicos sobre el cine español como forma de resistencia simbólica frente al control ideológico del franquismo. Bajo la apariencia de un drama histórico ambientado en un manicomio femenino de finales del siglo XIX, una elección estratégica que desplaza temporalmente la crítica hacia un siglo demonizado por el discurso oficial, la película desarrolla una alegoría directa del presente dictatorial. Inspirándose en el modernismo y, de forma explícita, en el esperpento de Ramón del Valle-Inclán (Moreno Alba 1972, 43), el director construye un universo grotesco en el que la deformación moral del espacio manicomial funciona como un espejo alegórico de la violencia estructural del régimen. De este modo, la presentación grotesca del espacio, de

---

<sup>1</sup> Esta afirmación se inscribe en una tradición represiva del cine español durante el franquismo, cuyo antecedente más emblemático es la prohibición absoluta de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961). Tras obtener la Palma de Oro en el Festival de Cannes, el filme fue condenado por *L'Observatore Romano* como blasfemo y sacrílego, lo que llevó al régimen a retirarle la nacionalidad española y ordenar su destrucción. La película se salvó gracias a su condición de coproducción hispano-mexicana, que permitió a Silvia Pinal trasladar una copia a México (Monterde 1995, 293).

<sup>2</sup> Este artículo constituye la segunda parte de *Las melancólicas de Rafael Moreno Alba* (2025), de Villalobos Graillet, que se basa en el *Expediente de censura de Las melancólicas*, 131-71. *Caja n.º 77.043* (1971-1989), conservado en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares. Se recomienda la consulta de dicho estudio para profundizar en el estudio de los mecanismos de censura que afectaron a la película tanto durante su proceso de producción como después de su estreno.



los cuerpos y de las figuras de autoridad se convierte en un lenguaje crítico a través del cual se refracta la represión contemporánea.

El relato fílmico se organiza en torno a la llegada del doctor Alba (Espartaco Santoni), un joven médico formado en corrientes psiquiátricas ajenas al dogmatismo nacionalcatólico, a un sanatorio marcado por la negligencia médica, el autoritarismo, el abuso sistemático y la hipocresía moral de sus administradores. La progresiva mejoría de las pacientes, fruto de los tratamientos humanistas impulsados por Alba, desencadena un enfrentamiento directo con las autoridades de la institución, que perciben estas prácticas como una amenaza al orden establecido más que como un avance clínico. La relación entre el médico y Tania (Analía Gadé), paciente traumatizada por haber presenciado en su infancia un supuesto exorcismo aplicado a su madre, cristaliza la tensión entre ciencia, religión y poder, y revela la función del manicomio como dispositivo de silenciamiento, represión y disciplina. La posterior expulsión del doctor y la restauración del orden previo subrayan la capacidad del sistema institucional para neutralizar cualquier tentativa de reforma humanista, reafirmando así la lógica represiva de la institución.

En este sentido, la película se inscribe en una tradición crítica que concibe la asistencia psiquiátrica como un mecanismo privilegiado de control ideológico. Como señala Lera en el contexto franquista, las instituciones psiquiátricas fueron con frecuencia «un reflejo de la sociedad que la[s] produc[ía] y legitima[ba]» (1972, 122), orientadas a reforzar las normas dominantes más que a cuestionarlas. Dentro de ese mismo marco, tal como ha señalado el psiquiatra e historiador Enric Novella (2017, 2019 y 2023), el Estado franquista desplazó los estándares científicos internacionales en favor de una doctrina de higiene mental centrada en la corrección moral y la conformidad. Bajo este modelo, la práctica psiquiátrica se orientó al aislamiento, la disciplina moral y la regulación de la desviación (política, religiosa y de género), con escasa atención a las necesidades clínicas. *Las melancólicas* traduce visual y narrativamente estas dinámicas históricas, transformando el manicomio en un microcosmos del Estado autoritario.

Desde una perspectiva metodológica interdisciplinaria, este estudio inscribe el análisis fílmico con la historiografía de la psiquiatría durante el franquismo, apoyándose en fuentes primarias que incluyen los expedientes de censura depositados en el Archivo General de la Administración (AGA), las versiones conservadas del filme y los guiones en español e italiano (*Sonata a una melancólica* y *Sonata per una malinconica*). Estos materiales, custodiados en el AGA, la Filmoteca Española y la Biblioteca Nacional de España, permiten reconstruir críticamente la génesis, las transformaciones y los condicionamientos censorios del proyecto fílmico, concebido originalmente como una coproducción hispano-italiana<sup>3</sup>.

El artículo sostiene que *Las melancólicas* construye una alegoría sistemática de la psiquiatría franquista como aparato de control ideológico, organizando su análisis

---

<sup>3</sup> Este proyecto de investigación contó con el auspicio financiero del College of Arts and Letters de la Idaho State University.





en torno a cuatro ejes interrelacionados: el manicomio como espacio de poder; las prácticas de violencia y regulación de los cuerpos; el conflicto entre modelos psiquiátricos antagonizados; y la figura de Tania, la protagonista, como sujeto político y portadora de memoria traumática. La mayor extensión de este último eje responde a una decisión analítica deliberada, ya que la protagonista no funciona únicamente como personaje narrativo; también opera como un dispositivo alegórico encarnado que condensa en su cuerpo y en su biografía las dinámicas institucionales, clínicas y simbólicas examinadas en los apartados anteriores, permitiendo trasladar las estructuras abstractas del poder manicomial al plano encarnado de la experiencia subjetiva. Al recuperar y analizar estos elementos, este estudio propone, por primera vez, restituir el valor político, estético y testimonial de *Las melancólicas*, cuya narrativa alegórica, profundamente acusatoria, constituye un documento clave para comprender las formas de violencia institucional, miedo y terror que operaron tanto dentro como fuera del ámbito médico, una memoria sistemáticamente omitida por la historiografía del cine español<sup>4</sup>.

## LA INSTITUCIÓN MANICOMIAL COMO ESPACIO DE PODER

Desde sus primeras secuencias, el filme presenta un asilo psiquiátrico femenino que, aunque inscrito en la ficción histórica del siglo XIX, reproduce con notable fidelidad las condiciones estructurales de las instituciones mentales durante el franquismo. La puesta en escena del espacio manicomial, cerrado, jerárquico y despersonalizado, funciona como una metáfora visual del poder disciplinario ejercido sobre los cuerpos y las subjetividades, con claras resonancias, como señalan Viti-nowsky (1972, 5) y AMT (1972, 48), de *Marat/Sade* (Peter Weiss, 1964), obra teatral alemana ambientada en el hospicio de Charenton, en Francia, donde un grupo de internos presenta, bajo la supervisión del marqués de Sade, el asesinato de Jean-Paul Marat, planteando una reflexión crítica sobre la violencia y sobre cómo los proyectos emancipatorios pueden reproducir nuevas formas de dominación y encierro bajo la apariencia de justicia y progreso<sup>5</sup>. A pesar de la diversidad clínica, biográfica y etaria de las internas, todas son subsumidas bajo la categoría homogénea de «melancólicas», una

---

<sup>4</sup> Agradezco las valiosas y enriquecedoras conversaciones mantenidas con Heather Holmes y Caleb Dorcheus, estudiantes del seminario «Film and Franquismo» que impartí en la Idaho State University durante el otoño de 2023, las cuales inspiraron la elaboración de este artículo. Asimismo, expreso mi agradecimiento al Dr. Benjamin Fraser, de la University of Arizona, por sus valiosos comentarios y sugerencias a una versión preliminar de este trabajo.

<sup>5</sup> *Las melancólicas* y *Marat/Sade* coinciden en concebir el manicomio como una metáfora del orden social y político basada en una lógica entre discursos de emancipación y dispositivos de control. Mientras en la obra de Weiss la confrontación entre Marat y Sade cuestiona la violencia y las derivas autoritarias de la revolución institucionalizada, en *Las melancólicas*, esta misma lógica se traslada al contexto franquista entre el antagonismo entre Fuso y el doctor Alba, desplazado estratégicamente al siglo XIX para hacer legible, bajo forma alegórica, la persistencia del autoritarismo y la represión en la España de Franco.

denominación que condesa tanto su opresión como un estado de amnesia inducida o sonambulismo colectivo producto de la represión sistemática. Esta homogeneización no solo anula sus diferencias individuales, además legitima su abandono institucional y su marginación por parte de las autoridades sanitarias y administrativas del sanatorio. En consecuencia, las pacientes permanecen privadas de evaluaciones diagnósticas rigurosas y de tratamientos adecuados que puedan favorecer algún tipo de recuperación o bienestar, en un contexto marcado, además, por una alarmante escasez de personal médico.

En este escenario de abandono estructural, la figura del único médico responsable adquiere un valor simbólico central. Se trata de un anciano (José Vivo) que lleva treinta años residiendo en el pueblo, una duración que remite de forma elocuente a la longevidad del régimen franquista en el momento de la producción del filme. Su presencia en el manicomio no responde a una vocación asistencial, y se debe más bien a la percepción rutinaria de un salario que describe como una retribución por «no hacer mucho». Al compararse con los trabajadores del Estado, a quienes considera aún más perjudiciales por cobrar sin desempeñar función alguna, el médico evidencia la naturalización de la corrupción y se inscribe simbólicamente en un aparato institucional dañino, sostenido por la inacción y la impunidad. Su intervención médica es esporádica, distante y carente de compromiso ético, lo que traduce en términos narrativos las condiciones de negligencia institucional durante el franquismo documentadas por Lera (1972, 16)<sup>6</sup>.

La atención cotidiana de las internas recae, así, en las monjas, quienes asumen de manera improvisada el rol de enfermeras pese a carecer de formación sanitaria específica. Su actuación se orienta hacia una supuesta «cura» espiritual basada en letanías como el *ora pro nobis* y rituales religiosos, en contraste con la existencia, ya durante el franquismo que el director critica, de personal sanitario cualificado en España, como enfermeros titulados, auxiliares y practicantes especializados (Lera 1972, 135)<sup>7</sup>. Esta sustitución de la atención clínica por la intervención religiosa genera una profunda contradicción que el filme expone de manera crítica. Mientras se invoca lo sagrado desde la catolicidad de la medicina española, transformando el manicomio en apéndice del convento y, por tanto, en «un mundo falso, irreal, distinto del que proceden y al que deben tornar [las enfermas]» (Lera 1972, 207), se perpetúan condiciones materiales indignas. La precariedad alimentaria basada en una dieta de pan y garbanzos, la ausencia de garantías sanitarias mínimas y la falta de recursos destinados a la salud mental revelan un abandono institucional que desmiente cualquier propósito genuino de cuidado. El espacio manicomial se configura, así, como dispositivo de exclusión y confinamiento.

---

<sup>6</sup> El estudio de Lera no constituyó un caso aislado, pues otras investigaciones contemporáneas también denunciaron las condiciones imperantes en los hospitales psiquiátricos españoles (Novella 2023, 145 y 148).

<sup>7</sup> En la versión italiana del guion no aparecen personajes que representen a monjas; en su lugar, estas figuras son sustituidas por cocineras y otras mujeres que trabajan en el manicomio, lo que las presenta como menos capacitadas para el cuidado de las internas (Moreno Alba 1971b, 54).





A estas carencias se suma la aplicación de métodos coercitivos desprovistos de fundamento científico, recuperados por la psiquiatría franquista, entre ellos la hidroterapia (González Duro 2008, 315). En la lógica visual del filme, este procedimiento se asemeja más a una práctica punitiva propia de una cámara de tortura que a una intervención terapéutica. Su ejecución recae en Fuso (Francisco Rabal), exmilitar de las tres guerras carlistas del siglo XIX y guardián del manicomio, quien aplica estas técnicas alejadas de cualquier finalidad curativa y las emplea como instrumentos de control y represión. La construcción del personaje permite reinterpretarlo como una figura alegórica del poder autoritario, lectura que fue compartida por los censores cinematográficos en sus informes del 23 de diciembre de 1971 cuando visionaron el filme acabado (AGA 1971-1989, Expediente 131-71, caja n.º 77.043). En mi opinión, dicha alegoría resulta asociable tanto al Caudillo como a determinados psiquiatras del régimen, como Antonio Vallejo Nágera y Juan José López Ibor, cuyas doctrinas contribuyeron de manera decisiva al deterioro conceptual y teórico de la psiquiatría española (Sánchez Vallejo 2013, 17).

El ejercicio de poder de Fuso va más allá del castigo físico y se manifiesta también a través de formas de violencia simbólica que refuerzan la deshumanización de las internas. Mediante la asignación de apodosos denigrantes basados en características físicas, sexuales, mentales o sociales, el celador impone una taxonomía degradante que reduce a las mujeres a estereotipos humillantes. Designaciones como «la tuberculosa», «la Sancho Panza», «las viciosas», dirigidas a quienes transgreden la norma heteronormativa, o «la duquesa», una anciana aristócrata arruinada y asilada, posiblemente a raíz de la Guerra (in)Civil, aunque nominalmente desplazada por la censura a las guerras carlistas, refuerzan su estigmatización. Estas etiquetas remiten a la concepción de la «fauna psicopática antisocial» formulada por Vallejo Nágera durante la Guerra Civil (1939, 200-201), empleada para designar a los republicanos y a quienes eran considerados enemigos del bando nacional, y consolidan un modelo de encierro concebido como un instrumento aflictivo destinado a disciplinar y neutralizar la diferencia.

## PRÁCTICAS DE VIOLENCIA Y CONTROL DE LOS CUERPOS

En continuidad con la figuración del manicomio como espacio de poder analizada en el apartado anterior, *Las melancólicas* desplaza el foco hacia las prácticas concretas mediante las cuales ese poder se inscribe sobre los cuerpos de las internas. El filme muestra cómo la violencia institucional no se ejerce únicamente a través del encierro y la negligencia médica, se despliega también mediante mecanismos cotidianos de control, castigo y explotación que convierten a las pacientes en objetos disponibles para la dominación. En este marco, una de las secuencias más reveladoras del conflicto entre el régimen represivo encarnado por Fuso y la amenaza que suponen las ideas terapéuticas progresistas del nuevo doctor es la visita de don Federico, el barbero del pueblo (Víctor Israel). Durante el afeitado del guardián, este personaje introduce los rumores que circulan en la localidad, describiendo al nuevo médico como un «brujo ilustrado» del que conviene desconfiar. A cambio

de acceso sexual a algunas de las internas, el barbero retribuye a Fuso con una suma mayor de lo habitual, temeroso de una posible denuncia ante la Junta de Administración, denominación que Rafael Moreno Alba empleó con agudeza para referirse de manera crítica a la junta de censores cinematográficos.

A partir de este intercambio, el filme despliega una serie escenas de alto contenido sexual que provocaron el escándalo durante la proyección de la versión internacional en Santiago de Compostela en 1973 y que no figuraban ni en el guion original ni en la versión española aprobada por la censura (Villalobos 2025, 10)<sup>8</sup>. Fuso facilita el acceso de don Federico a una de las internas (Mari Francis Calleja), sometida a una explotación sexual sistemática, mientras la cámara registra en un plano corto la mirada lasciva del barbero y su conducta exaltada ante la consumación del acto. Otras secuencias muestran a Marta (María Vico) y a otra paciente (Rosa Fontana) parcialmente desnudas en una bañera, besándose y acariciándose bajo la mirada insistente de la cámara, para reaparecer más adelante bajo una ducha en una escena de actividad sexual explícita. En un tercer momento, don Federico se desnuda y manosea los senos de una joven paciente, a la que se suman otras dos internas (Virginia Samson y Ana María Espejo), intensificando la carga visual de la escena. Lejos de ser episodios aislados, dichas imágenes conforman un dispositivo escópico que subraya la cosificación sistemática de los cuerpos femeninos institucionalizados.

Aunque este tipo de representaciones no eran habituales en el cine español del periodo debido a la estricta censura cinematográfica, que, en su norma novena, las prohibía especialmente cuando carecían de consecuencias morales (BOE 1963, 3930), resulta impreciso calificarlas como gratuitas o meramente lascivas. No obstante, los distribuidores internacionales, especialmente en Italia, explotaron estos pasajes para encasillar la película dentro del circuito *sexploitation*, rebautizándola desde su título primigenio *La Condannate* como *Aberrazioni sessuali in un penitenziario femminile* y alineándola con las convenciones del subgénero *women in prison*, caracterizado por «temas como la tortura, la violación y el acoso sexual» (Villalobos 2025, 2). Esta operación comercial desfiguró la dimensión crítica y política del filme, al reducirlo a un producto de consumo sensacionalista. Sin embargo, el sentido de estas escenas es radicalmente distinto, ya que visibilizan la explotación sexual y la violación de mujeres con discapacidades psicosociales que, en una lectura contemporánea del filme, no pueden otorgar un consentimiento libre debido a su estado mental, aunque externamente parezcan participar en los actos. El espectáculo grotesco que se construye en pantalla denuncia así la vulneración sistemática de estos cuerpos y establece un paralelismo con los procesos de deshumanización desplegados durante la Guerra Civil y la posguerra, que alcanzaron niveles extremos y derivaron en la cosificación de la mujer y en su sometimiento a múltiples formas de violencia, incluidas vejaciones,

---

<sup>8</sup> Curiosamente, una de las actrices del filme, María Vidal, mencionó en una entrevista concedida al periódico *Baleares*, con motivo del estreno de la película, de manera indirecta y casi accidental, la existencia de la versión internacional, al aludir a escenas descarnadas de lesbianismo y depravación, aunque subrayando que estas no incurrieran en la pornografía (*Baleares* 1972, 9).



torturas y violaciones sistemáticas contra las mujeres republicanas (López Alonso y Gallo Roncero 2013, 114).

En este contexto, el comportamiento de Fuso adquiere una dimensión singularmente perturbadora. Su actitud voyerista, sumada a su ejercicio autoritario del poder, revela a un sujeto marcado por traumas no tratados derivados de su experiencia bélica, que se manifiestan en episodios de pérdida de memoria asociados a un trastorno de estrés postraumático. Estas alteraciones lo incapacitan para ejercer funciones de cuidado y lo conducen a prácticas abusivas. El personaje recurre al alcohol, la violencia y al control disciplinario como mecanismos compensatorios para sostener una masculinidad fracturada y negar su propia neurosis traumática. Esta negación remite, en el plano simbólico, a la postura de López Ibor, quien sostenía que, en el bando nacional, el del vencedor heroico, apenas se registraron casos de neurosis de guerra (González Duro 1996, 292). De manera especialmente reveladora, Fuso activa la ducha de agua fría como castigo ante la transgresión «patológica» de las denominadas «viciosas», en consonancia con la lógica represiva instaurada por la Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social de 1970, mediante la cual el régimen franquista actualiza la legislación de 1933 para criminalizar conductas consideradas amenazas para el orden público, como la vagancia, el consumo de sustancias, la homosexualidad, la prostitución, la pertenencia a bandas o la pornografía (BOE 1970, 12553). No obstante, la mirada de Fuso se desplaza progresivamente de lo punitivo a lo abiertamente deseante, confirmando una erotización sádica de la violencia institucional.

El ejercicio de poder de Fuso se extiende, además, al ámbito de la explotación económica, reforzando la instrumentalización de las internas. El caso de Andrea (Yelena Samarina), inspirado en un testimonio real de un pequeño pueblo de Ávila, el de una mujer que se metía en el pecho trapos y objetos encontrados en los muladares del pueblo (Moreno Alba 1972, 43), resulta paradigmático. Es la única paciente autorizada a salir del sanatorio con el pretexto de supuestas necesidades médicas. Sin embargo, en el espacio público se convierte en objeto de burla y violencia por parte de los niños del pueblo, quienes la perciben como una figura extraña y amenazante. Lejos de protegerla, Fuso se aprovecha de su vulnerabilidad y la obliga a pedir limosna, exigiéndole que entregue íntegramente el dinero recaudado a su regreso. Este mecanismo la reduce a un objeto funcional dentro del sistema manicomial y profundiza su deshumanización, subrayada por la animalización de su conducta, que se manifiesta en su ladrado.

Tras este episodio de explotación sexual y económica, el relato fílmico introduce una escena aparentemente orientada a la normalización institucional. El doctor Alba solicita la presencia del barbero en la sala de hidroterapia para cortar el cabello de las pacientes, una práctica justificada por razones de higiene. La llegada del peluquero con las tijeras genera una tensión inmediata entre las internas, que Fuso no tarda en recordar al mencionar que, en el último corte realizado tres años atrás, una de ellas se suicidó ese mismo día. Pese a la advertencia, el médico insiste en llevar a cabo el procedimiento, estableciendo un contraste explícito por el rapado punitivo impuesto por el franquismo a las mujeres republicanas, acompañando de insultos públicos y humillaciones colectivas (González Duro 2008, 37). Sin embargo, cuando una de las «viciosas» aprovecha el descuido para ocultar una navaja entre sus pechos,



Fuso reactiva su repertorio disciplinario. La protesta colectiva es sofocada mediante una manguera a presión con que rocía a las internas con agua helada, reinstaurando un orden basado en el castigo y confirmando que, en el universo del filme, el control de los cuerpos constituye el núcleo operativo del poder manicomial.

## EL CONFLICTO ENTRE MODELOS PSIQUIÁTRICOS ANTAGÓNICOS

En continuidad con las prácticas de violencia y control corporal analizadas en el apartado anterior, la presencia de Fuso y sus intervenciones, lejos de contribuir a la mejora de las internas, intensifican su deterioro físico y mental. El hospital se configura, así, como un espacio opresivo, desprovisto de esperanza y clausurado frente a cualquier posibilidad de cambio o progreso. Esta atmósfera inmovilista se ve reforzada por la figura del médico anciano, quien irónicamente se presenta como lector entusiasta de *El contrato social* (1762), de Rousseau. Lejos de manifestar afinidad con los ideales ilustrados de emancipación y reforma, su gesto funciona como una toma de distancia frente a un pensamiento que asocia con el liberalismo y, en última instancia, con los representantes de la anti-España, término que en el contexto del franquismo designaba a los rojos republicanos, concebidos como enemigos absolutos «mediante su extrañamiento de lo propiamente patrio, español, por su convivencia y servilismo a tal injerencia extranjera» (Sevillano 2020, 376). Desde la lógica psiquiátrica promovida por López Ibor, esta tradición ilustrada habría conducido al sujeto español a una espiral de solipsismo y malestar emocional, alimentando el denominado «complejo de inferioridad del hombre español» (Novella 2023, 44).

Este posicionamiento ideológico se hace especialmente visible con la llegada del doctor Alba, cuya presencia irrumpe en el equilibrio custodial del sanatorio como una amenaza directa al orden establecido. La puesta en escena subraya esta tensión mediante el contraste entre el encierro claustrofóbico del espacio manicomial y la serenidad del paisaje natural que lo rodea. Esta belleza exterior, presentada en planos abiertos y luminosos, opera como un paliativo estético que sustituye cualquier intento de bienestar terapéutico real, y remite metafóricamente a la España franquista: una superficie serena que encubre profundas fracturas sociales y políticas. De este modo, el filme sugiere que la estabilidad aparente del sistema descansa sobre una neurosis institucional sostenida por la negación del sufrimiento.

La crítica al modelo dominante se amplía a través de la figura del jefe de estación de carruajes (Fernando Sánchez Polack), cuya intervención desplaza el conflicto del ámbito clínico al plano sociopolítico. Su afirmación de que «el tiempo está tan loco como el manicomio» establece una equivalencia entre el caos de la institución psiquiátrica y un desorden estructural de mayor alcance, con una alusión transparente al franquismo. Esta idea se refuerza en una escena de fuerte carga simbólica en la que vierte agua sobre un hormiguero, ilustrada por primerísimos planos, justificando su acción al afirmar que dichos insectos «no sienten nada». La analogía deshumanizante se extiende así tanto a las pacientes como, por extensión, a la sociedad española sometida por el régimen franquista. La imagen remite al imaginario surrealista daliniano, en





el que las hormigas encarnan la descomposición moral, el inconsciente reprimido y la erosión de la conciencia crítica; en el contexto del filme, estos elementos funcionan como una denuncia del potencial destructivo de los mecanismos de opresión institucional del franquismo.

En esta misma línea, el escepticismo del jefe de estación ante la llegada del nuevo médico refuerza la percepción de la psiquiatría institucional como una estructura ineficaz y en decadencia. Al afirmar que los médicos «comen sin trabajar, mientras todos los ciudadanos les pagamos por comer», este personaje secundario condensa una desconfianza profunda hacia el sistema asistencial, coherente con el abandono estructural documentado por Lera (1972, 16). Esta deslegitimación social de la práctica psiquiátrica prepara el terreno para el enfrentamiento ideológico que se produce cuando el médico veterano, aficionado a las apuestas en el casino, conoce finalmente al doctor Alba.

El encuentro entre ambos cristaliza una fractura que atraviesa tanto el campo político como el disciplinar. Por un lado, la oposición remite simbólicamente a polarizaciones históricas como la de carlistas y liberales, o la de vencedores y vencidos de la Guerra Civil; por otro, se inscribe en el ámbito la psiquiatría como el enfrentamiento entre la escuela organicista y vitalista, subordinada al poder político franquista, y una corriente psicologista influida por Freud, interpretada en dicho contexto como un producto «semítico y decadente, contrario a una concepción católica de la vida y al alma del español» (Porcel Torrens 2012, 168). Esta divergencia no solo marca sus prácticas clínicas, también define su ética profesional y su concepción de la responsabilidad médica. El médico anciano actúa como engranaje servil de la Junta de Administración, institución subsidiada por el Estado, y justifica su pasividad mediante una supuesta tranquilidad de conciencia, afirmando que su conducta no es peor que la de otros funcionarios públicos que también reciben un salario inmerecido. Esta declaración funciona como una sátira mordaz de la indiferencia estructural hacia las personas con trastornos mentales y, de manera más amplia, hacia la violencia ejercida sobre la sociedad española en su conjunto.

Tal como señala Lera, este modelo se caracterizaba por «el triunfalismo de la psiquiatría oficial instalada e imposición de sus tendencias con exclusión de cualesquiera otras» (1972, 38), lo que explica la neutralización sistemática de cualquier intento de renovación epistemológica. Frente a esta lógica inmovilista, el doctor Alba llega con la convicción de transformar las condiciones del asilo, marcadas por la precariedad y una profunda inadecuación sanitaria que, de manera análoga, reflejaba la realidad de muchas instituciones psiquiátricas españolas a finales de la década de 1960 (Novella 2023, 143). No obstante, reconoce la resistencia frontal de la Junta de Administración a incrementar la asignación anual de recursos destinada a mejorar las condiciones del manicomio.

La propuesta de Alba se apoya en métodos terapéuticos desarrollados en contextos democráticos consolidados, entre los que destaca el uso de la hipnosis para tratar la melancolía que, según su diagnóstico inicial, afecta a las pacientes. En la definición de Freud, este trastorno se caracteriza por un abatimiento profundo, retraimiento del mundo, inhibición general y un colapso que se transforma en autoacusación y expectativa de castigo (1917, 153). Esta práctica, según lo que afirma en



el filme con su conversación con el médico veterano, se inscribe en la tradición clínica inaugurada por Josef Breuer y el propio Sigmund Freud en *Studies on Hysteria* (1895). Aunque el médico veterano conoce estos avances científicos internacionales, incluida la introducción de actividades culturales en centros psiquiátricos británicos como forma de estimulación cognitiva, opta por una posición reaccionaria<sup>9</sup>. Desacredita el enfoque de Alba como ingenuo, novelesco y poético, y sostiene que los sanatorios españoles no se encuentran en desventaja respecto a sus equivalentes extranjeros. Esta negación del atraso científico refuerza su conformismo y su rechazo al progreso internacional, consolidando así el conflicto central entre tradición autoritaria y reforma humanista que atraviesa el filme y estructura este eje del análisis.

No obstante, como señala Lera, durante los años del franquismo la asistencia psiquiátrica en España se encontraba en un estado de profundo subdesarrollo, marcado por el abandono institucional y una desasistencia estructural persistente (1972, 24). Esta situación fue ampliamente documentada por diversas misiones de la Organización Mundial de la Salud, organismo al que España se adhirió en 1951 (Simón-Lorda 2021, 255). Uno de los más relevantes fue el informe de Anthony May, director regional de salud mental de OMS Europa, publicado en el otoño de 1971 en la *Revista de Sanidad e Higiene Pública*, en la que se denunciaban la alarmante escasez de personal cualificado, la limitada dedicación a tiempo completo del cuerpo médico y unas condiciones de hacinamiento e infraestructuras claramente deficientes (citado en Simón-Lorda 2021, 263). Este diagnóstico permite contextualizar el marco de precariedad en el que se inscribe el conflicto planteado en *Las melancólicas* y explica la resistencia instruccional a cualquier tentativa de reforma. No en vano, según Simón-Lorda, estas evaluaciones servirían décadas más tarde como base para las transformaciones psiquiátricas impulsadas en los años ochenta y noventa hacia un modelo comunitario y de psiquiatría social (2021, 270).

En este contexto de atraso estructural, la amenaza que el médico veterano dirige al doctor Alba adquiere una relevancia precisa. Al advertirle que, de persistir en la aplicación de sus métodos terapéuticos, podría terminar como Franz Anton Mesmer, médico austríaco expulsado de Viena por defender prácticas como el hipnotismo y el magnetismo animal, consideradas en su tiempo carentes de fundamento empírico (Riskin s.f., s.p.), el personaje reactiva un discurso de exclusión científica. La referencia no es fortuita: en el contexto de la dictadura, la defensa de métodos terapéuticos heterodoxos entraba en conflicto con una psiquiatría que la historiografía reciente ha descrito como conservadora, estancada y desconectada de las corrientes científicas más innovadoras de Europa occidental, además de funcional a la legitimación y reproducción del propio régimen (Campos y González de Pablo 2017, 13). Frente a esta lógica disciplinaria, la reacción del doctor Alba se configura como una

---

<sup>9</sup> Recomiendo la consulta de *Music and Moral Management in the Nineteenth-Century English Lunatic Asylum* (2021), de Rosemary Golding, obra que ofrece un análisis sólido y detallado de las innovaciones terapéuticas, como el uso de actividades culturales, entre ellas los conciertos, en las instituciones psiquiátricas británicas, orientadas a fomentar la estimulación cognitiva y el bienestar emocional de los pacientes.

crítica directa al sistema opresivo y corrupto del que ahora forma parte. Su postura implica un rechazo explícito de una moral que se impone sobre la dignidad, la autonomía y el bienestar de las internas.

A partir de este enfrentamiento, la tensión entre las nuevas corrientes psiquiátricas y la ortodoxia institucional se intensifica. El doctor Alba introduce mejoras sustanciales en la alimentación y actualiza los protocolos de higiene, hasta entonces regidos, en el contexto de la dictadura, por prácticas anacrónicas propias del proyecto psiquiátrico nacional. Este modelo, impregnado de referencias retóricas a una supuesta grandeza a imperial de los siglos xv al xvii, se había construido sobre el rechazo sistemático de la herencia científica del siglo xix y del primer tercio del xx, especialmente la desarrollada durante el periodo republicano (González Duro 2008, 298). Paralelamente, Alba dignifica los espacios habitacionales del sanatorio, cuya representación visual remite a la atmósfera opresiva de *Casa de locos* (1812-1819), de Francisco de Goya. En esta obra, el encierro claustrofóbico, la arquitectura de carácter penitenciario y la exposición grotesca de los cuerpos trastornados funcionan como una crítica alegórica de una sociedad moralmente degradada, en la que las instituciones políticas, religiosas y militares aparecen deslegitimadas y la reclusión de la locura funciona como metáfora del control social, del abandono de los sujetos vulnerables y la disciplina ejercida por el poder. En diálogo con esta tradición crítica, Rafael Moreno Alba recupera el imaginario goyesco para formular en su película una denuncia análoga, centrada ahora en los mecanismos de represión propios del franquismo, en vez del absolutismo restaurado de Fernando VII.

Frente a esta iconografía de exclusión, *Las melancólicas* propone una figura médica radicalmente antitética. El doctor Alba encarna un modelo de psiquiatría humanista, social, ocupacional y reformadora acorde con los últimos tiempos, cuya representación cinematográfica dialoga directamente con la pintura *Philippe Pinel liberando a los alienados de sus cadenas en el asilo de la Salpêtrière* (1886), de Tony Robert-Fleury. En dicha imagen fundacional, la retirada de los grilletes simboliza un giro epistemológico en la comprensión y el tratamiento de los trastornos mentales. De manera análoga, Alba se presenta como una figura de ruptura frente al orden manicomial tradicional, al introducir intervenciones psicoterapéuticas individuales y grupales, prácticas que en el periodo criticado por el filme eran abiertamente rechazadas por la psiquiatría franquista (Sánchez Vallejo 2013, 59), al consolidar un sistema de supervisión clínica continua y al optar por residir junto al sanatorio. Esta decisión refuerza su compromiso ético con la dignidad y la recuperación subjetiva de las pacientes, y sitúa su praxis como una contestación directa a las lógicas de control y disciplina dominantes.

Entre las terapias grupales implementadas por el doctor Alba, el paseo al aire libre ocupa un lugar central tanto el plano narrativo como en el ideológico. En voz en *off* del protagonista, esta práctica se legitima mediante su filiación con los estudios de caso del médico francés Philippe Pinel, recogidos en su *Tratado médico-filosófico sobre la alienación mental* (1809), lo que inscribe la intervención de una tradición de corte humanista. En términos diegéticos, el paseo se concibe como una estrategia destinada a aliviar el malestar emocional de las internas, favorecer su contacto con la naturaleza y quebrar la rutina asfixiante del encierro manicomial. Esta concepción





terapéutica se vincula, además, con una experiencia personal del propio Rafael Moreno Alba, quien relató haber presenciado en Aranjuez a un grupo de «loqueros» conduciendo de la mano a varias pacientes durante su paseo cotidiano a orillas del río Tajo, episodio que reconoció como una de las principales fuentes de inspiración para la gestación del filme (Moreno Alba 1972, 42).

Esta práctica adquiere una dimensión conflictiva en una de las escenas del filme, ambientada en una caminata por un bosque cercano al asilo, terapia descrita por Lera como un «remanso de paz para encontrarse con uno mismo y sentir la profunda voz de la vida y el cascabeleo de la esperanza» (1972, 168), en la que el doctor Alba explica en voz en *off* que la Junta de Administración censuró severamente el paseo al considerarlo un riesgo de fuga. Frente a esta lógica de control, el filme subraya que su propósito terapéutico reside precisamente en que las internas regresen voluntariamente al manicomio, movidas por la satisfacción de necesidades básicas como la seguridad, el alimento, la cama y el refugio, y no por la coerción.

Dicho episodio deja en claro que el apego de las internas al espacio de internamiento no responde necesariamente a una presunta incapacidad para vivir en libertad, se explica más bien por la vulnerabilidad y la precariedad del entorno social que les espera fuera del sanatorio. Al mismo tiempo, la película pone de relieve los efectos positivos de un enfoque psiquiátrico basado en el respeto a la dignidad de las internas, la continuidad del cuidado y la humanización de las prácticas terapéuticas. Este enfoque se inscribe en una concepción ética y relacional de la salud mental, «en la que el enfermo mental es simplemente un enfermo y no un enemigo de la sociedad» (Lera 1972, 178). Tal perspectiva contrasta de manera significativa con los modelos punitivos y coercitivos que predominaron históricamente, y específicamente durante el franquismo, los cuales reforzaron la exclusión social y el estigma hacia las personas con trastornos mentales, a quienes, como señala Comelles Esteban, se les negó sistemáticamente la voz y el reconocimiento como sujetos de derechos individuales (1988, 162-163).

Sin embargo, esta dimensión terapéutica resulta incomprensible para Fuso, cuya mentalidad represiva le impide reconocer los efectos de una práctica clínica orientada al bienestar. Su lógica disciplinaria se cristaliza de manera especialmente elocuente cuando, montado a caballo, grita y arrea a las internas como si fueran ganado, incapaz de distinguir entre un paseo recreativo y una tentativa de fuga. De este modo, proyecta sobre una escena de autonomía efímera su concepción de vigilancia total y control absoluto. Esta misma lógica, no obstante, se ve atravesada por una contradicción reveladora cuando descuida momentáneamente a las mujeres para entregarse, dominado por sus impulsos sexuales, a besar a Carlota (Helga Liné) sobre el césped, a orillas del río.

El paseo terapéutico se ve abruptamente interrumpido cuando Leodovica (Asunción Balaguer) se desmaya tras varios días sin haber ingerido una cantidad adecuada de alimentos ni líquidos. Fuso había atribuido a esta paciente, sin fundamento científico alguno, un diagnóstico de tisis, revelando una vez más la precariedad diagnóstica del sistema. De regreso al sanatorio, el doctor Alba propone llevar a cabo un experimento inspirado en un caso clínico documentado en *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*, del crítico literario suizo



Jean Starobinski, citado por el propio director (Moreno Alba 1972, 43), con el fin de abordar lo que interpreta como un cuadro de manía depresiva histórica. Esta formulación remite directamente a la psicosis maníaco-depresiva a finales del siglo XIX por el psiquiatra alemán Emil Kraepelin (1899) y a su posterior reformulación en la segunda mitad del siglo XX por el alemán Karl Leonhard (1957), quien introdujo la distinción entre trastornos afectivos unipolares y bipolares, dando lugar a la denominación contemporánea de trastorno bipolar.

El procedimiento, basado en una técnica de sugestión colectiva, requiere la colaboración de Fuso, quien acepta participar con un escepticismo manifiesto, calificando el experimento como propio de un libro de «casos extraños». Esta expresión no resulta inocente, ya que evidencia su percepción del saber médico moderno como una amenaza al orden institucional que defiende. Para el guardián, las innovaciones científicas no solo son incomprensibles; además, se perciben como potencialmente peligrosas en la medida en que cuestionan el régimen disciplinario sobre el que se asienta su autoridad.

La escena adopta entonces un tono intensamente simbólico y surrealista. Fuso yace inmóvil sobre una cama, con una cruz de madera entre las manos, mientras las internas como si fuesen planíderas lo rodean con velas encendidas y entonan oraciones que remiten a un ritual fúnebre. Carlota, paciente que presenta un trastorno dismórfico corporal y mantiene con él una relación sexualizada y jerárquica, lo alimenta y lo acaricia, intentando besarlo como si se tratara de un cadáver amado. Este ritual híbrido, situado entre lo religioso, lo erótico y lo terapéutico, pone de manifiesto las ambigüedades afectivas y los desplazamientos de poder que estructuran la vida cotidiana del sanatorio.

Desde su cama, Leodovica presencia la escena y, en un acto de identificación simbólica, interrumpe su tos. Reconoce en la figura del supuesto difunto una metáfora de su propia experiencia de abandono y sufrimiento. En un momento de lucidez emocional, suplica que lo desnuden y expresa que, si no mejora, lo mejor sería dejarlo morir, repitiendo insistentemente: «es solo un médico, solo un médico». Esta frase adquiere un valor crítico al eludir al desprestigio del cuerpo médico durante el franquismo, sistemáticamente subvalorado por el Estado, precarizado en sus condiciones laborales y excluido de cualquier proyecto efectivo de reforma institucional. Poco después, cuando el guardián simula «resucitar», las internas reaccionan con entusiasmo, mientras Leodovica recupera momentáneamente el apetito. Esta transformación subjetiva no es fruto de una intervención opresiva, surge del poder simbólico, de lo colectivo y de lo afectivo, dimensiones ausentes en el modelo de psiquiatría franquista unidimensional, organicista (Sánchez Vallejo 2013, 19) e inmovilista, que cercenaba «cualquier posibilidad consistente de desarrollo e innovación» (Novella 2023, 15). No obstante, el proceso terapéutico se ve nuevamente truncado cuando la paciente termina vomitando el alimento ingerido, subrayando la fragilidad de toda tentativa de curación en un entorno estructuralmente hostil.

La secuencia que sigue constituye la escenificación más explícita de la lucha ideológica que atraviesa todo el filme, al enfrentar de manera frontal la tradición y el progreso en el espacio simbólico del sanatorio. La puesta en escena, cuidadosamente orquestada, convierte la visita oficial de la Junta de Administración en un dispositivo



visual que dramatiza el choque entre el saber científico emergente y el poder institucional consolidado. La composición del grupo, integrado por figuras eclesíásticas, civiles y militares, remite directamente a los tres pilares del franquismo: Iglesia, Estado y Ejército<sup>10</sup>. Como en un tablero de ajedrez, los cuerpos se distribuyen estratégicamente en el encuadre para hacer visible la jerarquía del poder y la rigidez de un orden que se resiste a toda transformación.

En un extremo del espacio se sitúan los miembros de la Junta, vestidos con ropajes oscuros y encabezados por representantes de una visión arcaica, aferrada a formas de autoridad que, como señala Lera, «toman decisiones con arreglo a criterios ajenos en principio a los puramente asistenciales» (1972, 200). Tras los barrotes metálicos aparece Fuso, ataviado con su uniforme militar impecable, que, irónicamente, no remite a las guerras carlistas, y condecoraciones obtenidas junto a los vencedores de la guerra, encarnando así la continuidad de una violencia disciplinaria que prolonga el conflicto bélico en el ámbito de la salud mental. En el extremo opuesto, se encuentran las internas, vestidas con uniformes azul pastel que evocan inocencia y orden, pero que funcionan como un recurso estético destinado a encubrir la precariedad estructural del manicomio. Esta apariencia de limpieza y normalidad opera como un simulacro institucional que disfraza el abandono y la violencia sistemática, al tiempo que sirve al lucimiento y la autolegitimación de los miembros de la Junta. Frente a todas ellas, el doctor Alba, vestido con su bata blanca, ocupa una posición visualmente aislada que lo identifica con la racionalidad científica y el humanismo, en contraste con una audiencia hostil a la innovación clínica.

Con el fin de legitimar la hipnosis de Breuer como herramienta terapéutica para acceder a experiencias traumáticas y comprender el origen de determinadas psicopatologías, el doctor Alba recurre a una analogía que introduce una doble crítica a la violencia sistémica del régimen. Al equiparar el uso clínico de la hipnosis con la evolución de los procedimientos judiciales modernos, subraya que, en su fase más humanitaria, la justicia renuncia a la tortura y la sustituye por el interrogatorio. Este paralelismo establece una correspondencia entre el progreso del saber jurídico y el avance de una psiquiatría basada en la escucha y en la interpretación, en abierta contraposición a los dogmas autoritarios que dominaban la práctica psiquiátrica oficial.

Formulada ante un auditorio profundamente ideologizado, esta afirmación funciona, en primer lugar, como un gesto de provocación que pone en evidencia la fractura entre el conocimiento científico y el dogma político-moral del régimen. En ella se reconoce el espíritu de una psiquiatría crítica y humanizada, afín a los planteamientos que Sánchez Vallejo identifica como «antipsiquiátricos», y claramente opuesta al uso disciplinario y represivo de la psiquiatría durante la dictadura (1972, 75-76). En segundo lugar, la analogía adquiere un valor alegórico más amplio al remitir de manera indirecta a la persistencia de la tortura como práctica generalizada de actuación

---

<sup>10</sup> Este grupo se describe con mayor detenimiento en la versión italiana del guion (Moreno Alba 1971b, 101), escena cuya supresión fue exigida por los censores cinematográficos (Villalobos 2025, 5).



policial contra los enemigos políticos y sociales del franquismo, una práctica represiva que alcanzó un alto grado de sistematización y violencia (Gómez Roda 2005, 49).

La resistencia de las autoridades religiosas no tarda en manifestarse cuando el doctor intenta hipnotizar a Leodovica para indagar en el origen de su enfermedad. El sacerdote presente interrumpe el procedimiento al considerarlo un acto de brujería y una amenaza para el dogma y la moral católica, asumiendo el papel de portavoz de una visión compartida por ciertos sectores de la psiquiatría franquista. Figuras como Ramón Sarró Burbano habían denunciado prácticas como el psicoanálisis como ajenas a la ciencia y, además, como potencialmente peligrosas, al vincularlas con el espiritismo y con ideas revolucionarias susceptibles de desestabilizar el orden social (González Duro 2008, 305). En la versión internacional del filme, pasaje censurado en la versión española por su fin anticlerical y tendencioso (Villalobos 2025, 6), el conflicto se intensifica cuando Alba afirma, desde una convicción laica, que no busca en Dios la justicia ni la verdad. El sacerdote, ofendido por lo que interpreta como una actitud anticlerical, abandona la sala en señal de protesta, seguido por el resto de los miembros de la Junta. Este gesto evidencia el trato hostil y mezquino que, según Sánchez Vallejo, recibían los profesionales de la psiquiatría cuando adoptaban posturas heterodoxas, y por tanto democráticas y liberales, frente al discurso oficial (2013, 18).

Aunque la presidenta (María Asquerino) permanece en el acto, su desprecio se manifiesta de forma igualmente elocuente al rechazar el banquete organizado por el doctor Alba. Lejos de expresar austeridad moral, este gesto revela la hipocresía estructural del sanatorio: mientras se dispone un menú suntuoso para las autoridades eclesiásticas, civiles y militares, las internas sobreviven sin acceso a una alimentación adecuada. La escena hace visible la lógica de distribución desigual de los recursos, destinados a reforzar los privilegios de las élites institucionales mientras se perpetúa un discurso de escasez para justificar la miseria material y simbólica de la atención psiquiátrica. Como advierte Lera, la gestión manicomial durante el franquismo tendía a ser «efectista, apariencial, y se inclina[ba] más por lo que se ve[ía] y se p[odía] contabilizar que por aquello que se escapa[ba] a su control, como la eficacia terapéutica» (1972, 36), subrayando así el carácter burocrático y superficial de cualquier intento de reforma.

La tensión culmina cuando la presidenta, cada vez más inquieta por la presión ejercida por la Junta y por el desafío que el joven médico representa al orden establecido, lo conmina a fijar su residencia en el pueblo y no junto al sanatorio. Según su argumento, la presencia de un hombre soltero viviendo entre mujeres «sin curación» podría suscitar sospechas y comentarios. Sin embargo, el doctor Alba no se deja intimidar ni por la ignorancia ni por la moral deformada que domina el espacio institucional. Lejos de ceder, reafirma su compromiso con la transformación del sanatorio y con una práctica de carácter más humanista, dejando clara su determinación de proteger y ayudar a Tania. Esta actitud refuerza la percepción de la protagonista, por parte de la presidenta, como una amenaza tanto en el plano afectivo como en el simbólico.

## TANIA COMO SUJETO POLÍTICO Y PORTADORA DE MEMORIA TRAUMÁTICA

### LA IMPUGNACIÓN DEL ENCIERRO MANICOMIAL

En estrecha continuidad con el conflicto entre modelos psiquiátricos analizado en el apartado anterior, la figura de Tania emerge como el espacio privilegiado donde se inscriben, de forma corporal y discursiva, las tensiones entre represión institucional y subjetividad resistente. Su caso adquiere un interés singular desde el momento en que el doctor Alba la conoce en la sala de hidroterapia, inmediatamente después de que Fuso la agrediera e introdujera por la fuerza en una piscina, provocando en ella una reacción de angustia, retracción y desconfianza. Sin embargo, tras recibir una manta del médico para protegerse del frío, Tania sorprende al formular una serie de reflexiones marcadas por una lucidez inesperada, que rompen con la imagen de pasividad tradicionalmente atribuida a las internas.

En este primer intercambio, Tania, sumida en un estado de ensimismamiento y de hiperactivación emocional cercano a la catarsis discursiva, formula una crítica directa a la violencia del sistema institucional. Identifica dicha brutalidad mecánica como la causa última del hacinamiento carcelario y de una concepción profundamente distorsionada de la libertad, que, según su formulación, se halla anclada desde hace más de quinientos años en un paradigma punitivo. Esta denuncia apunta en clave alegórica al franquismo, cuya política se legitimó mediante la apropiación de un imaginario histórico inspirado en los Reyes Católicos, erigidos como referencia de un orden autoritario, católico y unitario (Navarro Oltra 2024, 176), sustentado en la ortodoxia moral, el control de la diferencia y la centralización del poder.

Desde esta perspectiva, la libertad asociada al castigo y la represión traiciona su sentido ético fundamental como principio de dignidad humana. En consecuencia, Tania reivindica una noción de libertad desprovista de reclusión y violencia, al tiempo que exige su derecho a abandonar el manicomio, afirmando no padecer ninguna patología mental. Este posicionamiento conecta de forma explícita con los ideales de la psiquiatría desarrollada durante la Segunda República, entendida como una disciplina vinculada al derecho, a la higiene mental y a la salud psíquica, tal como lo planteaba el neuropsiquiatra republicano Gonzalo Rodríguez Lafora (1928, 5-6).

Este gesto discursivo se intensifica cuando Tania se dirige al doctor con una agresividad verbal que subvierte el rol pasivo impuesto a las internas. Al llamarlo «canalla» y desearle la muerte por ahogamiento, la paciente introduce una fractura en la economía simbólica del manicomio. En términos psicosociales, esta reacción puede leerse a la luz de lo que Martín-Baró denomina «polarización social», es decir, la escisión radical entre «ellos» (los malos) y «nosotros» (los buenos) en contextos de violencia estructural (1990, 77). No obstante, más que una mera manifestación de polarización, la agresividad de Tania funciona como un acto de resistencia simbólica frente al poder punitivo y patriarcal que ella identifica, inicialmente, en la figura del médico como representante del sistema.

La respuesta de Fuso a esta interpelación no se hace esperar. Al considerar a Tania una paciente «peligrosa», reacciona con violencia física, reafirmando su función





disciplinaria dentro de un manicomio que, durante el franquismo, se configuró como «una institución de orden y para el orden» (González Duro 2008, 327). Esta lógica se ve reforzada por el propio discurso de Fuso, quien reproduce fórmulas de control a lo largo del filme, tanto sus admoniciones a las internas como en una canción que alude a la figura de un general, susceptible de interpretarse como una referencia de Francisco Franco. Dichas fórmulas fueron censuradas por la Comisión de Censura en diciembre de 1971 debido a su intención panfletaria, en oposición al Gobierno español y a la ideología del nacionalcatolicismo (Villalobos 2025, 5-6). Sin embargo, antes de que la agresión se concrete, la intervención del doctor Alba introduce un giro decisivo. Al interponerse para proteger a la paciente, el filme visualiza de manera inequívoca el enfrentamiento entre dos modelos antagónicos de atención de salud mental: el paradigma represivo, basado en la coerción, el castigo y la obediencia institucional; por otro, el enfoque clínico humanista que introduce el doctor Alba, centrado en el respeto, la empatía y la dignificación subjetiva. Este segundo modelo se inscribe en la orientación antropológica existencial de la psiquiatría formulada por el psiquiatra republicano y catalanista de izquierdas Delfi Abella Gibert en 1962, caracterizada, según Novella, por su humanismo, holismo y preocupación por el sentido, la ética y la libertad (2023, 75).

A partir de este punto, la relación terapéutica entre Alba y Tania se construye sobre la base de la confianza y la autonomía progresiva. El médico la autoriza a desplazarse fuera de los pabellones sin la vigilancia constante del guardián y le asigna una habitación privada, gesto que rompe con la lógica de control omnipresente del sanatorio. La posibilidad de pintar ella misma las paredes de blanco adquiere un fuerte valor simbólico, en tanto acto de reapropiación del espacio y de confrontación con sus demonios íntimos, aun cuando esta decisión contravenga las normas no escritas de la institución. De este modo, esta decisión constituye un acto de empoderamiento simbólico, al devolverle a la paciente cierto grado de agencia sobre su propio espacio.

En una escena posterior, la cámara registra en primeros planos y picados a Tania interpretando las manchas abstractas de la pintura que ha dejado en el suelo. Este gesto remite a una prueba proyectiva de tipo Rorschach, mediante la cual la paciente identifica figuras asociadas a una muñeca y a un cementerio con cruces. Ambos motivos se revelan más adelante como elementos centrales del trauma infantil que atraviesa su historia clínica. La reacción inmediata del doctor, que opta por cubrir las manchas con más pintura blanca, pone de relieve su ambivalencia: si bien promueve una práctica terapéutica humanizada, teme al mismo tiempo el impacto emocional que puede desencadenar la reactivación prematura de recuerdos dolorosos.

Esta tensión se manifiesta nuevamente tras el procedimiento del corte de cabello, cuando el doctor Alba reflexiona en voz en *off* sobre las reacciones contradictorias que pueden suscitar determinadas intervenciones. En su visita posterior a Tania, intenta calmar su ansiedad asegurándole que no habrá más duchas frías ni camisas de fuerza. Al invitarla a «vivir como un ser humano», el médico introduce una expresión cargada de sentido ético y político que actúa como catalizador simbólico. Lejos de apaciguar su espíritu crítico, esta afirmación reactiva en Tania una conciencia subversiva que ya se había manifestado en su rechazo frontal al sistema opresivo del manicomio.

En un monólogo posterior, Tania formula con vehemencia su indignación ante la injusticia de haber sido privada de su libertad sin mediación judicial alguna. Esta denuncia, que emerge desde la experiencia individual de la protagonista, se inscribe en un marco histórico más amplio en el que el régimen franquista recurrió sistemáticamente al internamiento forzoso en cárceles y sanatorios para neutralizar a los considerados enemigos de la patria. Tales prácticas no respondían a criterios jurídicos ni médicos legítimos, se inscribían en una estrategia deliberada destinada a silenciar y erradicar cualquier forma de disidencia asociada al denominado «virus abyecto democrático y marxista» (Novella 2023, 34), conceptualizado además como una amenaza degenerativa para la «raza hispánica» (González Duro 2008, 9), dentro de una lógica fuertemente influida por principios eugenésicos.

Este uso represivo del internamiento se vio facilitado por el marco legal vigente durante el franquismo, que explotó y tergiversó las condiciones favorables establecidas por el Decreto de 3 de julio de 1931 de la República española (Gaceta de Madrid 1931). De manera específica, la legislación permitió otorgar amplias facultades a las autoridades gubernativas y a las administraciones locales para ordenar ingresos psiquiátricos, al tiempo que eliminaba garantías judiciales efectivas para las personas internadas. Bajo el pretexto de proteger a la sociedad frente a la supuesta peligrosidad, se equiparó de forma mecánica la anomalía psíquica con la peligrosidad social, legitimando así el encierro indefinido sin criterios clínicos claros ni mecanismos reales de alta. De este modo, la psiquiatría quedó subordinada a una función disciplinaria, orientada a patologizar a individuos considerados «peligrosos» por sus ideas, comportamientos o actitudes disidentes, personas a las que, como señala García López, no se les podía imputar delito alguno, pero que eran clasificadas como enfermas mentales y, por tanto, susceptibles de ser recluidas (2014, 192).

En este contexto, la crítica formulada por Tania puede interpretarse también como una denuncia implícita del fracaso del proyecto promovido por el Patronato Nacional de Asistencia Psiquiátrica. Aunque dicho organismo promovió programas de educación en salud mental y planteó iniciativas de modernización asistencial, en 1965 propuso igualmente el establecimiento de mayores controles administrativos y judiciales sobre los ingresos psiquiátricos con el fin de salvaguardar los derechos legales de los pacientes. Sin embargo, como subraya Novella, estas medidas destinadas a frenar los abusos sistemáticos nunca llegaron a materializarse de manera efectiva (2023, 131).

## CONCIENCIA COLECTIVA Y EMANCIPACIÓN SIMBÓLICA

A partir de esta toma de conciencia, Tania asume de forma progresiva un rol de portavoz colectiva. Con determinación, se dirige al dormitorio común para incitar a sus compañeras a rebelarse contra los hombres poderosos y despiadados que las han encerrado y, de manera más inmediata, contra Fuso, figura que condensa simbólicamente la tiranía y violencia institucional. Este gesto se remite a una tradición





crítica que puede vincularse tanto a las ideas del psiquiatra Pablo Población Knappe, asesor del filme y uno de los pioneros de la psicoterapia en España, como a la formación jurídica de Rafael Moreno Alba. No obstante, en un contexto de férreo control censor, el director se vio obligado a neutralizar cualquier lectura alegórica del filme ante las autoridades, asegurando en una misiva dirigida a los censores que no había buscado una doble intencionalidad ni un aprovechamiento oportunista, apelando incluso a su formación católica y a un criterio de decoro moral compartido con la sociedad española del momento (AGA 1971-1989, Expediente 131-71, caja n.º 77.043). El posicionamiento de Tania dialoga así con el creciente malestar frente al sistema manicomial español, expresado por el movimiento de oposición impulsado por una generación de jóvenes psiquiatras a partir de la década de los setenta (García López 2014, 193; Herrera Giménez *et al.* 2011, 89), y proyecta esa crítica para convertirla en una denuncia del aparato represivo del franquismo en su conjunto.

La dimensión política de su discurso se amplía al incorporar una crítica explícita a la desigualdad económica como factor determinante de la institucionalización. Cuando afirma que «si tuviéramos dinero, podríamos marcharnos, sin ser juzgadas por un tribunal», Tania pone de relieve la ausencia de garantías jurídicas para los pacientes psiquiátricos, al tiempo que denuncia la corrupción de las instancias encargadas de administrar justicia y cuidado, tal como se ha señalado a propósito de la aplicación arbitraria del Decreto de 1931. Desde una perspectiva metafórica, sus palabras se transforman en un canto a la esperanza y, en consonancia con lo planteado por Menéndez Osorio, en una llamada a la lucha por la liberación y dignificación del enfermo mental, orientada a poner fin al manicomio como espacio exclusión (2005, 70). De este modo, su discurso trasciende el ámbito institucional y denuncia, de forma simbólica, el gran manicomio en que se había convertido España bajo el franquismo, interpelando tanto a las internas como al espectador.

La cristalización visual de este mensaje se produce en una de las secuencias más líricas del filme, concebida por el director de fotografía Mario Pacheco, cuyo trabajo fue reconocido con el premio a la Mejor Fotografía otorgado por el Sindicato Nacional del Espectáculo en 1972 («Premios Nacionales» 1972, 9). Mientras Tania repite las palabras del doctor Alba, «ahora podremos vivir como seres humanos... como seres humanos». Las internas arrancan las plumas de sus almohadas y las lanzan al aire en un gesto de profunda carga simbólica que escenifica una emancipación subjetiva. Esta acción performativa funciona como metáfora de la ruptura con la condición de desecho social a la que han sido históricamente relegadas, denunciando la marginalización sistemática de los cuerpos feminizados y patologizados.

El efecto liberador se extiende inmediatamente hacia una de las esquinas del dormitorio, donde una mujer en estado de enajenación mental simula dar a luz a una muñeca. La escena, construida mediante primeros planos de intensa densidad simbólica, adquiere un tono abiertamente crítico cuando una de las internas que asiste al recién nacido dice que es un varón y otra afirma, en voz en *off*, que «[el niño] viene al mundo donde no hay pan ni aceite». Ausente del guion original y concebida durante el rodaje, esta secuencia introduce una carga anticlerical explícita y, por extensión, un mensaje antifranquista. En clave alegórica, el filme parodia el nacimiento de Cristo al situarlo en el contexto de la autarquía franquista, caracterizada por

la escasez de bienes básicos y la omnipresencia de la retórica patriótica. La referencia remite de forma indirecta al célebre discurso del «cuñadísimo» (de Franco), Ramón Serrano Suñer, en Valencia en 1941, en el que afirmaba: «si fuera preciso, diríamos contentos; no tenemos pan, pero tenemos Patria, que es algo que vale mucho más que toda otra cosa, y una Patria en la que nuestros hijos tendrán» (citado en Richards 1999, 141), reforzando así la lectura del filme como una denuncia de la violencia simbólica y material ejercida por el régimen.

## REPRESIÓN INSTITUCIONAL, DESEO Y DISCIPLINA DEL CUERPO

La secuencia de emancipación simbólica analizada anteriormente se ve abruptamente interrumpida con la entrada de Fuso y un grupo de monjas al dormitorio, quienes intentan sofocar el levantamiento de las internas. Mientras estas gritan con insistencia «libertad», el filme hace visible una demanda que trasciende el plano individual y apunta a un cambio radical del modelo asistencial vigente, aquel en el que, según García López, la vida fuera del manicomio no era concebida como una posibilidad real para las personas con enfermedad mental (2004, 201). En este contexto, Tania se consolida como figura de resistencia activa al enfrentarse físicamente al poder represivo del guardián. La escena, filmada en cámara lenta, concentra una elevada carga alegórica al condensar la lucha contra un autoritarismo que anula la conciencia y la subjetividad de las pacientes. De este modo, la puesta en escena reproduce con claridad las lógicas de control y represión propias del franquismo, estableciendo un paralelismo con lo que Lera describe como un «sistema de cuartel» implantado en las instituciones psiquiátricas del régimen, orientado a «destruir los últimos reducidos de independencia del individuo y convertir a este en autómatas bajo la disciplina militar» (1972, 53).

A continuación, el relato fílmico introduce un giro dramático que desplaza el conflicto del plano colectivo al ámbito de la crisis individual. Mientras el doctor Alba consulta un manual de psiquiatría sobre intentos de suicidio inesperados en pacientes con antecedentes depresivos, una monja (Eulalia del Pino) irrumpe en su despacho para alertarlo de una situación de extrema gravedad. La crisis está protagonizada por la interna «viciosa» que anteriormente había sustraído la navaja del barbero. El doctor, visiblemente contrariado al comprobar que la paciente no había ingerido la dosis de bromuro prescrita, tratamiento introducido por Macleod hacia 1897 para mujeres consideradas al borde de un ataque de nervios (Sánchez Vallejo 2013, 33), y que además se había negado a cenar, acude de inmediato a socorrerla. La secuencia se construye mediante una sucesión de planos subjetivos que intensifican la tensión: la mujer aparece sobre una plataforma de la escalera, empuñando la navaja, mientras Fuso se aproxima con la porra en alto. La música extradiegética subraya el clima de inminente tragedia. Al llegar, el doctor se interpone e impide que el celador ejerza la fuerza, asumiendo él mismo la intervención.





El desenlace de esta tentativa de contención resulta fatal: la paciente se arroja al vacío y muere en el acto<sup>11</sup>. Se trata de una escena de gran impacto visual que, de manera significativa, no fue objeto de censura, a pesar de que las normas franquistas sobre censura cinematográfica de 1963, en concreto la vigésima tercera, prohibían expresamente la representación o justificación del suicidio (BOE 1963, 3930). El caos generado por los gritos de los testigos se traduce en una composición visual que enfatiza la dimensión simbólica del acontecimiento: la cámara encuadra al cadáver en contrapicado y destaca la ausencia de sangre, desplazando el énfasis del realismo hacia la alegoría. Cuando el doctor se acerca al cuerpo para cerrarle los ojos y expresa su intención de haber querido únicamente ayudar a la paciente, Fuso instrumentaliza la tragedia para desacreditarlo y elevar un informe negativo ante la Junta de Administración del sanatorio.

Tras la difusión de la noticia de la muerte de la interna y la supuesta mejoría de Leodovica, el médico veterano realiza una visita oficial al sanatorio que introduce una nueva fase del conflicto. Su llegada interrumpe una terapia grupal con marionetas dirigida por el doctor Alba, concebida como un dispositivo clínico para facilitar la proyección emocional y el acceso al mundo psíquico de las pacientes, en especial con Tania, quien manifiesta un profundo malestar al observar cómo se desprenden las cabezas de las muñecas. Este detalle adquiere relevancia si se considera que las marionetas fueron elaboradas por pacientes reales del Hospital de Ciempozuelos y trasladadas al rodaje por el psiquiatra y asesor del filme, Pablo Población, quien explicó al elenco femenino la lógica terapéutica detrás de este dispositivo clínico (Moreno Alba 1972, 43).

El médico veterano, inquieto ante la eficacia y la creciente legitimidad de los métodos innovadores del joven doctor, lo reprende apelando a una supuesta «conciencia tranquila». Afirma que curar a las pacientes es una empresa inútil, con independencia de las técnicas empleadas, y le comunica la inminente visita de la Junta, encargada de evaluar su labor. Asimismo, subraya el papel central de Fuso en la organización de la jornada y la redistribución de los nuevos uniformes institucionales, gesto que anticipa una operación de maquillaje simbólico destinada a ocultar la precariedad estructural del sanatorio, como ya se analizó. Como cierre de su advertencia, le recomienda entrevistarse con la presidenta de la institución benéfica, quien aguarda impacientemente su llegada.

El encuentro con la viuda del notario del pueblo se produce tras su asistencia al rezo del rosario, detalle que refuerza la imbricación entre moral religiosa y

---

<sup>11</sup> En el guion de la versión italiana del filme, a esta paciente, que aparece desnuda, las monjas y el propio doctor Alban intentan colocarle una camisa de fuerza para contener su crisis e, incluso, el médico llega a prometerle que, si necesita una experiencia sexual con un hombre, se la permitirá (Moreno Alba 1971b, 79-80), un comportamiento claramente incongruente con el enfoque humanista que caracteriza al protagonista filmico. Posteriormente, en una secuencia eliminada de la película (1971b, 81), la paciente es enterrada, escena que, según el propio director, se inspira en las descripciones amargas de don Pío Baroja y en la creación de un ambiente marcado por la miseria y la desolación (Moreno Alba 1972, 42).

poder institucional. Ya en su residencia, invita al doctor a merendar bajo el pretexto de conversar sobre su labor filantrópica en el asilo, al que ella misma califica de miserable. No obstante, la puesta en escena revela rápidamente la verdadera naturaleza del encuentro mediante primeros planos de marcada connotación sexual, recurso que remite a una representación simbólica de la comida similar a la empleada por Eloy de la Iglesia en *La semana del asesino* (1972), como se evidencia en el gesto de la presidenta al comer un churro mojado en chocolate espeso mientras el doctor Alba manifiesta una incomodidad creciente. Durante la conversación, ella asegura que intercederá en su favor pese a los informes negativos sobre sus prácticas clínico-terapéuticas, anticipando así el entramado de favores, hipocresía y coerción que sostiene el poder institucional y que prepara el terreno para el desenlace alegórico del filme.

La escena alcanza su clímax irónico cuando esta afirma que el confinamiento induce en las internas pensamientos inmorales debido al carácter devastador de la soledad: «les hace tener pensamientos poco morales, siendo la soledad terrible». Lejos de construir una reflexión ética sobre las condiciones del encierro, esta declaración proyecta su propia frustración sexual y pone en evidencia una profunda hipocresía moral. Incómodo ante la situación, el doctor opta por retirarse con el pretexto de sus obligaciones profesionales, frustrando así las intenciones libidinosas de la viuda y reafirmando su distancia ética frente al entramado de poder que esta representa.

#### TRAUMA ORIGINARIO Y GENEALOGÍA DE LA VIOLENCIA

A continuación, el relato desplaza el foco hacia una secuencia de carácter clínico e íntimo en la que el doctor sale al jardín con Tania para conversar sobre sus pensamientos suicidas y las figuras espectrales que pueblan su universo delirante. Desde una perspectiva clínica, el médico interpreta estas alucinaciones como manifestaciones de un conflicto interior profundamente vinculado a figuras religiosas represoras, cuya presencia atraviesa la memoria traumática de la paciente. En este contexto, y atendiendo a la solicitud expresa de Tania, el doctor le permite salir del recinto como parte de su tratamiento, propiciando un espacio terapéutico extramuros donde la vitalidad del entorno contrasta con la opresiva atmósfera del manicomio.

La salida al pueblo se configura como una experiencia breve y ambivalente de libertad terapéutica. Acompañada por una marcha musical de tono cómico, la cámara sigue a Tania, vestida con un atuendo anticuado, mientras deambula absorta por las calles. Esta representación, sin embargo, tiende a infantilizar a la protagonista y a exponerla como objeto de extrañamiento ante la mirada ajena, reproduciendo estereotipos visuales que asocian su condición con ingenuidad, inmadurez o desajuste social. La secuencia se inscribe en un contexto histórico en el que, bajo el franquismo, no existía una conciencia crítica ni un marco ético que promoviera el respeto por la diferencia psíquica, como sí ocurriría posteriormente con la aprobación de la pionera Ley 13/1982, de 7 abril, de integración social de los minusválidos (BOE 1982). Por el contrario, el imaginario colectivo, moldeado por discursos psiquiátricos conservadores y valores nacionalcatólicos, tendía a marginalizar, patologizar



y ridiculizar toda forma de subjetividad que se apartara de la norma, tal como se retrata en *Las melancólicas*.

Este frágil equilibrio se quiebra, en un momento de distracción, cuando el doctor se detiene a pagar unas flores amarillas que ha comprado para Tania. Aprovechando la circunstancia, la mujer se separa del doctor y sube a la torre de la catedral, atraída tanto por la presencia de una cigüeña como por el tañido de las campanas. El sonido actúa como detonante de una crisis de angustia que se intensifica al visualizar el badojo, cuya forma fálica se transforma en una alucinación: la cabeza decapitada y ensangrentada de Fuso. Este recurso simbólico, inspirado en una escena de *Tristana* (Luis Buñuel, 1970), remite a la castración del tirano y funciona simultáneamente como metáfora de una liberación psíquica aún incompleta<sup>12</sup>. En un acto impulsivo, la joven intenta arrojar desde el balcón de la torre, poniendo en evidencia la persistencia del conflicto que atraviesa su subjetividad. La intervención inmediata del doctor impide el suicidio y restituye, de manera precaria, el control de la situación. En un primer plano de alto valor expresivo, la cámara se detiene en el ramo de flores que Tania sostiene, ahora marchitas, una imagen que remite a la serie *Surrealistic Flowers* (1972), de Salvador Dalí. Desde el imaginario surrealista daliniano, este motivo condensa visualmente la fragilidad de su mundo interior y lo vincula con el trauma de su infancia, originado en el falso exorcismo practicado a su madre.

A su regreso al sanatorio, el doctor Alba inicia con Tania un tratamiento hipnótico destinado a facilitar la elaboración simbólica de los traumas infantiles que atraviesan su subjetividad. Como preparación para la sesión, le entrega un vestido blanco de apariencia infantil que la paciente se apresura a probarse. El médico se retira para ofrecerle privacidad y, en ese tránsito por las instalaciones del sanatorio, se encuentra a Fuso embriagado, seduciendo a Carlota en su espacio de control. Lejos de mostrar remordimiento, el celador justifica su violencia y misoginia como manifestaciones de una patología psicosocial incurable, afirmando que «tipos como él no tienen futuro ni cura». Esta confesión, pronunciada en un estado de intoxicación, revela la vulnerabilidad latente de esta figura hipermasculinizada y, al mismo tiempo, la ausencia de una psiquiatría capaz de reconocer el sufrimiento psíquico de quienes combatieron en la guerra. En lugar de una atención terapéutica adecuada, el franquismo exaltó a estos sujetos como héroes nacionales, negándoles el derecho a la vulnerabilidad y profundizando así su deterioro emocional, en consonancia con una cultura que, como advierte Sarró, concebía la neurosis como una flaqueza incompatible con el ideal de dureza masculina promovido por el régimen: «el español de nuestra época se cree en el deber de ser duro e interpreta la neurosis como una flaqueza» (1960, 11). En este mismo monólogo degradante, Fuso proyecta su resentimiento al insinuar que el doctor se siente atraído por Tania, a quien denomina con un insulto sexualizado

---

<sup>12</sup> En la versión italiana del guion, Tania comienza a experimentar un estado de ansiedad y retraimiento en una escena que finalmente fue excluida en la película. El episodio se desarrolla primero en un restaurante de la ciudad y posteriormente en el tren que conduce al doctor Alba y a Tania de regreso al manicomio (Alba 1971b, 116-121).

y misógino. Esta acusación, formulada antes de que el propio Alba sea plenamente consciente de sus sentimientos, deja entrever el temor del celador a perder control sobre quienes considera inferiores, tanto en el plano jerárquico como en el sexual.

Al día siguiente, el doctor comienza a recrear en un espacio clínico simulando los elementos revelados por Tania durante la primera sesión hipnótica de la noche anterior. Dicha sesión, construida mediante primerísimos planos del ojo izquierdo de Tania y analepsis de momentos específicos del origen de su trauma, remite a una estética de filiación surrealista en la que el ojo funciona como símbolo del inconsciente que dialoga con la exploración daliniana de la percepción como un espacio mutable que conecta el mundo exterior con la interioridad psíquica, presente en varias de sus obras, tales como *El ojo del tiempo surrealista* (1971). Sin embargo, este proceso de recreación por parte del doctor se ve interrumpido por la llegada inesperada de la presidenta del patronato. La efusividad con la que el médico la recibe introduce una tensión emocional ambivalente, propia de quien intenta convencerse de la posibilidad de un deseo amoroso ajeno al ámbito clínico como forma de preservar su integridad profesional. La conversación adquiere un tono progresivamente sugestivo, reforzado por planos generales de una fuente en funcionamiento en el jardín, recurso visual de clara connotación fálica que simboliza el deseo sexual reprimido de la viuda. Pese a esta atmósfera cargada de insinuaciones, expresadas en alusiones a la sed y al calor que la aqueja, el doctor pone fin a la situación con firmeza, consciente de que ceder a tales avances contravendría su papel ético como responsable sanitario y garante moral del hospital psiquiátrico.

El componente romántico del filme alcanza entonces un punto de inflexión cuando Tania manifiesta un brote de celos al observar la cercanía entre el doctor y la presidenta. Esta reacción precipita un proceso de autoindagación identitaria en la paciente, quien interroga a Alba sobre su cuerpo, su identidad y sus sentimientos, intentando configurar una subjetividad femenina que le ha sido negada. La música melodramática extradiegética acompaña este momento de elevada intensidad emocional, subrayando su carácter liminal. El beso que Tania le da al doctor, correspondido inicialmente, marca un quiebre decisivo. Sin embargo, Alba se retira de inmediato y le explica que consumir ese vínculo afectivo confirmaría los rumores maliciosos que circulan en el pueblo<sup>13</sup>. Herida por el rechazo, reacciona con una crisis de ira que la lleva a destruir los escasos muebles de su habitación, en un episodio de desregulación afectiva que remite directamente a la reactivación de su trauma infantil.

---

<sup>13</sup> En la película, el doctor Alba parece corresponder a la atracción de Tania, pero su ética profesional le impide involucrarse emocionalmente con una paciente. En contraste, ambas versiones del guion muestran al doctor Alba visitando un burdel en el barrio chino de la ciudad para satisfacer un deseo que la presidenta ha activado de forma velada mediante provocaciones sugestivas. Aunque el deseo sexual puede entenderse como un impulso humano, su conducta resulta contradictoria: el deseo no se origina en Tania, procede de la presidenta, y cuando la regenta del burdel, la vieja Celestina, le ofrece varias opciones, el doctor opta por una mujer «normal y corriente». Con esta elección, rechaza implícitamente cualquier vínculo afectivo o erótico con la mujer institucionalizada, reforzando su marginación y reafirmando la división normativa entre la cordura y la patología (Moreno Alba 1971b, 160).





A la mañana siguiente, el doctor se encuentra con Fuso en el jardín, donde este corta una vara de fresno con la intención de fabricar un látigo que, según afirma, servirá como «medicina» para castigar a las internas, especialmente Tania. Escandalizado por la brutalidad de la propuesta, el doctor Alba le exige que ponga fin a los castigos corporales. Fuso, irritado, le comunica que la presidenta requiere de su presencia con urgencia. Fiel a una ética profesional que le impide negarse a asistir a una supuesta enferma, el doctor acude a la casa de la viuda durante la siesta. Allí la encuentra en ropa interior, fingiendo estar indispuesta. La escena, construida mediante una escenografía deliberadamente ambigua, expone el intento de seducción a través de objetos simbólicos como el anís, el pastel en forma de corazón y el beso ofrecido. Alba rechaza el contacto con firmeza y, al menos en el guion definitivo de la versión italiana, diagnostica su comportamiento como repugnante y lo califica de ninfomanía (Moreno Alba 1971b, 157), aspecto que no se incluyó en el filme. Al quedar la puerta abierta por la criada Damiana, recibe una amenaza directa de parte de la presidenta: si no regresa esa misma noche, tomará represalias.

Durante la ausencia del doctor, el filme vuelve a centrar la atención en Fuso, ahora sometido al ritual del afeitado por parte del barbero. En este intercambio, el celador afirma tratarse con sanguijuelas para extraer la «sangre negra», convencido de que así logrará aclarar su mente o su trauma. En una lectura literal, la escena subraya su ignorancia y adhesión a prácticas pseudocientíficas, reforzando su dimensión grotesca. Sin embargo, en un plano simbólico más profundo, la referencia a la «sangre negra» remite al cromatismo ideológico del fascismo nacionalsindicalista, sugiriendo una alusión velada a la ideología que Fuso encarna. El intento de purgarse de esa sangre opera entonces como una parodia involuntaria de purificación política, evidenciando tanto su delirio como una crítica a la violencia simbólica del régimen.

Mientras tanto, Fuso observa a Tania desde la distancia con una mirada cargada de deseo, control y vigilancia. Este gesto visual establece un eco inquietante con el plano inicial del filme, en el que un gato acecha a su presa, consolidando el paralelismo entre el vigilante y la figura del depredador. En el extremo opuesto del jardín, Tania ata el vestido blanco que le había entregado el médico a las cuerdas de un columpio, lo llena de piedras y lo suspende en el aire mientras profiere insultos y gestos de desafío. Este acto adquiere una dimensión catártica: se trata de un intento de ejecutar simbólicamente su trauma infantil, suspendiendo el objeto que concentra su pasado doliente. Sin embargo, este proceso de simbolización y tentativa de liberación se ve nuevamente interrumpido por la presencia hostil de Fuso.

Al advertir que está siendo observada, Tania recurre a un gesto performativo de coqueteo como estrategia de resistencia ambigua. El beso y la mordida al celador constituyen una inversión momentánea de la lógica de dominación corporal masculina, en la que el cuerpo femenino deja de ser objeto pasivo para devenir agente de desestabilización. No obstante, esta subversión efímera desencadena una reacción inmediata y violenta. Enfurecido, Fuso la persigue hasta la sala de hidroterapia, espacio que el filme ha codificado como escenario del castigo institucional. La secuencia se construye mediante movimientos de cámara abruptos y una música extradiegética de cuerdas que intensifica la sensación de acoso y pérdida de control.

Una vez atrapada, Tania es sometida a un episodio de violencia física y psicológica que reproduce las dinámicas de tortura propias del dispositivo manicomial. Fuso activa las duchas frías y dirige el chorro de agua contra su cuerpo mientras la acusa de mantener relaciones sexuales con el doctor Alba, desplazando así su frustración sexual hacia una lógica de castigo moral. Este pasaje, uno de los más crudos del filme, expone la dimensión sadomasoquista de la violencia ejercida por el celador. La agresión no responde únicamente a un intento de disciplina, revela una misoginia estructural que asocia la insubordinación femenina con la necesidad de corrección corporal, buscando restituir el orden patriarcal vulnerado. La representación audiovisual de la agresión sitúa al espectador ante lo abyecto y lo intolerable, sin ofrecer posibilidad alguna de redención simbólica para el agresor.

Tras el ataque, el cuerpo de Tania yace en el suelo de su habitación, envuelto en una composición lumínica de fuerte carga expresiva. Una vela encendida y una luz blanca cenital configuran un espacio de tonalidad casi sacra, atravesado al mismo tiempo por una profunda melancolía. Esta composición visual propicia el tránsito hacia la introspección psíquica y marca un punto de inflexión en el itinerario terapéutico. Es en este contexto que el doctor Alba acude a socorrerla e inicia una segunda sesión hipnótica, concebida como una intervención más profunda que la anterior. El procedimiento se plantea ahora como una herramienta terapéutica destinada a explorar el inconsciente de la paciente con el fin de desentrañar el origen de sus fobias, obsesiones y representaciones persecutorias.

La secuencia adopta entonces la forma de una regresión episódica mediante el recurso de la analepsis. Desde este punto de vista, Tania, en un plano frontal y medio plano, contempla una ventana cubierta de gotas de lluvia que funciona simbólicamente como una proyección de su mundo interior. A partir de este estado disociativo, reconstruye un ritual pseudorreligioso en el que varias ancianas, caracterizadas como sacerdotisas vestidas de negro y portando rosarios y velas, rodean a su madre durante un episodio de histeria aguda. En términos formales, el montaje alterna primerísimos planos de bocas desdentadas, cánticos corales y una música extradiagética de carácter esotérico, generando una atmósfera de opresión simbólica y delirio místico que contrasta radicalmente con el enfoque clínico actual propuesto por el doctor Alba.

En esta escena de elevada densidad alegórica, las mujeres insisten en que la madre lleva seis años poseída por demonios y que solo un milagro puede salvarla. La lectura demonológica de un trastorno mental grave evidencia un modelo epistemológico precientífico que criminaliza el sufrimiento psíquico a través de un discurso religioso incapaz de reconocer a los alienados «como seres sufrientes, sino como resultado de no se sabe qué pecados impronunciados» (Lera 1972, 203). Cuando la madre rechaza el agua bendita, rompe la cabeza de porcelana de la muñeca de Tania y le advierte que, si no se aleja, «heredará su mal» y será invadida por los mismos «demonios», el filme inscribe el núcleo del trauma originario. Esta escena fundacional no solo explica la génesis de la paranoia persecutoria de la protagonista, anticipa también su reactivación en el presente del manicomio, donde la violencia religiosa del pasado se reactualiza bajo la forma de castigo institucional en manos de Fuso.

La regresión traumática culmina cuando la madre de Tania comienza a convulsionar y a expulsar espuma por la boca, escena que precipita la intervención de los





hombres presentes, quienes la trasladan al desván y la sitúan en el centro de un círculo de velas frente a la imagen de un santo, como si se tratase de un escenario de sacrificio simbólico. Tania, vestida con un inocente vestido blanco y sosteniendo su muñeca rota, asciende por las escaleras tras ellos, profundamente marcada por lo que acaba de presenciar. Poco después, la mujer muere de manera fulminante a causa de la intensidad del ataque, y la niña, entre lágrimas, se arroja sobre el cuerpo inerte de su madre, acusando a los presentes de su fallecimiento<sup>14</sup>.

La secuencia funciona, en este sentido, como una crítica incisiva a la superstición que históricamente ha impregnado las interpretaciones de la locura, asociándola a tabúes y prejuicios como la creencia en la posesión demoníaca (Lera 1972, 10). Al mismo tiempo, denuncia la ignorancia estructural y la medicalización simbólica del cuerpo femenino a través de una teología integrista que, durante el franquismo, contribuyó a moldear el ideal de López Ibor del «nuevo ser nacional» que también orientaba ideológicamente a la nascente psiquiatría del régimen. En este contexto, el enemigo político, especialmente el «rojo», debía ser recatolizado como parte de un proceso de regeneración espiritual impulsado por el Estado (González Duro 2008, 213). Las mujeres que dirigen el ritual carecen de legitimación religiosa institucional, pero se erigen como comadronas y curanderas populares que recurren a rezos, agua bendita y prácticas supersticiosas para intentar erradicar una patología mental compleja que claramente desconocen. La escena pone así en evidencia un diagnóstico erróneo de histeria crónica, cuyos síntomas incluyen convulsiones, disociación y episodios de risa patológica, interpretados desde una lógica precientífica de carácter demonológico.

Desde una lectura alegórica, el ritual adquiere una dimensión política explícita. El color rojo del vestido y del cabello de la madre de Tania introduce una asociación visual directa con la idea de purga ideológica, en la que el cuerpo femenino se convierte en espacio de exorcismo del denominado «germen rojo». Este cromatismo, cargado de connotaciones políticas, afectivas y simbólicas, no se limita a esta escena; aparece ya inscrito en el título del filme y en los créditos iniciales, donde establece una relación persistente entre lo rojo, el comunismo, la disidencia, lo femenino indómito y aquello que debía ser corregido o eliminado por el régimen<sup>15</sup>. En este

---

<sup>14</sup> En la versión italiana del guion, Tania, de catorce años, es descrita con una apariencia enfermiza y un comportamiento que la caracteriza como «retrasada», hasta el punto de que «camina de lado, como si no supiera avanzar de frente» (Moreno Alba 1971b, 171). Esta caracterización la sitúa en una posición de vulnerabilidad que le impide procesar lo ocurrido con su madre o atribuir responsabilidad a las comadronas por su muerte, privándola de la agencia y de la capacidad de disidencia que sí manifiesta la protagonista filmica.

<sup>15</sup> El título original de la película coincidía en sus versiones española e internacional, concebidas en el marco de una coproducción hispano-italiana: *Sonata a una melancólica* y *Sonata per una malinconica*, respectivamente, lo que otorgaba a Tania un protagonismo más explícito del que presenta la versión finalmente estrenada, cuyo título, *Las melancólicas*, desplaza el énfasis del sujeto individual hacia una denominación colectiva. No se descarta que el título original del filme se inspirara en las *Sonatas* de Valle-Inclán, en cuya obra se apoyó Moreno Alba.

sentido, el color funciona como un hilo conductor que enlaza la memoria traumática individual con el estigma político y la violencia psiquiátrica institucionalizada.

Los demonios que, según la madre, heredará su hija remiten así a un imaginario político bien definido. Más allá de entidades sobrenaturales, encarnan las fuerzas satánicas que, según las palabras del fiscal jefe del Ejército de Ocupación franquista, Felipe Acedo Colunga, anidaban en la propia especie humana (citado en Espinosa Maestre 2002, 101) y que, en la posguerra, debían ser extirpadas para «liberar» a la patria del legado del bando vencido. Esta concepción enlaza directamente con el pensamiento de Antonio Vallejo Nágera, quien promovía una eugenesia social de la Hispanidad orientada a interrumpir la supuesta degeneración moral e ideológica de los hijos de republicanos, comunistas o demócratas. En su planteamiento, la «salvación» pasaba por la reeducación de estos menores bajo los valores patrióticos, religiosos y nacionales del régimen, con el objetivo de extirpar cualquier desviación heredada (González Duro 2008, 268-271).

## MEMORIA TRAUMÁTICA Y POSIBILIDAD TERAPÉUTICA

La muerte de la madre no solo sanciona el fracaso de una epistemología precientífica basada en la superstición y el castigo, inaugura además el núcleo del trauma psíquico que marcará la subjetividad de Tania hasta la adultez. El filme amplifica su mirada crítica al mostrar cómo esa misma lógica de silencio, culpa y violencia simbólica se reproduce posteriormente en el sanatorio psiquiátrico bajo formas institucionalizadas de represión, prolongando el daño originario hasta la llegada del doctor Alba. Resulta significativo que, a pesar de su corta edad, la niña no interiorice de inmediato el discurso demonológico. Sin embargo, los efectos del episodio traumático quedan inscritos de manera profunda en su aparato psíquico, condicionando su percepción persecutoria del mundo y su relación con la autoridad.

En este contexto, la sesión hipnótica adquiere un valor decisivo dentro del dispositivo narrativo y terapéutico del filme. La escena culmina con Tania abrazando un pelele vestido de mujer en un espacio escénico que el doctor Alba ha transformado deliberadamente en un simulacro de confesionario. Este gesto resignifica el acto clínico como una inversión crítica de la denominada «psicoterapia verbal religiosa» (González de Pablo 2017, 58), desplazando el dogma culpabilizador hacia un marco científico orientado a la reconstrucción psíquica. La hipnosis se presenta, así, como una herramienta de regresión terapéutica que permite acceder a los eventos traumáticos reprimidos y reinscribirlos en la conciencia, en consonancia con el concepto de «abreacción» desarrollado por Breuer y Freud (1893). Frente a la tradición que históricamente estigmatizó a las mujeres diagnosticadas con histeria o melancolía, el uso del objeto transicional apunta a reconfigurar la identidad de Tania desde un lugar de agencia subjetiva. Al identificar el origen de su delirio persecutorio y los núcleos patogénicos que lo sostienen, el médico le ofrece una posibilidad real de recuperación, en abierta oposición al escaso interés por poner en marcha una atención digna y eficaz a los internos psiquiátricos, considerados como cargas para el Estado, lo que se tradujo en la falta de gasto público y en el deterioro de infraestructuras (Huertas 2016, 20).





Impulsado por estos avances terapéuticos, el doctor Alba organiza un banquete con el propósito de anunciar la recuperación de la paciente ante los miembros de la Junta de Administración del sanatorio. No obstante, la escena revela de inmediato la fragilidad de esa victoria clínica: los únicos asistentes son el médico veterano y, más tarde, la presidenta de la institución. El encuadre subraya el aislamiento del proyecto reformista cuando la presidenta, al advertir que Tania ocupa el lugar central en la mesa, expresa su desdén afirmando que solo ha acudido por caridad. Este comentario, cargado de desprecio clasista y moral, provoca la indignación del joven médico, quien la expulsa de la celebración y sentencia que «[en esta celebración] no se admiten los disfraces».

La reacción del médico veterano introduce una última advertencia desde la resignación burocrática. Consciente del peso jerárquico de la presidenta, le advierte a su colega sobre las consecuencias de haber desafiado a la figura de mayor poder del sanatorio y de intentar transformar un orden cimentado en la obediencia y la inercia. Según él, estas ideas rupturistas acabarán destruyendo su carrera profesional. Sin embargo, el doctor Alba se mantiene firme y defiende que las ideas científicas no dañan a nadie, exhortando al anciano a modificar su idiosincrasia para permitir que otros aspectos de la vida también puedan transformarse. Lejos de claudicar ante la hegemonía, la hipocresía y la violencia simbólica que sostienen el sistema manicomial, reafirma su compromiso ético ordenando a Fuso y a las monjas que continúen con la celebración, recordándoles que había prometido a las pacientes un banquete y un día de libertad fuera del sanatorio.

#### FINAL ALEGÓRICO Y PROMESA EMANCIPADORA

La secuencia nocturna que conduce al desenlace del filme funciona como una potente alegoría de la lucha antifranquista y concentra, en términos visuales y narrativos, el núcleo político de *Las melancólicas*. A través de una puesta en escena basada en planos medios y generales alternados, el doctor Alba encabeza una movilización colectiva junto a Tania, las mujeres diagnosticadas con alienación mental, mendigos y personas con discapacidad. Se trata de sujetos históricamente excluidos del entramado social y político que, durante el franquismo, fueron contruidos discursivamente como individuos peligrosos o socialmente disfuncionales, tal como consagraba la Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social (BOE 1970, 12552), que legitimaba su vigilancia, internamiento y control bajo el pretexto de la protección social. La convergencia de estos cuerpos marginados da lugar a una alianza simbólica que expresa una resistencia común frente al orden autoritario y encarna lo que Sánchez Vallejo define como aquellos que «estorban porque son la voz de la conciencia de las anomalías del propio sistema» (2013, 21). Portando antorchas, avanzan por la calle principal del pueblo en una procesión que, al aproximarse a la casa de la presidenta del sanatorio, se transforma en una manifestación de carácter abiertamente político.

Esta secuencia, cargada de resonancias simbólicas, remite de manera explícita la estética esperpéntica de Ramón del Valle-Inclán, autor estrechamente vinculado a la Generación del 98. La tentativa de las mujeres liberadas de incendiar el pueblo

opera como gesto extremo de protesta frente a la opresión institucional y patriarcal que han padecido, tal como señala el propio Moreno Alba (1972, 43). La teatralización del conflicto, el tono grotesco y la deformación del espacio urbano convierten la escena en una inversión radical del orden social, donde la locura atribuida a los cuerpos disidentes se revela como una forma de lucidez política.

Frente al domicilio de la presidenta, el doctor Alba increpa públicamente a los miembros de la Junta de Administración, a quienes acusa de hipocresía y falsedad moral. En un momento de revelación irónica cuidadosamente construido mediante el encuadre, una ventana se abre y la cámara presenta en plano medio a la presidenta del sanatorio junto a Fuso, exponiendo visualmente su relación clandestina, escena cuya supresión fue ordenada por la censura cinematográfica (Villalobos 2025, 7), presumiblemente por la representación de relaciones ilícitas consideradas atentatorias contra la institución matrimonial y la familia, de acuerdo con lo estipulado en la novena norma de la censura cinematográfica (BOE 1963, 3929-3930). Ante esta visión, el doctor, visiblemente indignado, afirma que nunca se someterá a su hipocresía y proclama que no podrán detener «las ruedas de la ciencia y del progreso». A continuación, en un gesto de fuerte carga pedagógica y simbólica, enseña a Tania a empuñar la antorcha como si se tratara de un arma de verdad y justicia, con el propósito de mostrarle que sus opresores no son invencibles. La cámara retorna entonces al encuadre de la ventana, desde donde la presidenta, en tono despectivo, le ordena a Fuso que la cierre y acusa al médico de haber perdido la razón, mientras las consignas de protesta continúan resonando en la calle.

Estas escenas finales dialogan de forma directa con los conflictos políticos y sociales que atravesaban España durante la producción de *Las melancólicas*, principalmente las huelgas obreras, las protestas estudiantiles y las manifestaciones antifranquistas de finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, surgidas de una conciencia ciudadana en transformación. En este contexto, la caracterización del frustrado «General» Fuso y la presidenta del sanatorio puede leerse como una sátira alegórica de Francisco Franco y Carmen Polo, quienes observan desde el balcón cómo un grupo de sujetos históricamente marginados se alza contra su autoridad. La composición visual invierte de manera significativa la lógica del poder: desde abajo, en un plano picado, los excluidos alzan su voz; desde lo alto, en contrapicado, los opresores quedan expuestos en su aislamiento moral. Desde una perspectiva figurativa, esta secuencia, suprimida en la versión española del filme, condensa el clima de efervescencia cívica emancipatoria que, según Novella, comenzó a manifestarse en distintos sectores de la sociedad española y a impregnar los discursos y prácticas psiquiátricas en los últimos años del régimen (2023, 156-157).

Tras este estallido colectivo, el relato fílmico regresa al espacio íntimo del sanatorio. En la habitación de Tania, el doctor Alba se recuesta junto a su paciente, abatido tras años de lucha, comentario que sugiere alegóricamente la prolongada duración de la dictadura. Consciente de que esa será su última noche en la institución, el gesto adquiere un tono de despedida al prometerle que volverá algún día por ella y que seguirá luchando «contra el discurso hegemónico». Un encuadre cenital y una iluminación tenue subrayan el carácter melancólico de la escena, culminada en un abrazo que constituye el último gesto romántico del filme. A través de una





transición visual, el rostro del doctor se desvanece y da paso a la imagen de una niña saltando la cuerda en la estación de carruajes, retomando así una de las escenas iniciales del filme. Este recurso visual remite al imaginario surrealista de Salvador Dalí, al que Moreno Alba recurre nuevamente, del mismo modo que lo había hecho con el surrealismo de Buñuel en una escena anterior, con referencia directa a *Paisaje con muchacha saltando a la cuerda* (1936), y condensa simbólicamente el deseo del doctor Alba de sostener una lucha orientada a la justicia, la autonomía y la emancipación de los sujetos históricamente excluidos.

En el marco de la psiquiatría española definida como «católica y libre de herejías científicas» (González de Pablo 2017, 51), estas aspiraciones comenzaban a perfilar una transición incipiente desde un modelo corporativo y tutelar hacia una concepción más centrada en el crecimiento interior y el bienestar emocional del paciente (Novella 2023, 108). Sin embargo, el cierre del filme reafirma la violencia estructural del sistema. En la estación, espacio reiteradamente asociado a la desolación y el encierro, el viejo médico se despidió del doctor Alba y le entrega los informes de la Junta de Administración, en los que, irónicamente, se le acusa de corrupción y de constituir un mal ejemplo para la institución<sup>16</sup>. Estas acusaciones encubren, en realidad, una condena por haber denunciado el maltrato infligido a pacientes indefensas y por haber alterado el orden establecido con fines considerados subversivos. Como señala Sánchez Vallejo, en la lógica del régimen «no tenían cabida iniciativas encaminadas a liberar al enfermo mental de sus cadenas y ataduras emocionales, afectivas o de cualquier otra índole» (2013, 103).

Este desenlace confirma las advertencias iniciales del médico veterano y clausura, en términos generales, el arco de frustración que atraviesa al protagonista. Indignado ante las calumnias vertidas por la Junta, el joven psiquiatra solicita quedarse a solas mientras aguarda el carruaje que lo conducirá a su nuevo destino. El anciano, resignado, se sienta en un banco y retoma la lectura del mismo libro que aparecía al inicio del filme, *El contrato social*, de Rousseau, gesto que subraya la persistencia de un orden institucional impermeable al aprendizaje y al cambio. Esta repetición simbólica sugiere que el sistema aguarda, sin alterarse, al próximo médico que sustituirá al idealista expulsado, reforzando la idea de un ciclo de corrupción que se reproduce de manera incesante<sup>17</sup>. En contraposición, la cámara se detiene en un

---

<sup>16</sup> En la versión italiana del guion, el médico veterano afirma que admira a Alba porque este busca algo que perdió hace tiempo (Moreno Alba 1971b, 184), lo que sugiere el estatismo del entorno psiquiátrico y político, su resistencia al cambio y su eventual claudicación ante un sistema corrupto. Este diálogo no aparece en la versión española del guion; en su lugar, es la presidenta quien enfrenta y despidió al doctor Alba, quien formula entonces un llamado a la memoria colectiva mediante un desplazamiento temporal de carácter alegórico, al declarar: «quisiera haber nacido dentro de 300 años para reírme de la falsa moral que poseen, de la hipocresía, de sus tradiciones» (1971a, 126), formulación que permite una crítica indirecta pero inequívoca a la moral y a las estructuras ideológicas del franquismo.

<sup>17</sup> Aunque este detalle no se menciona en la película, la versión italiana del guion incorpora una escena en la que el doctor veterano explica que el proceso de nombramiento de un nuevo médico se prolongó excesivamente porque nadie quería ocupar el cargo (Moreno Alba 1971b, 8). Ausente en el montaje final, este elemento construye una crítica sutil pero incisiva a la ineficacia burocrática y a la



primer plano del doctor Alba, quien observa frontalmente hacia el sol, en una alusión explícita al himno *Cara al sol*, canción oficial de la Falange Española y uno de los principales símbolos del franquismo, que puede leerse como un gesto de desafío frente al orden autoritario. Su expresión, cargada de esperanza, se acompaña de su voz en *off* que dirige a Tania un último mensaje en el que le promete que algún día vencerán y que solo entonces ella será libre.

La escena de la estación se interrumpe abruptamente y el relato retorna al sanatorio, donde la violencia del orden institucional se reactiva sin mediaciones. Tania aparece frustrada y herida al serle impedido despedirse del doctor Alba por Fuso, a pesar de haber manifestado su disposición a hacer cualquier cosa por él. El celador, ajeno a cualquier apelación afectiva, reafirma su autoridad mediante la imposición estricta de las normas del establecimiento, subrayada por su uniforme militar y las medallas de honor que porta. Ante la súplica de libertad formulada por la paciente, Fuso responde con un empujón que restituye el poder de una autoridad violenta, patriarcal y androcéntrica. A partir de este momento, una música extradiegética de tono melancólico acompaña un plano subjetivo que capta la mirada amenazante del celador, dirigida tanto a Tania como al conjunto de las internas que claman por su libertad individual. El clima de control, inducción al conformismo y docilidad se reinstaura en el sanatorio, condensado visualmente en un primer plano del llavero y las llaves de hierro que Fuso hace girar entre sus dedos, emblema del encierro y metáfora del microcosmos del Estado franquista.

Frente a estas condiciones hostiles y opresivas, el retraimiento psicológico de Tania adquiere una expresión visual de carácter lírico en la última secuencia del filme, que cierra una interpretación de notable intensidad expresiva, la cual fue reconocida con el Premio Fotogramas de Plata a la Mejor Actriz en 1972 («Fotogramas de Plata» 1973, 29). En un encuadre cenital, la paciente aparece aislada en un espacio oscuro que remite al imaginario del manicomio clásico, descrito por Lera como «una sombra que entenebrece todas las nuevas ideas» (1972, 61), mientras una luz blanca, casi celestial, desciende desde lo alto e ilumina tenuemente su figura. A medida que el espectador escucha la voz en *off* del doctor Alba, que emerge como un eco persistente en la conciencia de la mujer y repite la promesa formulada la noche anterior, la cámara realiza una panorámica circular a su alrededor. Aunque la escena está atravesada por una fuerte intensidad dramática, el rostro de Tania, surcado por lágrimas, no transmite una sensación de derrota. Al contrario, en su expresión se percibe una esperanza contenida, aún frágil, pero persistente. El aumento progresivo de la música y la entonación de la promesa del médico refuerzan ese clima emocional y sugieren la convicción íntima de que el día anhelado acabará por llegar.

En este marco, las palabras finales del doctor Alba desbordan su función estrictamente narrativa y adquieren una resonancia simbólica que dialoga directamente con el público español del momento del estreno, que recibió el filme de

---

indiferencia institucional del sistema psiquiátrico de la época, más preocupado por preservar su propia estructura administrativa que por garantizar una atención continua y digna a los pacientes.



manera positiva, funcionando como una formulación elíptica de esperanza frente a la persistente oscuridad del régimen dictatorial<sup>18</sup>. No resulta casual, en este sentido, que el protagonista comparta el apellido con el propio director, una elección que refuerza la dimensión autoral y política del relato. El doctor Alba no solo actúa como un personaje de ficción, también funciona como una figura simbólica que representa una postura ética e ideológica opuesta al franquismo. Esta posición se manifiesta en su defensa de los derechos de las pacientes, su confrontación con las autoridades del sanatorio y su posterior expulsión por desafiar el orden establecido.

Desde esta perspectiva, el cierre del filme se inscribe en un horizonte histórico reconocible, al anticipar el final de la dictadura franquista, la posterior transición democrática y la progresiva conquista de derechos humanos, especialmente en los ámbitos de la justicia social y de la reforma de la atención psiquiátrica. En este marco de transformación, la reforma impulsada por el Ministerio de Sanidad y Consumo en 1985, recogida en el informe de Ernest Lluch (1986), propuso superar el modelo manicomial en favor de una atención comunitaria orientada a garantizar los derechos civiles y sociales de las personas con trastornos mentales, con énfasis en la rehabilitación psicosocial y la inclusión social. De este modo, *Las melancólicas* no solo dialoga con el contexto político y sanitario de su tiempo, anticipa también, en clave alegórica, transformaciones que comenzarían a materializarse años después. La formación jurídica de Rafael Moreno Alba y el asesoramiento del psiquiatra Pablo Población refuerzan esta lectura, al imprimir al relato una sensibilidad sostenida frente a las prácticas de exclusión y vulneración institucional que marcaron el aparato psiquiátrico del franquismo.

## CONCLUSIONES

*Las melancólicas* puede leerse como una de las propuestas más incisivas y complejas del cine español de resistencia simbólica durante el tardofranquismo, ya que ofrece una crítica concreta de los mecanismos ideológicos y disciplinarios que caracterizaron el régimen. La ambientación en un manicomio femenino del siglo XIX, aunque concebida como una estrategia para eludir la censura cinematográfica, pero no exenta de lecturas críticas por parte de censores y los críticos contemporáneos, funciona como una alegoría en la que se hace visible el conflicto entre el autoritarismo institucional y la emergencia de discursos médicos de corte humanista, encarnados en la figura del doctor Alba, y permite establecer un paralelismo crítico con la realidad de la psiquiatría franquista<sup>19</sup>. La transformación gradual de las pacientes

---

<sup>18</sup> A propósito de la recepción del filme, esta fue mayoritariamente positiva, con un notable éxito tanto de público como de crítica, especialmente en lo relativo a las interpretaciones, la ambientación y la construcción narrativa. Así lo confirman las reseñas de Montes-Jovellar (1972, 31) y Roca-Sastre (1972, 20).

<sup>19</sup> Además de la intervención de los censores cinematográficos, algunos críticos identificaron la dimensión crítica o parabólica de carácter político que subyacía en el filme, entre ellos López Español (1972, 24), AMT (1972, 48), Cinéfilo (1972, 17).



bajo estas prácticas, seguida por su revictimización tras la salida del médico, revela los mecanismos de exclusión, patologización y dominación activados para neutralizar y reprimir la otredad. De este modo, el relato pone en primer plano la producción sistemática de vulnerabilidad como instrumento de poder institucional.

Este estudio ha demostrado que la película, lejos de proponer una narración simple sobre la locura, funciona como una denuncia estructurada de la medicalización de la disidencia y del uso de la psiquiatría como brazo ideológico del Estado franquista. En consecuencia, la crítica trasciende la mera denuncia de tratamientos inhumanos y se adentra en una reflexión profunda sobre cómo las estructuras de poder configuran cuerpos, subjetividades e identidades que son consideradas desviadas. Las internas, muchas de ellas identificables hoy como individuos con discapacidades psicosociales, no aparecen reducidas a figuras pasivas ni desprovistas de agencia. El filme, por el contrario, les confiere voz y agencia, destacando formas de resistencia que subsisten incluso bajo el silencio impuesto por el aparato represivo.

El análisis pone asimismo de relieve la precisión con la que Moreno Alba recurre a recursos cinematográficos, entre ellos las metáforas visuales, el simbolismo narrativo y la puesta en escena, para denunciar los vínculos entre religión, moral conservadora y control de los cuerpos femeninos en el imaginario franquista. Secuencias como el falso exorcismo, la teatralización de la locura o la procesión final iluminada con antorchas inscriben el filme en una tradición esperpéntica y anticlerical. Al mismo tiempo, estas secuencias interpelan directamente al espectador a través de un lenguaje alegórico cargado de referencias políticas veladas<sup>20</sup>.

Por estas razones, *Las melancólicas* debe ser recuperada como un testimonio cinematográfico fundamental de la violencia institucional y del uso del encierro psiquiátrico como tecnología de control, en tanto que su discurso crítico anticipa «una nueva cultura terapéutica promotora de una relación más horizontal con los pacientes y de su reconocimiento como ciudadanos de pleno derecho» (Novella 2019, 96). Desde una perspectiva interdisciplinaria que combina el análisis fílmico con la historia de la psiquiatría durante el franquismo, este trabajo ha buscado restituir el valor político, estético y ético de una obra audiovisual sistemáticamente marginada. Al hacerlo, contribuye a una memoria crítica de las violencias estructurales que moldearon el franquismo y sus mecanismos de institucionalización de la diferencia. Lejos de ser un producto menor o meramente censurable, el filme emerge como una crítica audaz de un sistema que convirtió la locura en una herramienta de control y el confinamiento en un método para suprimir la disidencia y la capacidad de criterio.

RECIBIDO: 12/01/2026; ACEPTADO: 17/02/2026.

---

<sup>20</sup> Cabe destacar que la inclusión de la escena del exorcismo llevó a los distribuidores internacionales a capitalizar el éxito de *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), optando por títulos más atractivos para los mercados anglófono y francófono, *The Exorcism's Daughter* y *La fille de l'exorciste*, respectivamente (Villalobos 2025, 2).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 7 FECHAS. 1972. «Premios Nacionales de Cine del Sindicato del Espectáculo» 1 de febrero, 9.
- AMT. 1972. «Comedia Las melancólicas». *La Vanguardia Española*, 2 de abril, 48.
- ARCHIVO General de la Administración. 1971-1989. *Expediente de censura de Las melancólicas 131-71. Caja n.º 77.043*. Alcalá de Henares.
- BALEARES. 1972. «Las melancólicas». 15 de abril, 9.
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. 1931. «Decreto dictando reglas relativas a la asistencia a enfermos psíquicos». *Gaceta de Madrid* n.º 188 (7 de julio): 186-189. <https://www.boe.es/gazeta/dias/1931/07/07/pdfs/GMD-1931-188.pdf>. Consultado el 2 de enero de 2026.
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. 1963. «Orden de 9 de febrero de 1963 por la que se aprueban las “Normas de censura cinematográfica”». *Boletín Oficial del Estado* n.º 58: 3929-3930. <https://www.boe.es/boe/dias/1963/03/08/pdfs/A03929-03930.pdf>. Consultado el 2 de enero de 2026.
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. 1970. Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social». *Boletín Oficial del Estado* n.º 186 (6 de agosto): 12551-12557. <https://www.boe.es/boe/dias/1970/08/06/pdfs/A12551-12557.pdf>. Consultado el 2 de enero de 2025.
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. 1982. «Ley 13/1982, de 7 de abril, de integración social de los minusválidos». *Boletín Oficial del Estado* n.º 103 (30 de abril): 167-178. [https://www.congreso.es/constitucion/ficheros/leyes\\_espa/l\\_013\\_1982.pdf](https://www.congreso.es/constitucion/ficheros/leyes_espa/l_013_1982.pdf). Consultado el 2 de enero de 2026.
- BREUER, Josef, y FREUD, Sigmund. 1893. «Comunicación preliminar». *Gaceta Médica de Granada* 11: 105-111 y 129-135.
- BREUER, Josef, y FREUD, Sigmund. 2000. *Studies on Hysteria* [1895]. Nueva York: Basic Books Classics.
- CAMPOS, Ricardo, y GONZÁLEZ DE PABLO, Ángel. 2017. «Psiquiatría en el primer franquismo: saberes y prácticas para un “Nuevo Estado”». *Dynamis* 37 (1): 13-21.
- CAMPOS, Ricardo, y NOVELLA, Enric. 2017. «La higiene mental durante el primer franquismo: de la higiene racial a la prevención de la enfermedad mental (1939-1960)». *Dynamis* 37 (1): 65-87.
- CINÉFILO. 1972. «Las melancólicas». *Baleares*, 19 de abril, 17.
- COMELLES ESTEBAN, Josep Maria. 1988. *La razón y la sinrazón: asistencia psiquiátrica y desarrollo del Estado en la España contemporánea*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- DALÍ, Salvador. 1936. *Paisaje con muchacha saltando a la cuerda*. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- DALÍ, Salvador. 1971. *Recuerdos del surrealismo. El ojo del tiempo surrealista*. Aguafuerte. Catálogo razonado: Albert Field, n.º 71-15 F. Colección privada.
- DALÍ, Salvador. 1972. *Narcissus telephonans inondis*. Punta seca/aguafuerte con heliograbado en color sobre papel Arches. En *Surrealistic Flowers*. París: Éditions Graphiques Internationales. Ed. de 350. Catálogo razonado: Albert Field, n.º 72-7J.
- ESPINOSA MAESTRE, Francisco. 2002. «Julio de 1936. Golpe militar y plan de exterminio». En *Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco*, coordinado por Julián Casanova, 51-119. Barcelona: Crítica.
- FREUD, Sigmund. «Mourning and Melancholia.» 1917. In *Collected Papers*, vol. iv, 152-170. London: Hogarth Press, 1925.





- GACETA DE MADRID. 1931. «Decreto de 3 de julio de 1931 dictando reglas relativas a la asistencia de enfermos psíquicos». *Gaceta de Madrid* n.º 188 (7 de julio): 186-189.
- GARCÍA LÓPEZ, Sonia. 2014. «El franquismo, la transición y la mirada documental sobre la enfermedad mental». *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 4: 189-207.
- GOLDING, Rosemary. 2001. *Music and Moral Management in the Nineteenth-Century English Lunatic Asylum*. Londres: Palgrave Macmillan.
- GÓMEZ RODA, Alberto. 2005. «La tortura en España bajo el franquismo: testimonio de torturas durante la dictadura y la transición a la democracia». *Pasajes: revista de pensamiento contemporáneo* 17: 49-67.
- GONZÁLEZ DE PABLO, Ángel. 2017. «Por la psicopatología hacia Dios: psiquiatría y saber de salvación durante el primer franquismo». *Dynamis* 37 (1): 45-64.
- GONZÁLEZ DURO, Enrique. 1996. *Historia de la locura en España. Tomo III: Del reformismo del siglo XIX al franquismo*. Madrid: Temas de Hoy.
- GONZÁLEZ DURO, Enrique. 2008. *Los psiquiatras de Franco: los rojos no estaban locos*. Barcelona: Ediciones Península.
- GOYA, Francisco DE. 1812-1819. *Casa de locos*. Óleo sobre lienzo. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- HERRERA GIMÉNEZ, María, et al. 2011. «Psiquiatría y cine en España durante la dictadura franquista (1939-1975)». *Norte de Salud Mental* 9 (41): 87-93.
- HUERTAS, Rafael. 2016. «El modelo de atención psiquiátrica en el primer franquismo: rupturas y continuidades». En *Psiquiatría e higiene mental en el primer franquismo*, coordinado por Ricardo Campos y Ángel González de Pablo, 17-45. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- KRAEPELIN, Emil. 1899. *Psychiatrie: Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte*. 6.ª ed. Leipzig: Johann Ambrosius Barth.
- LERA, Ángel M.ª DE. 1972. *El viaje alrededor de la locura*. Barcelona: Planeta.
- LEONHARD, Karl. 1957. *Aufteilung der endogenen Psychosen*. Berlín: Akademie-Verlag.
- LLUCH, Ernest. 1986. «Informe de la Comisión Ministerial para la Reforma Psiquiátrica (abril de 1985)». *Papeles del Psicólogo* 26. <https://www.papelesdelpsicologo.es/resumen?pii=278>. Consultado el 2 de enero de 2026.
- LÓPEZ ALONSO, Tania, y Silvia Gallo Roncero. 2013. *San Marcos: el campo de concentración desconocido*. León: Lobo Sapiens.
- LÓPEZ ESPAÑOL, J. 1972. «Las melancólicas». *El Mundo Deportivo*, 6 de abril, 24.
- MARTÍN-BARÓ, Ignacio. 1990. «Guerra y salud mental». *Revista de Psicología de El Salvador* 9 (35): 71-88.
- MENÉNDEZ OSORIO, Federico. 2005. «Veinte años de la reforma psiquiátrica: panorama del estado de la psiquiatría en España de los años 1970 a los 2000». *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 25 (95): 69-81.
- MONTERDE, José Enrique. 1995. «El cine de la autarquía (1939-1950)». En *Historia del cine español*, editado por Román Gubern et al., 181-238. Madrid: Cátedra.
- MONTES-JOVELLAR, J. M. 1972. «Estrenos». *As*, 2 de abril, 31.
- MORENO ALBA, Rafael. 1971. *Guion de Sonata a una melancólica*. Copias Carmen Moreno.
- MORENO ALBA, Rafael. 1971. *Guion de Sonata per una malinconica*. Copias Carmen Moreno.
- MORENO ALBA, Rafael. 1972. «Las melancólicas». *Nuevos Fotogramas*, n.º 1222 (17 de marzo): 42-43.



- NAVARRO OLTRA, Guillermo. 2024. «The Catholic Monarchs on the Postage Stamps of Franco's Spain.» *SCRIPTA. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna* 23 (junio): 175-191.
- NOVELLA, Enric. 2019. «Los límites de la tecnocracia: la modernización autoritaria de la asistencia psiquiátrica en la España del segundo franquismo». *Dynamis* 39 (1): 73-97.
- NOVELLA, Enric. 2023. *Las políticas de la locura: psiquiatría y sociedad en la España de Franco*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- NUEVOS FOTOGRAFAS. 1973. «Fotogramas de Plata 1972». 18 de mayo, 29.
- PINEL, Philippe. 2008. *Medico-Philosophical Treatise on Mental Alienation* [1809]. Traducido por Louis Charland, David Healy y Gordon Hickish. Nueva York: Wiley.
- PORCEL TORRENS, Andrés. 2012. «Marta y el complejo: la recepción popular del psicoanálisis en el franquismo». *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 32 (113): 165-180.
- RICHARDS, Michael. 1999. *Un tiempo de silencio: la guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945* [1998]. Traducido por Teófilo de Lozoya. Barcelona: Crítica.
- RISKIN, Jessica. 2025. «Franz Anton Mesmer (1734-1815).» *The Super Enlightenment: A Digital Archive*. <https://exhibits.stanford.edu/super-e/feature/franz-anton-mesmer-1734-1815>. Consultado el 2 de enero de 2026.
- ROBERT-FLEURY, Tony. 1886. *Philippe Pinel libérant les aliénés de leurs chaînes à la Salpêtrière*. Óleo sobre lienzo. Musée des Beaux-Arts, Chambéry.
- ROCA-SASTRE, E. 1972. «Las melancólicas». *Diario Femenino*, 20.
- RODRÍGUEZ LAFORA, Gonzalo. 1928. «Organización del dispensario psiquiátrico para grandes y pequeñas urbes». *El Siglo Médico* 81 (3906): 5-15.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1913. *The Social Contract and Discourses* [1762]. Traducido por G. D. H. Cole. Londres y Toronto: J. M. Dent and Sons.
- SÁNCHEZ VALLEJO, Juan. 2013. *La locura y su memoria histórica*. Madrid: Ediciones Atlantis.
- SARRÓ, Ramón. 1960. «Fomento de la salud mental en España». Ponencia presentada en la *XII Reunión Anual de la Federación Mundial de Salud Mental*, publicada en *Actas Luso-Españolas de Neurología y Psiquiatría* 19: 1-12.
- SEVILLANO, Francisco. 2020. «La imagen del antifascismo: la representación propagandística del enemigo del Frente Popular en el estallido de la guerra civil española». *Historia y Comunicación Social* 25 (2): 369-378.
- SIMÓN LORDA, David. 2021. «La psiquiatría y la salud mental en el tardofranquismo». *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 41 (140): 253-275.
- STAROBINSKI, Jean. 1962. *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*. Basilea: Geigy.
- VALLEJO NÁGERA, Antonio. 1939. *La locura y la guerra: psicopatología de la guerra española*. Valladolid: Librería Santarén.
- VALLEJO NÁGERA, Antonio, y MARTÍNEZ, Eduardo M. 1939. «Psiquismo del fanatismo marxista». *Revista Española de Medicina y Cirugía de Guerra* 9: 398-413.
- VILLALOBOS GRAILLET, JOSÉ EDUARDO. 2025. «Las melancólicas de Rafael Moreno Alba: crónica de una controversia y censura cinematográfica». *Hispanic Studies Review* 9 (2): 1-20.
- VITINOWSKY. 1972. «Las melancólicas». *La Codorniz*, 4 de junio, 5.

## FILMOGRAFÍA Y TEATRO

*House of Insane Women* (Rafael Moreno Alba, 1974).

*La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972).

*Las melancólicas* (Rafael Moreno Alba, 1972).

*Marat/Sade* (Peter Weiss, 1964).

*The Exorcist* (William Friedkin, 1973).

*Tristana* (Luis Buñuel, 1970).

*Viridiana* (Luis Buñuel, 1961).



