

Memoria y educación: la representación de las mujeres en el cine de la transición española.

M. Engracia Martín Valdunciel
marien@unizar.es

Resumen

La producción audiovisual constituye para la historiografía una fuente relevante desde hace décadas y supone, además, una herramienta muy potente para la didáctica de la historia. Por consiguiente, la labor de los y las profesionales no debería obviar el conocimiento y el análisis fílmico como una parte importante de su profesión.

Este trabajo se centra en el periodo de la transición de la dictadura a la democracia por considerar que sigue siendo una época objeto de debate en la actualidad, un acontecimiento cuyo desenlace y secuelas siguen estando presente en nuestras vidas.

Nuestro objetivo es indagar en los cambios y continuidades que se produjeron en ese momento de encrucijada en las propuestas cinematográficas relativas a la convivencia entre hombre y mujeres: un ominoso pasado se cerraba y se avistaban vías de libertad en la sociedad española. Pero, ¿eran iguales las proposiciones para hombres y mujeres?

El análisis de la transición que se realiza en este trabajo utiliza una óptica feminista para analizar las propuestas políticas que se plantearon en el cine español, en concreto de creaciones que se idearon para llegar al gran público.

Entendemos que la historia y la memoria sobre nuestro pasado reciente no sólo deben contribuir a formar en el conocimiento histórico a chicos y chicas sino, sobre todo, sustentar en el presente valores cívicos y ciudadanos que fomenten convivencias igualitarias entre hombres y mujeres.

Palabras clave

Franquismo; transición española; androcentrismo; crítica feminista; educación en igualdad; patriarcado; análisis audiovisual / fílmico.

1.- La dictadura franquista, un patriarcado de coacción

La victoria del general Franco sumió al país en una dictadura que pasó por diferentes etapas que caracterizaron su devenir durante cuarenta años. De la autarquía se pasó a las políticas de estabilización de los 50, el *desarrollismo* de los años 60 y el ingreso en el capitalismo internacional a partir de los años 70, periodo en el que también se ensayó el paso de una dictadura fascista a una democracia equiparable al resto de países europeos.

El nacionalcatolicismo de inspiración fascista fue la base ideológica de un régimen dictatorial, violento y represor para la generalidad de la población, pero en el que la mitad de la sociedad, las mujeres, además, fueron colocadas en posición de subordinación con respecto al colectivo masculino. La teoría feminista ha acuñado conceptos como *patriarcado* que nos permiten entender las relaciones de poder entre los sexos en nuestras sociedades. El sistema patriarcal es una organización social o conjunto de prácticas metaestables que crean el ámbito material y cultural que

les es propio para favorecer y reproducir la jerarquía entre hombres y mujeres, es decir, la supremacía masculina y la subordinación femenina.

Más específicamente, los patriarcados de coacción¹ se caracterizan por el hecho de que en la propia formulación del Estado, en sus fundamentos institucionales y normativos, se incluye y especifica la desigualdad de trato entre mujeres y hombres. Estos sistemas de poder pueden asociarse a la dictadura franquista, el fascismo italiano o el nazismo alemán. Así, en España, a partir de 1939, se volvió al Código Civil de 1889 (inspirado en el napoleónico) para legitimar la subalternidad de las mujeres, para que fueran, de facto, menores permanentes². Amén de legislación ad hoc, dos pilares se encargaron de adoctrinar en la sumisión y el “ser para otros” a las mujeres españolas —es decir, no ser un sujeto con un proyecto vital propio—: la Iglesia católica y la Sección Femenina. Sin duda, ambas fueron esenciales para modelar una identidad doméstica, servicial, abnegada y asistencial en las mujeres. Ambas defendieron roles sexuales específicos y espacios separados: esfera pública / producción o mundo de los hombres; esfera privada / domesticidad o espacio de las mujeres. Esta división del trabajo en función del sexo es clave en el sistema patriarcal así como atribución o no de prestigio a uno y otro. Por lo que respecta a la educación, se estableció un currículum segregado o, directamente, se dificultó el acceso a la educación de las chicas. A ese proceso de adoctrinamiento se sumarían otros canales más sutiles como el cine o las revistas “femeninas” (*Medina, Revista para la mujer o Consigna*).

Por tanto, ser mujer en tiempos de Franco³ significó subordinación del colectivo femenino a partir de la imposición de un ideal católico, hispánico y de defensa de “la raza”; modelos de mujer española que tuvieron en la virgen del Pilar o Teresa de Jesús referentes clave, presentes también en los ritos de victoria franquista. Modelos de sumisión que hundían sus raíces en ideales de siglos pasados, como los de Luis Vives o Fray Luis de León, pero que pensadores varios, como Ortega y Gasset (*Estudios sobre el amor*) o Gregorio Marañón, pondrían al día filosófica o médicamente (*Ensayos sobre la vida sexual*) para que continuaran vigentes en nuestro país durante varias décadas.

Así, la dictadura misógina aplicó una doble moral, una para los hombres y otra para las mujeres: la promiscuidad estaba, de facto, permitida (para ellos) y el adulterio se penalizaba de forma diferente para unos y para otras y, en el caso de las mujeres, la sexualidad fue considerada en el modelo de mujer oficial un tabú. Habría que recordar que las libertades fueron recortadas para la sociedad en su conjunto y, en general, la represión fue feroz, especialmente para aquellos y aquellas que habían defendido o se habían posicionado a favor de los valores republicanos, pero las mujeres la sufrieron por partida doble (la política y la sexual)⁴

El colectivo femenino en su conjunto fue conminado a recluirse en los hogares, a ser esposas y madres—sin patria potestad sobre sus hijos e hijas, sin embargo— y a vivir prácticamente dependientes de sus maridos para llevar a cabo cualquier actividad (la *licencia marital* era

1 Alicia PULEO: “Patriarcado”, en Celia AMORÓS (coord.): *Diez palabras de mujer*, Navarra, Verbo divino, 1998, pp. 21-55.

2 Así, el art. 57 del Código Civil estipulaba: El marido debe proteger a la mujer y ésta obedecer al marido.

3 Aurora MORCILLO: *En cuerpo y alma, ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI, 2015.

4 Giuliana DI FEBBO: *Resistencia y movimientos de mujeres en España*, Barcelona, Icaria, 1979.

imprescindible para realizar un trabajo, aceptar una herencia, administrar bienes propios, elegir lugar de residencia, etc.). La otra cara, del “ángel del hogar” que fomentó la dictadura fue la explotación sexual de las mujeres: la existencia de miles de mujeres prostituidas, como ocurría en el caso de las “rojas”, que no disponían de otro medio de supervivencia. Hay que hacer notar que la prostitución fue *tolerada* desde el inicio de la dictadura hasta que en 1956, con la entrada de España en la ONU, fue ilegalizada. Primó, en definitiva, una moral hipócrita que criminalizaba a las mujeres, en muchos casos abocadas a una vida de miseria, obviando tanto la misoginia imperante, como las condiciones estructurales de un país miserable y un régimen bárbaro⁵

2.- La sociedad de consumo y la redefinición de la feminidad. Hacia un patriarcado de consentimiento.

El régimen dictatorial fue adoptando una serie de cambios económicos, sociales, educativos, etc., para sobrevivir a lo largo de décadas, especialmente a partir de los Planes de estabilización de 1959: se abrió así un nuevo panorama en el que España se volcaba en el turismo, se propiciaba la emigración masiva —tanto dentro del país, como fuera de nuestras fronteras— se planificaban focos de desarrollo, etc. En definitiva, se estaba pasando de una economía de autarquía a otra de integración en el capitalismo internacional y se necesitada mano de obra femenina, más o menos cualificada, es decir, un nuevo ejército de reserva. Así, se revisó el Código Civil en 1958 y se sacó adelante la Ley de Derechos Políticos, Laborales y Profesionales en 1961 que sancionaba la salida de las mujeres al mercado laboral. La legislación educativa también fue modificada (Enseñanzas medias, en 1953 y 1955) aunque seguía manteniendo la segregación y contenidos específicos para las chicas (la enseñanza del “hogar”). Puesto que los condicionantes económicos y políticos precisaban del trabajo femenino, la Sección Femenina encaminó a las mujeres hacia carreras u oficios cuyos cometidos fueran extensión y campo de aplicación de los supuestos valores femeninos: enfermeras, azafatas, maestras, diseñadoras, peluqueras, sirvientas, etc. Se conminaba a las mujeres a salir al mercado de trabajo, pero cobraban el 70 % del salario de los hombres o bien se promovía que abandonaran el trabajo una vez casada (había una “dote” específica para tal fin). Y, al mismo tiempo, aunque cada vez resultaba más improbable su éxito, las fuentes de moralidad intentaban mantener el mensaje de domesticidad femenino.

Se modificaban las estructuras económicas, sociales, etc., y el patriarcado abiertamente misógino también daba los primeros pasos de *aggiornamento* hacia un patriarcado de consentimiento⁶. Por patriarcado de consentimiento entendemos aquellos sistemas de poder que jerarquizan los sexos pero la asimetría ya no se refleja en la estructura del Estado sino que aquellos pueden admitir cartas magnas y leyes fundamentales que mantienen la igualdad formal de hombre y mujeres ante la ley. Obviamente, en nuestro país esa situación no comienza a formularse específicamente hasta 1978. En Europa o los EEUU este tipo de patriarcados habían ido tomando cuerpo después de la II Guerra Mundial.

En estos contextos, normalmente democráticos, la operatividad del patriarcado para reproducir la desigualdad real entre hombres y mujeres se canaliza —amén de la violencia y la fuerza, como el acoso, la violación o el asesinato— a través de formas sutiles de socialización en la desigualdad

⁵Aurora MORCILLO: *En cuerpo y alma...* 2015.

⁶Alicia PULEO: *Patriarcado...*pp. 21-55

¿Cómo y a través de qué medios? Por supuesto, en primer lugar, la familia pero también los sistemas educativos o los medios de comunicación; la publicidad sexista, la mayoría de producciones cinematográficas, el mercado de trabajo, la diferente aplicación de la justicia que sanciona la asimetría entre los sexos, etc. Podemos concluir con la idea de que en los patriarcados *blandos* o de consentimiento se mantiene la desigualdad entre los sexos, aunque las mujeres fueron logrando en esos contextos avances importantes debidos a la lucha feminista. No hay que obviar que la legislación no discriminatoria es importante, sin duda, pero no es suficiente porque el patriarcado constituye una estructura muy potente que se reproduce y persiste a través de valores, normas no escritas, comportamientos sociales, etc., que siguen contemplando a las mujeres como no sujetos: estas siguen siendo consideradas, aunque de otra forma, como vamos a ver, “seres para otros”.

Así, por lo que respecta a nuestro país en ese periodo de cambios, se propondrá un “nuevo” modelo de mujer acorde con el contexto del capitalismo: ahora se fomentará una mujer consumista —que, al mismo tiempo, será objeto de consumo— como se refleja en la publicidad o en el medio cinematográfico. Se dejan atrás modelos que ya no eran funcionales en el nuevo marco del capitalismo: las madres sacrificadas, sumisas, recluidas en los hogares y dedicadas a “sus labores” que tanto prodigaron la Iglesia y la Sección Femenina hasta el final de la dictadura. Esas instituciones fueron perdiendo progresivamente terreno como vehículos de moralización de la sociedad y, especialmente, de las mujeres frente a nuevos dispositivos de poder, —los media, la publicidad o la socialización capitalista—, que se encargarán de transmitir roles y estereotipos sexuales de subordinación que las mujeres aprenden a *consentir*, que interiorizan como propios.

Como veremos, durante la transición a la democracia se propuso a la sociedad una suerte de “apertura”, un espejismo de libertad política, a través de la “libertad sexual” —la libertad política, real, la que se pudo pactar, tardaría más en llegar— como un intento de homologarse a los países ricos, democráticos, de nuestro entorno, en los que había triunfado la “revolución sexual” de los sesenta; una “liberación” problematizada desde la crítica feminista ya que la deriva de la “revolución”:

“implicó la conversión de las mujeres en objetos sexuales y objetos de consumo ligados al mercado capitalista. Esto, cosas de la vida (patriarcal), se entendía que era progresista. En nuestro país, al finalizar la dictadura, también se reprodujo la ecuación mujeres desnudas y libertad⁷.”

Así se prodigaron el “destape” o desnudos (femeninos) en la prensa, en revistas ⁸ o en el medio cinematográfico.

3.- El cine como generador de imaginarios (patriarcales).

⁷Ana de MIGUEL: “La revolución sexual de los sesenta, reflexión crítica de su deriva patriarcal”, *Investigaciones feministas*, 6, (2015), pp. 20-38, esp. pp. 32.

⁸Puede verse esta idea plasmada en una famosa revista, *Interviú*: en septiembre de 1976, n. 16, aparecía un desnudo de la artista Marisol en la portada y se apuntaba: “el bello camino hacia la democracia”. Con vierto retraso, *Interviú* seguía la senda de revistas como *Play Boy* que comenzó a publicarse en 1953.

Como sabemos, el relato, las narraciones, son esenciales para los humanos porque dan sentido a nuestra vida tanto de forma individual como social. La imagen ha tenido una relevante función comunicativa a lo largo de la historia. Es sabido que vivimos en una “cultura de la imagen” de forma que actualmente la primera fuente de relato socialmente compartido es la audiovisual. El cine, específicamente, tiene capacidad para ahorrar imaginarios colectivos y subjetividades, organiza formas de ser y estar en el mundo y, como discurso eminentemente patriarcal, esos imaginarios se formulan de modo general de forma sexista. El hecho de que se produzcan sesgos en las producciones cinematográficas no es casual, tiene que ver con muchos factores, entre ellos los históricos y sociológicos: amén del androcentrismo que falsea todo el conocimiento, la mayoría de las producciones son realizadas por directores, en concreto, el 93%⁹ (son minoría las directoras o guionistas), la distribución, producción, la crítica cinematográfica, los tribunales de selección, los festivales, etc., se encuentran mayoritariamente en manos de hombres, es decir, el negocio y la creación cinematográfica siguen siendo, eminentemente, masculinas¹⁰. La producción audiovisual hegemónica legitima así la estructuración jerárquica entre los sexos con su potente capacidad de generar universos de desigualdad.

Hay que tener en cuenta, además, que el discurso audiovisual se dirige, sobre todo, a la emocionalidad, inoculando ideas, valores que, quizá verbalizados, no podrían ser asumidos de la misma forma. A pesar de que hay estudios rigurosos que analizan esta realidad¹¹, la estereotipia sexual sigue manteniéndose en el imaginario cultural y social —la ideología patriarcal permea conductas, valores, comportamientos, se convierten en *habitus* infraconsciente— de forma que los productos culturales, muy a menudo bajo el paraguas de “creatividad”, reproducen esos roles. Es importante, por tanto, entender la lógica de la producción creativa, porque en el cine, en los videojuegos, en la literatura, etc., se pide al lector, a la espectadora, que suspenda el juicio... y éstos aceptan lo que con otro medio quizá no asumirían¹².

Por otra parte, la asunción de “realidad” que propone un film, la idea de que es (mero) reflejo de la realidad y por tanto la demanda de credulidad por parte del espectador es un hecho a tener en cuenta para animar a desvelar la estructura fílmica como construcción de un punto de vista sobre la realidad. De facto, cualquier propuesta fílmica es una interpretación del mundo. O como señala Aguilar, filmar supone seleccionar la realidad, focalizándola desde un punto de vista. En resumen, la ficción audiovisual influye en nuestros sentimientos, conforma nuestra visión de mundo, alimenta nuestro imaginario mediante una serie de mecanismos de los que la mayoría de los espectadores y espectadoras no son conscientes, y ante los cuales, por lo tanto, estamos inermes. Parece, por consiguiente, necesario conocer cómo se despliega el discurso fílmico dominante (patriarcal) para poder de-construirlo, para poder sustentar intelectualmente una posición ante él. Para ello, en este trabajo utilizaremos una perspectiva feminista a la hora de analizar los textos seleccionados con el objetivo de desvelar los sesgos que pueblan la mayoría de la producción fílmica. Esta perspectiva se

⁹Pilar AGUILAR: “La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido”. En Fátima ARRANZ (dir.): *Cine y género en España: una investigación empírica*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 211-274.

¹⁰Annette KUHN: *Cine de mujeres: feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991.

¹¹Ángeles de la CONCHA (coord.): *El sustrato cultural de la violencia de género, literatura, arte, cine y videojuegos*, Madrid, Síntesis, 2010.

¹²Pilar AGUILAR: “El cine, una representación patriarcal del mundo”, en Juan F. PLAZA y Carmen DELGADO (coord.): *Género y comunicación*, Madrid, Fundamentos, 2007, pp.129-147.

aplicará, como se ha indicado al cine del tardofranquismo y transición, especialmente a dos filmes que se han enmarcado en la llamada “tercera vía”.

4.- Tardofranquismo, transición y cine.

Hay cierto consenso en la historiografía a la hora de enmarcar el periodo transicional; normalmente suele tomarse como punto de partida o bien el asesinato en diciembre de 1973 de Carrero Blanco o bien la muerte del dictador, en noviembre de 1975. La fecha de cierre se sitúa de forma mayoritaria en 1982, con el triunfo del Psoe en las elecciones generales. No obstante, cuando de analizar procesos de larga duración se trata, como los educativos, los culturales, el comportamiento de los media, etc., se hace necesario tomar las coordenadas mencionadas de forma orientativa, ya que, como se ha indicado, los fenómenos culturales y sociales no pueden circunscribirse a fechas concretas.

Como es sabido, la transición española a la democracia constituye un periodo de encrucijada, el paso de una anomalía histórica en la Europa occidental al ensayo de una democracia homologable con el resto de países del entorno. Habría, grosso modo, dos grandes relatos que intentan dar respuesta a los cambios que se estaban produciendo en la sociedad española en los años 70. Según Molinero e Ysás¹³, se han configurado dos grandes narrativas para explicar este periodo. El más generalizado señala que la clave de la *transición* estuvo en la habilidad de las élites gobernantes —los grupos reformistas encabezados por Adolfo Suárez, con el gran timonel del rey a la cabeza— para establecer una gradual acción política que significó el desmantelamiento de la dictadura y el establecimiento de la democracia. El pueblo, más bien pasivo, se habría quedado en segundo plano como un espectador que deja hacer. Habría un segundo relato, en parte complementario del anterior, que comparte la idea de diseño del proceso transicional por parte de las élites: en este caso, se incluye la actuación de la oposición, pero como mera comparsa: esa actitud habría implicado ciertos cambios y cesiones para que todo siguiese igual, dando como resultado un balance que implicó renuncias y traiciones.

Sin embargo, ambos relatos obvian la efervescencia de la actividad social, política, cultural, etc., que se desarrolló en diferentes ámbitos sociales en aquel momento sin los cuales la década de los 70 no podría comprenderse: movimiento obrero, luchas estudiantiles y sindicales (CCOO), huelgas mineras, presión de asociaciones de vecinos, el compromiso de posicionamientos de intelectuales, juristas o sectores del catolicismo, la lucha feminista... Sin duda, aunque cada grupo esgrimía reivindicaciones propias, hubo objetivos unificadores, como la reclamación de la ley de amnistía o derechos de expresión, reunión o asociación.

No obstante, tanto una “historia de las élites” como la historiografía “desde abajo”, apenas tienen en cuenta la presencia de los discursos y la actividad del movimiento feminista durante este periodo. No en vano veníamos de una sociedad eminentemente patriarcal de la que no cabía esperar que modificara de forma ágil ni las relaciones de jerarquía sexual ni las ópticas (androcéntricas) desde la que se construye el conocimiento, incluyendo, obviamente, la disciplina histórica. Y, sin embargo, las mujeres fueron protagonistas de primera fila, sobre todo, desde los años 60 (el Movimiento

13Carme MOLINERO y Pere YSÁS: *La transición, historia y relatos*, Madrid, Siglo XXI, 2018

Democrático de Mujeres surge en 1965) y siguieron luchando en diferentes frentes en el tardofranquismo y la transición¹⁴.

Por lo que respecta al contexto cultural español hay que recordar que la libertad de expresión no se produce hasta el RD de abril de 1977 y en el medio cinematográfico la férrea censura del régimen —que fue progresivamente agrietándose, por ejemplo, en 1976 se había suprimido la censura previa de guiones— no desaparece de forma definitiva hasta el RD de 11 noviembre de 1977. Es importante tener esto en cuenta para comprender, y para contextualizar, las propuestas cinematográficas de los años 70 en las que luego nos centraremos. Relatos audiovisuales que no podían obviar ese marco de vigilancia y arbitrariedad y que intentaban resolver de diferentes formas para esquivar la suspensión de los filmes: mediante el expediente de despistar la inspección a través de la elaboración de relatos crípticos al alcance de minorías, unos; produciendo películas nostálgicas que confirmaban el orden del régimen, otros; haciendo un cine que no retara de manera frontal el statu quo de la dictadura, etc.

En general, hay cierto acuerdo a la hora de valorar este periodo como especialmente propicio y rico en algunas de sus propuestas creativas, efervescencia que irá en descenso a medida que el cine español se homologaba —y homogeneizaba— con el cine europeo. Paradójicamente, a partir de finales de los 70, comenzará a disfrutarse de un mayor grado de libertad pero la censura cambiará de manos: del censor del franquismo se pasará a la presión del mercado, del capital. Durante el periodo de la transición se rodaron en torno a 1000 películas que diferentes autores han intentado clasificar en grandes tendencias u orientaciones políticas. Aunque ninguna clasificación puede ser exhaustiva siempre resultan de interés porque permiten que nos orientemos en tamaña producción. Así, Hernández y Pérez¹⁵ distinguen:

- La tendencia reaccionaria
- La derecha moderada que admite el juego democrático
- La izquierda pactista
- La izquierda radical que no se conforma con fórmulas de democracia burguesa
- Las vanguardistas, marginales, cine *underground*, etc.

Grosso modo, en una línea similar se posicionan Sánchez o Trenzado¹⁶. Dentro del amplio espectro ideológico “moderado” hubo un cine que buscaba, al tiempo que con-formaba, un espectador/a medio —ni reaccionario ni revolucionario— que, en cierta forma, se encontraba en sintonía con los tiempos de “consenso” político que se fueron asentado en los años 70 en nuestro país. Un espectador que aceptaba propuestas rupturistas pero no excesivamente críticas con el régimen político y social. Para nuestro trabajo nos interesa esa producción fílmica que tuvo cierto alcance a la hora de llegar a ese espectador medio o al gran público.

14Amparo MORENO: *Mujeres en lucha*, Madrid, Anagrama, 1977; Asociación “Mujeres en la transición democrática”: *Españolas en la transición, de excluidas a protagonistas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999; M. Antonia GARCÍA DE LEÓN: *Rebeldes ilustradas (la Otra Transición)*, Barcelona, Anthropos, 2008.

15Javier HERNÁNDEZ y Pablo PÉREZ: *Voces en la niebla El cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, 2004.

16Agustín SÁNCHEZ: “El cine español y la transición”, *Artigrama*, 10, (1993), pp. 507-522 ; Manuel TRENZADO: *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999.

¿Cómo eran esas producciones “moderadas”? Intentaban distanciarse, en primer lugar, tanto de las cintas retrógradas (el cine de Mariano Ozores, o “el landismo” por ejemplo) como de las películas de narración críptica, calificadas de elitistas, que podrían tener su exponente en las producciones de Elías Querejeta. Como el objetivo comercial se cifraba en llegar a un público amplio, cubrían un espectro ideológico comedido y utilizaban como vehículo de transmisión la comedia o el melodrama. En este universo suele situarse la estrategia comercial que se conoce como “tercera vía” que incluye una cartera de directores — como Roberto Bodegas, Antonio Drove, Jaime Armiñán, J.L. García Sánchez o José Luis Garcí— y productores como J.Luis Dibildos o Alfredo Matas. Como se ha indicado, se trataba de una producción dirigida a la “clase media”, alejada de estridencias reaccionarias y de coqueteos revolucionarios, que intentaba buscar — y construir— un espectador/a medio, moderno, urbano, burgués...acorde con la tímida democracia que estaba dando sus primeros pasos. A este respecto apunta de forma certera Agustín Sánchez Vidal¹⁷:

Se reconoce internacionalmente el proceso democratizador español y se hace, de forma sintomática, a través de un formato sociológico, “la tercera vía”, que en más de un aspecto anticipó premonitoriamente el pactismo sobre el que se asentaría el consenso de nuestra transición política. Como si cine y política coincidieran en rechazar sus manifestaciones más rupturistas, marginando a los realizadores y partidos más radicales, concentrando a su parroquia en las posiciones centristas y socialdemócratas que se traducirían en un cine comercial de clase media”

Este mismo autor señala las películas *Tocata y fuga de Lolita* y *Los nuevos españoles*, ambas de 1974, como aquellas que darían inicio a esa “tercera vía” de fuerte influencia social. Al disfrutar de un alto grado de aceptación social, ese cine contó con capacidad para influir en la formación ideológica, sentimental, social, etc., de hombres y mujeres en la transición española. Por esa razón nos centraremos en ellas para estudiar las proposiciones que proyectaban relativas a las nuevas formas de convivencia entre los sexos.

Para ello vamos a recurrir al escrutinio de algunos elementos narrativos de las producciones fílmicas elegidas: en primer lugar el tema o los temas que trata y cómo son abordados en la película; además, valoraremos y cotejaremos su verosimilitud o su credibilidad en relación con el momento histórico en que se crearon los textos fílmicos; nos parece importante también abordar el estudio de quien o quienes son los o las protagonistas pues ellos son importantes, suponen los ejes de la historia: sin ellos el relato no existiría; finalmente, se abordarán los roles que se proponen a hombres y mujeres así como los valores que transmiten los textos fílmicos seleccionados.

5.- *Tocata y fuga de Lolita*

17Agustín SÁNCHEZ: “El cine español y la transición”... pp. 510



Figura 1. Cartel publicitario de *Tocata y fuga de Lolita*.

Se trata de una película dirigida por Antonio Drove y producida por José Luis Dibildos (Agata Films) en 1974, cuyo guión corrió a cargo de ambos. De entrada, el título merecería cierta atención. El nombre de la protagonista, Lolita, sugiere el personaje de la creación de V. Navokov: una chica objeto de deseo de un pedófilo. “Tocata y fuga” es una pieza musical de J.S. Bach... Sin embargo, la película no va de música... El rótulo juega con las palabras Tocata = “tocada” (la joven) y “fuga”= “huída” (de la joven) proyectando así una idea “picante” sobre el contenido del film, presupuesto reforzado por el cartel publicitario para atraer la atención de los espectadores

El argumento es simple: una joven burguesa, estudiante de derecho, se escapa de casa debido a un conflicto generacional para compartir piso con otras compañeras. Sin embargo el enfrentamiento no estalla de forma belicosa ya que cuenta con un padre que quiere dialogar, como padre y, también, como futuro político. Este arranque le sirve al director para contraponer dos mundos que, a la postre, no estarán tan enfrentados.

Estamos ante una comedia, género predominante en la tercera vía, que permite plantear temas de manera amable e informal. El tono cómico y distendido se produce en la estructura narrativa mediante el artificio de generar situaciones que permiten generar equívocos y circunstancias confusas a través del contraste de dos mundos: el burgués, formal (representado en los espacios de poder y en personajes como el padre y la tía de Lolita) y el de los y las jóvenes (escenificado en el piso de estudiantes y encarnado por Lolita, en parte, y sus compañeras/os). Dos mundos, uno oficial y encorsetado y otro más informal y crítico con la moral de su tiempo.

5.1.-El orden patriarcal del régimen franquista.

La película puede entenderse como un universo ordenado —el orden político y patriarcal del franquismo— que en un momento dado se rompe debido a las interferencias que produce una juventud inconformista hasta que vuelve a recomponerse incluyendo en la resolución ya la generación que se rebelaba. Ese orden patriarcal y burgués del franquismo está representado por Carlos (Arturo Fernández), cabeza de familia, la tía Merche (Laly Soldevilla) y Lolita (Amparo Muñoz). La normalidad se quiebra cuando la joven huye de casa. Irrumpe en la escena una juventud que se dice rebelde, que quiere vivir su vida, vestir de otro modo, que es crítica con la moral hipócrita del franquismo, etc. Una vez identificados esos dos mundos, la película propone un “contraste” entre ambos: el de antes y el que está en ciernes. Hasta que se resuelve la trama, se

registra un interregno en el que se contraponen, sobre todo formalmente, las dos generaciones. La generación que tiene entre cuarenta-cincuenta años y la de los hijos/as de esta. La vuelta al orden se resuelve a partir del cierre de las cuestiones que la película ha ido abriendo: Carlos Villar es elegido procurador en Cortes por el tercio familiar, sancionando la “democracia orgánica” del franquismo. Abandona a su “querida” y se empareja con Ana, una de las compañeras de su hija, que se incorpora así al universo que Carlos Villar representa (simbolizado en la forma de vestir y peinar, más formal, que Ana asume). Por otra parte, Nicolás, novio de Lolita, “sienta la cabeza” y se dispone a hacer el servicio militar, integrándose en el ejército, uno de los pilares del franquismo, mientras aquella le espera. En ambos casos, parece triunfar el “amor romántico”, receta patriarcal por excelencia para el control de las mujeres.

5.2.- Modernidad, enfrentamiento generacional, apertura sexual.

El simulacro de sistema democrático es un asunto que cruza toda la película. En una de las primeras escenas del film se presenta al padre de Lolita como candidato a procurador en cortes por el tercio familiar. Al final de la película acaba siendo elegido. Hay todo un conjunto de secuencias que inciden en la idea de que estamos en un país democrático, un país *moderno*. Así, una sesión de fotos para la publicidad de la campaña de “Don Carlos”; una rueda de prensa del candidato en un hotel ; el debate de varios aspirantes en la radio (con temas como: fútbol, deforestación, Europa...pero nada de libertades básicas). Además, hay planos de imágenes de carteles de campaña en las calles. Con esta serie de escenas se traslada al espectador la falsa imagen de que nos encontramos en un país con libertades democráticas. Por si no fuera suficiente, la propuesta se verbaliza: “No sabéis lo que ha cambiado el país”, resume en un momento Carlos, dirigiéndose a los jóvenes. Si bien, es verdad, que en un contexto en el que la conversación giraba en torno a la “libertad sexual”.

El enfrentamiento generacional es otro tema que aborda la cinta. Lolita huye de casa precisamente porque dice sentirse incomprendida (“ya no soy una niña”). A lo largo de la película se contraponen, más bien de forma superficial, dos generaciones de españoles y españolas; de hecho, el cierre de la película da la razón al padre cuando afirma en un momento dado: “los jóvenes siempre hemos hecho las mismas cosas”. Es decir, la discrepancia entre ambos se plantea en el orden de la libertad sexual no en términos políticos. De hecho, Nicolás, el joven aparentemente subversivo, se confiesa individualista y pequeño burgués. En varias escenas vemos que se “entiende” perfectamente “de hombre a hombre” con el padre de Lolita (ambos acuerdan guardar en secreto del “nido de amor” de Carlos) y termina, como se ha avanzado, haciendo el servicio militar en África. Mientras, las jóvenes se integran en el universo de sus parejas.

La “apertura” sexual está presente en la película aunque no se cuestiona la existencia de la doble moral de la dictadura. De hecho, Carlos mantiene una “querida” en secreto sin que ello afecte a su estatura moral, puesto que se nos presenta como un tipo honesto y simpático. Es un tema recurrente, bien de forma implícita o explícita, como ocurre en la escena del estadio en la que Carlos comenta las dificultades de “ligar” o acostarse con una chica cuando era joven, en pleno franquismo. No conocemos, sin embargo, el punto de vista de las mujeres en la misógina dictadura franquista. Por otra parte, las jóvenes pretenden ser “liberadas”, como Ana (que declara con cierto orgullo no ser virgen), cuando conocemos la falta de formación, las dificultades y los corsés sexuales que atenazaban a las mujeres en la dictadura. Lolita, por su parte, parece representar la moral sexual franquista: de entrada no quiere acostarse con Nicolás hasta que, inexplicablemente, decide hacerlo

cuando sabe que su padre tiene una “querida” y su relación con Ana... No importa tanto la verosimilitud de la historia cuanto la idea de que la “apertura” sexual funciona como metáfora de una (inexistente) apertura política.

5.3.- *La mirada masculina*

Merece cierta atención analizar cómo se configura filmicamente la “apertura sexual” desde una “mirada masculina”. En el hecho de mirar hay un sujeto y un objeto; el sujeto que mira es hombre y el objeto mirado, las mujeres. Tal y como autoras como Laura Mulvey han analizado, esa mirada de *voyeur* se produce a través de un triple proceso de identificación¹⁸. En primer lugar, a través de la cámara, supuesto artefacto neutro, que es, en realidad, la mirada del director, una mirada que sexualiza a las mujeres. En segundo lugar, se encuentran los hombres/personajes dentro de la ficción, los sujetos que miran a las mujeres, configuradas como objetos (eróticos) observados. Finalmente, el espectador, al identificarse con los dos registros de miradas masculinas, constituye la tercera: también focaliza y objetiva a las mujeres, más o menos vestidas, recibiendo un respaldo a su posición de *voyeur* fetichista, narcisista. Así, Lolita y Ana, principalmente, se diseñan como objetos eróticos para ser observados: abundan planos y secuencias, más o menos gratuitas, en las que la cámara enfoca piernas, hombros, bustos... hasta la, posiblemente más esperada escena de la película, en la que Miss Universo, Amparo Muñoz, muestra sus pechos. También Olga, la “querida” de Carlos se concibe como exhibición: hay dos escenas en el apartamento de Carlos en que la cámara (más Carlos y el espectador) se recrea en su anatomía cuando ésta baila de forma sugerente para él antes de acostarse. En cualquier caso, era la tasa de “libertad sexual” que las películas del momento ofrecían a los espectadores (hombres) como reclamo y promesa de *libertad política*...aunque, de facto, seguía habiendo una férrea dictadura que moriría matando. Como mantiene Mulvey, los mecanismos de *voyeurismo* del cine y la representación de la mujer como espectáculo supone o implica un espectador masculino¹⁹. Ante esta realidad cabría preguntarse por la situación de las espectadoras como sujetos no interpelados de forma directa por el cine... ¿quedan atrapadas en la lógica patriarcal (es decir, se asumen como objetos) por los procesos de identificación que desarrolla el cine hegemónico o mantienen una distancia crítica respecto a la ideología del cine dominante?

5.4.- **Protagonismo**

La perspectiva feminista permite visibilizar las diferencias jerárquicas en las representaciones de hombres y mujeres que la filmografía propone como una situación *naturalizada*. Si nos atenemos al análisis del protagonismo, es decir el personaje (o personajes) importante a partir del cual gira toda la trama de la película, los temas, las figuras secundarias, etc., comprobamos que la película no escapa a la perspectiva androcéntrica. A pesar de que el título del film pueda sugerir otra cosa, el protagonismo es masculino: los hombres y sus historias son significativas, quienes tienen voz, quienes ejercen autoridad. Uno es Carlos Villar, el padre de Lolita, (su referente, como comprobamos por varias escenas). El otro es Nicolás Pérez, su novio, a quien Lolita considera “maestro” y “agente concienciador” ¿Cuál es el tratamiento que la película ofrece de ambos?

18E. Ann KAPLAN: *Las mujeres y el cine a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998.

19Annette KUHN: *Cine de mujeres...*, pp. 77

Carlos Villar (Arturo Fernández) ocupa una posición de poder económico y político (recordemos que la campaña a procurador en cortes traspasa la película de principio a fin). De hecho, se nos presenta en primeros planos como “Don Carlos” poniendo sobre él el foco de atención —en una sesión de fotos— generando así expectativas sobre un personaje vestido de forma impecable con traje y corbata, el pelo recortado, la barba rasurada, que mira de frente. Además de ser cabeza de familia, es presentado como un hombre de acción, economista y político que trabaja en un imponente despacho con secretaria y conserje, seguro de sí mismo, dando órdenes. A lo largo de la película tiene una gran presencia, emite opiniones como padre, como economista y como dirigente en ciernes. Se nos muestra recordando y contando su pasado a los jóvenes, habla como padre “dialogante”, se relaciona “de hombre a hombre” con el novio de Lolita, Nicolas... Como representante de la (doble) moral de la dictadura tiene una “querida” sin que este hecho suponga menoscabo alguno a su estatus social, político o moral; “querida” que será sustituida por una mujer más joven, Ana, la amiga de Lolita y de su misma edad. Es evidente que goza de cierta ascendencia sobre su hija y se gana el respeto del grupo de jóvenes.

Nicolás, Pérez (Paco Algora), resulta la antítesis del hombre situado, con poder, carismático. Es un joven vulgar, ni guapo ni feo, ni alto ni bajo... A falta de atractivo físico, se nos presenta, tierno, distraído, simpático, encantador... Dispone, además, de mucho espacio en el film. De él sabemos muchas cosas: es estudiante, sin interés en la carrera de veterinaria que le han impuesto sus padres; le han expulsado de un colegio universitario por “subversivo” (lee libros prohibidos, ha tenido encuentros con chicas...), es respetado como “maestro” y “agente concienciador” por parte de Lolita y se nos dice que lee y subraya libros que luego le presta a la joven con quien hace pedagogía... También le oímos perorar pródigamente sobre lo que hace e investiga, expone sus gustos sobre cine —en concreto, el *western*, relato prototípico de épica masculina — o sobre el sentido existencialista de la vida... Es un joven contradictorio: desea a Lolita, insiste en acostarse con ella —a pesar de su resistencia— para luego asegurar a Carlos Villar que “no está obsesionado por el sexo”. Representa, a nuestro entender, una suerte de caricatura de la juventud rebelde y de la lucha estudiantil del franquismo de los años 70: lleva barba y pelo largo, viste de modo informal, se comporta de forma aparentemente irreverente, pero resulta apático, individualista y gorrón, porque vive, fuma, come, etc., a costa de quienes le rodean.

Por lo que respecta a las jóvenes, Lolita (Amparo Muñoz), Ana (Pauline Challoner), Rosa Enriqueta Carballeira), apenas están individualizadas. Todas ellas, eso sí, son jóvenes, bellas, —Amparo Muñoz había sido elegida *Mis Universo* ese mismo año— ellas pagan el tributo a la “ley del agrado”²⁰ y satisfacen la visión de los espectadores. Ellas tienen un papel de comparsas de los dos ejes de la película. De las jóvenes sabemos poco, se expresan menos, apenas emiten opiniones sobre la realidad del mundo, sobre sus estudios, sobre sus intereses o sus ambiciones profesionales. Las jóvenes, sobre todo, escuchan. Y son objeto de la mirada de los hombres...

¿Como se representan? La película comienza con una escena de Lolita llorando, tendida en la cama, como un ser indefenso, en clara antítesis con la presentación de su padre. Lo que sabemos de ella lo conocemos a través del filtro de su progenitor con un balance nada positivo: se nos dice que apenas tiene capacidad de seleccionar por ella misma sus libros de lectura, que cuenta con una escasa formación (para dar clases particulares a niños)... Vemos que ha tenido como referente la figura del padre (lleva su foto en la “fuga”) y se encuentra en ese momento bajo la influencia de un “agente

20Amelia VALCÁRCEL: *Feminismo en un mundo global*, Madrid, Cátedra, 2008.

concienciador”, Nicolás, a quien escucha atentamente sus peroratas. El film, por lo demás, nos muestra una joven con escasa conciencia de sus propios deseos que —ante la decepción de ver a su padre con Ana— decide, como reacción, acostarse con Nicolás tras un diálogo absurdo...

De Ana, igualmente, conocemos que estudia derecho y poco más. Se expone de ella también un comportamiento inestable : resulta poco congruente su conducta cuando se entera de que Carlos tiene una “querida”: podía haber abandonado la relación o continuarla sin problema, sin embargo, se enfada y simula el comportamiento de una “querida” —quizá, con el fin de rodar la escena, gratuita, reflejada en el cartel²¹ publicitario—. Es habitual en el cine que la representación de las mujeres refleje comportamientos absurdos, incoherentes, que hacen de ellas seres poco sensatos, de forma que confirman la idea de que no se puede confiar en ellas. El cine, muestra, en definitiva, una mirada sobre las mujeres como seres dignos de control y tutela. De Rosa conocemos que estudia medicina y ... que da masajes a su novio. Su formación, sus estudios, sus ambiciones, etc., parece que no resultan relevantes para el desarrollo de la historia. Nada se comenta o se vislumbra de la conflictiva realidad universitaria de los 70 o sobre el futuro de las jóvenes como seres autónomos, no como “hija de” o “novia de”. Otras mujeres del film, como la tía Merche (Laly Soldevilla) u Olga (M. Luisa Merlo) no son sino meras figurantes: la primera como representante de un orden que en esos momentos la dictadura prefiere olvidar y la segunda, Olga, resulta la encarnación de la mujer objeto, “la querida”, en una sociedad de dobles raseros. La hipocresía no afecta negativamente a Carlos Villar pero desconocemos cómo influye en el personaje de Olga²².

6.- *Los nuevos españoles*



Figura 2. Cartel publicitario de *Los nuevos españoles*.

Estamos frente a otra comedia, dirigida en esta ocasión por Roberto Bodegas y producida por José Luis Dibildos. El guión corrió a cargo de Bodegas Dibildos y José Luis Garcí. También se estrenó en 1974 con amplio éxito de público y taquilla. El argumento gira en torno a una empresa de seguros, La Confianza, que es vendida a una multinacional americana, la Bruster and Bruster, hecho que implicará cambios en la organización y en el trabajo de los empleados. Como se ha dicho, de nuevo el film se desarrolla en clave cómica, utilizando una puesta en escena inteligente y

²¹Los carteles publicitarios condensan imágenes “sugerentes” como gancho. Podrían ser objeto de análisis en sí mismos.

²² De hecho, el adulterio femenino estaba castigado con penas de cárcel (hasta seis años)

humorística. Definida como comedia farsa o comedia costumbrista, estamos, efectivamente, ante una cinta con escenas muy logradas, sobre todo, en algunas de la primera parte a partir de un ágil montaje de primeros planos. De nuevo, la eficacia se consigue a través del uso del contraste: entre el *spanish way of life* (pluriempleo, desidia, absentismo, picaresca...etc.) frente a la agresiva racionalidad instrumental americana aplicada al rendimiento laboral.

6.1.- Aperturismo y modernidad.

La proyección de la idea de modernidad y apertura a nuevos horizontes de vida y consumo formaba parte de la España del desarrollismo que quería alejarse de un pasado oscuro como medio de legitimación de la dictadura. El Ministerio de Fraga promocionaba España como país de esencias y de modernidad al mismo tiempo (*Spain is different*) desde los años 60. A nuestro entender, las películas que comentamos forman parte de ese juego.

La idea de modernidad y de apertura en *Los nuevos españoles* se traslada a través del tema, de los personajes centrales y sus peripecias, los agentes de seguros, sujetos de una clase media urbana. Una clase que el desarrollismo y el consumo venían propiciando desde los años 60. Sin embargo, la cinta pone de manifiesto el desfase existente entre la realidad de los trabajadores españoles y las estrategias y las aspiraciones del capital internacional cuando llega la multinacional americana a nuestro país. La película evidencia —de forma humorística y muy acabada en algunas secuencias— el absentismo, la apatía, etc., de los vendedores de seguros; productos, en parte, de una sociedad rancia, cerrada, sin libertades, que vive de forma precaria (pensemos en los problemas de vivienda que se ponen de manifiesto en un par de casos) y que tiene que recurrir al pluriempleo para poder llegar a fin de mes.

A lo largo de la película se transmiten una serie de valores que la multinacional americana promueve entre los trabajadores y que sustentan el capitalismo, como competitividad, agresividad, triunfalismo. Más allá del humor, incluso de la sátira, de algunas escenas, se filtran ideas y valores que rigen las sociedades modernas ligadas al capitalismo y al consumo a los que nuestro país se estaba abriendo. Los protagonistas, un elenco de hombres corrientes —bajos, gordos, miopes, retraídos, calvos, etc., — tienen que conseguir parecer “altos, esbeltos, jóvenes, vitales...” . Estos individuos contemplan a las mujeres como objetos eróticos: “*la señorita Julita se está poniendo como un tren...la tía más buena que tenemos en la empresa*” —comentan los oficinistas entre ellos cuando la cámara y ellos mismos observan a una compañera de trabajo—. O, “*con su permiso, don Luis, [su mujer] está muy buena*”...—le espetan sus colegas al jefe de grupo refiriéndose a una sirvienta a quien “comen con los ojos”, cuando están en su casa rellenando los currículos—. Como hemos visto en el análisis de *Tocata...* en la estructura narrativa prima una (triple) mirada masculina, de *voyeur*, sobre las mujeres, consideradas espectáculos sexuales. Las mujeres siguen siendo, por lo demás, el *descanso del guerrero*. Como otras películas de la época, *Los nuevos españoles* pagó también su tributo al “*destape*”, exhibición de piernas y bustos de las protagonistas, especialmente de M. Luisa San José, fuera o no pertinente para el desarrollo de la historia. Como se ha comentado, las propuestas fílmicas no pueden descontextualizarse de un medio patriarcal que legitima las relaciones de poder entre hombres y mujeres:

Nuestra cultura está fuertemente comprometida con los mitos de unas marcadas diferencias sexuales, llamadas “lo masculino” y “lo femenino” que giran, primero en torno a un complejo mecanismo de miradas y después a modelos de dominio y sumisión²³.

Es cierto que la película puede leerse como una crítica en clave de humor a la despiadada lógica del capital con su exigencia de rendimiento y competitividad entre los trabajadores amén de su violento afán de inmiscuirse en la vida privada de los empleados. Puede verse, cómo no, como un cuestionamiento de la deshumanización y homologación de empresas y trabajadores a la americana, que ahora, sin embargo, nos resultan tan habituales... Sin embargo, también es verdad que la entrada de España en los circuitos internacionales del capital que se estaba produciendo y que la película trata, puede interpretarse en el film como una señal de modernidad. En otras palabras, *el american way of life*, el sueño americano, que la película recrea —“en América, el que vale, vale”, dice Pepe, cuando conoce la noticia de la venta de la compañía— podría entenderse como una promoción y anticipo del mismo, como signo de modernidad y apertura, una gabela a pagar por parte de la nueva España que estaba en ciernes. Eliminando, eso sí, los aspectos más hiperbólicos²⁴

6.2.- Protagonistas.

El protagonismo, de nuevo, gira en torno a un grupo de hombres, que se presentan como una suerte de nuevos guerreros del asfalto. De hecho, el título ya da pistas: “Los nuevos españoles”. Sin embargo, en este caso, el genérico masculino, para no resultar equívoco, debería modificarse: “Los nuevos hombres españoles”. Una realidad que las expectativas de cambio de los 70 estaban abriendo. Cinco empleados de una empresa de seguros tienen que reciclarse y prepararse a fondo para convertirse en “brusterman”, es decir, sujetos “seguros, vitales, agresivos, fascinantes, triunfadores” y poder trabajar para la multinacional (“todos para la Bruster y la Bruster para todos”). Los hombres son los protagonistas indiscutibles a lo largo de toda la cinta y están identificados como sujetos. Desde los sucesivos presidentes de la multinacional americana (los Bruster) a su delegado en España o al promotor y aleccionador de los “hombres bruster”, *Harry el sucio*. Únicamente, una mujer, Amanda (Claudia Gravi), la jefa de recursos humanos, supone una excepción en el organigrama. Pero su trabajo se presenta como una extensión de su *feminidad*: cuida y trata de responder a las necesidades de los empleados. Los cinco españoles son la prolongación de ese catálogo de masculinidad; cuentan con nombre y apellidos, son los focos que propician el desarrollo de la historia. Por su parte, las mujeres se configuran como (meras) comparsas: se les reconoce alguna entidad en tanto que “esposas de”; eso sí, más refinadas, bien vestidas y mejor peinadas, desde que sus maridos se reconvierten en “hombres bruster”.

6.3.- La mística de la feminidad

Así pues el sexo femenino está infrarrepresentado y tiene una reducida dimensión en el film. Las esposas de los vendedores de seguros apenas tienen nombre de pila, Ana, Sagrario, etc. No conocemos sus apellidos. Se las reconoce no por ellas mismas sino por su relación con los hombres.

23E. Ann KAPLAN: *Las mujeres y el cine ...* p. 61.

24—En el inicio del periodo de formación para convertirse en *brusterman*, *Harry el sucio*, tras haber estudiado los currículos de los empleados, se dirige a ellos: “!son ustedes un camión de basura!”

Los roles que la película propone a esas mujeres —a pesar de los cambios que se estaban propiciando desde los años 60 en nuestro país, y específicamente, de la actividad femenina— siguen las pautas de épocas anteriores: ser apoyo de sus esposos, aunque ahora en forma de *promotoras* de sus carreras.

Al igual que adoctrinaba la Sección Femenina, encontramos algunas escenas en las que se insiste de forma explícita en la “ley del agrado” de las mujeres²⁵. Por un lado, se hace patente esta propuesta en el documental que Harry muestra al grupo de futuros agentes a los que alecciona. La proyección exhibe, a modo de ejemplo a seguir, un día heroico en la vida de un agresivo agente de seguros; un “hombre bruster” que cuenta con una servicial mujer en la retaguardia. El triunfador concluye el día en una casa con jardín y en una distendida reunión de amigos... ¡a quienes vende seguros! El documental acaba, himno a la alegría sonando de fondo, con la frase: “en la cama le aguarda la esposa que le concederá al hombre su merecido premio”.

Pero es, sobre todo, Amanda quien traslada las (viejas) consignas a las mujeres, incluyendo el valor de la familia. Veamos el primer discurso que tiene lugar en el Club social de la compañía:

La Bruster concede una importancia decisiva a la mujer (...) ésta no puede dedicarse a un papel pasivo llevando la casa, no tiene que ser esclava de la cocina, de los hijos, del marido, para eso están los electrodomésticos y la nursery Bruster (...) La mujer de hoy tiene que tener tiempo para sí misma, para estar más atractiva para la vida social, una vida intensa de relación social, conocer a gente (...) cada nueva amistad puede ser un futuro cliente para vuestros maridos (...) la Bruster cree sobre todo en la familia...

Hay una segunda alocución a las esposas de los empleados en la que la jefa de recursos humanos recuerda la conveniencia de que las mujeres sigan siendo el “descanso del guerrero”:

No olvidéis, queridas amigas, que vosotras tenéis que hacer felices a vuestros maridos, porque si ellos son felices rendirán más y mejor en el trabajo y así podrán proporcionaros la vida que vosotras merecéis (...) No debéis olvidar que además de un agente de seguros es un hombre y el hombre que llega a casa triunfador merece un premio, el que vosotras sabréis darle en la intimidad de vuestra alcoba.

Como vemos, las películas de los 70 no proponían nada sustancialmente diferente a las mujeres: apoyar lo importante — el trabajo de sus maridos— aunque, eso sí, como *promotoras* sociales desde su posición de retaguardia. Una *mística* que incluía nuevos señuelos: electrodomésticos, *nurserys*, vida social, etc. ¡Cómo no traer a colación el fomento de la “mística de la feminidad” que Betty Friedan criticó en los 60 en los EEUU! Esa falacia de “feminidad” que se promocionó a las mujeres americanas para convencerlas de que retornaran a unos hogares llenos de aparatos tras la vuelta de los soldados al finalizar la II Guerra Mundial. Aunque en un contexto histórico diferente, y en clave de humor, la representación de las mujeres en películas de los años 70 tiene ecos de las propuestas de décadas atrás en los EEUU (recuerdan personajes emblemáticos de Doris Day como esposa servicial y feliz).

25Amelia VALCÁRCEL: *Feminismo...*

7.- Cambios y continuidades en el cine del tardofranquismo-transición.

Siguiendo la dinámica de la tercera vía, hemos visto que las películas analizadas no cuestionan bastiones políticos del sistema franquista, ni problematizan la jerarquía sexual a partir de las relaciones que se proponen entre hombre y mujeres. Aparentemente, este tipo de films ofrecían ciertos espejismos de *apertura*, pero apenas ponían en tela de juicio la realidad política del país: de hecho, se reafirman algunos de sus resortes políticos (el padre de Lolita acaba como procurador en cortes, sancionando la “democracia orgánica” franquista), militares (Nicolás se integra en el orden incorporándose al servicio militar), económicos (la integración de España en el capital mundial) y patriarcales (las mujeres se representan como objetos eróticos).

Por lo que se refiere a la conceptualización de las mujeres, se proponen unos modelos, aparentemente más desinhibidos, más abiertos, más libres sexualmente, pero la resolución de la trama indica otra cosa: En *Tocata...* una menor se empareja con un señor que podría ser su padre; Lolita parece esperar a su novio y no sabemos si buscará su autonomía vital, si tendrá horizontes profesionales, etc. En *Los nuevos españoles*, hemos visto, amén de prodigar valores del capitalismo, que las propuestas y roles femeninos nos recuerdan consignas, aunque *aggiornadas*, equivalentes a las que prodigaba la Sección Femenina.

En definitiva, la representación de las mujeres, aunque se modifica, es netamente conservadora: el *destape*, la supuesta “libertad sexual” que presentaban este tipo de cintas, comportaba un gancho comercial innegable validando la idea (patriarcal) de que los hombres tienen *derecho* a una dosis de mujeres desnudas o insinuantes. Al mismo tiempo ofrecían espejismos de libertad.

Por otra parte, si cotejamos con la realidad el simulacro de “apertura sexual” que proponían, habría que recordar la persistencia de la dictadura misógina: el adulterio castigaba a las mujeres con penas de cárcel y no se despenalizó hasta 1978, como los anticonceptivos. El divorcio tuvo que esperar hasta 1981 y el aborto hasta 1985 para que fueran una realidad. Por consiguiente, podemos inferir que estamos ante productos audiovisuales que enmascaraban la realidad de la dictadura de los años 70.

8.- Conclusiones

La ficción audiovisual es un medio a tener en cuenta como potente generador de imaginarios, porque el cine no sólo refleja la realidad, también la construye. Hablamos de una herramienta educativa indispensable para la comprensión tanto del pasado como de la sociedad en que vivimos y como posible medio para construir comunidades democráticas.

Como hemos visto, el cine propone un universo simbólico que potencia y actualiza una óptica androcéntrica y patriarcal del mundo: implica, por una parte, la sobrerrepresentación masculina y, por otra, la invisibilización, infrarrepresentación o, directamente, la cosificación de las mujeres. Todo esto supone una violencia simbólica que legitima la física, material, institucional que se ejerce sobre la mitad de la sociedad y coadyuva a su subordinación. Sin duda, esa representación supone un obstáculo para construir sociedades, de verdad, igualitarias.

La teoría feminista, en concreto la categoría patriarcado, nos ha permitido analizar y captar los cambios y las continuidades que se dieron en los años 70 en la sociedad española, en general, y en el cine en particular: el modelo de mujer que propuso el cine se modificó parcialmente. Se sugerían nuevos referentes, consumistas, sexualizados, acordes con las necesidades de un régimen moribundo que tras el desarrollismo se incardinaría en los procesos capitalistas globales de los patriarcados de consentimiento.

Hay que concluir que los tímidos procesos de apertura no implicaron formulaciones de convivencia igualitarias entre hombres y mujeres. Salvando las distancias, como ocurrió en la Modernidad²⁶, en los años 70 comenzaron a abrirse vías de libertad sin aminorar la jerarquía sexual entre hombres y mujeres. Así, el cine, auspiciado por la flexibilidad de leyes de censura, propuso, no por casualidad, el *destape* y la sexualización de las mujeres como un ingrediente asociado a horizontes de libertades políticas.

A pesar del cambio de formas, el cine mantenía la idea patriarcal clave: las mujeres no son sujetos, carecen de autonomía, se definen como “seres al servicio de otros”. En la dictadura el modelo de mujer ideal se circunscribía al de madre/esposa recatada, católica. La ficción cinematográfica cambiará la representación de las mujeres, pero en los rasgos formales: a aquellas no se las reconoce ni se las representa como sujetos políticos de derechos, el primero ser un sujeto, no un objeto. Todo lo cual abre vías de reflexión sobre el déficit de legitimidad de las bases de convivencia que se estaban poniendo en la democracia española en la que el cine ocupa un lugar de relieve²⁷.

El tipo de cine comentado ha sido caracterizado por la crítica como *moderno o aperturista* pero desde la perspectiva feminista no podemos sino hablar de cambios cosméticos como medio de adaptación al nuevo contexto que se estaba fraguando, mero maquillaje del modelo patriarcal precedente. Parece, por tanto, necesario educar la mirada sobre las representaciones del pasado reciente y, específicamente, una mirada no sexista como herramienta imprescindible para formar en la igualdad y la justicia a chicos y chicas. Esa perspectiva implica, muy a menudo, desmontar estereotipos sexistas que se transmiten a través de los imaginarios que propone la ficción audiovisual.

²⁶Amelia VALCÁRCEL: *Feminismo...*

²⁷Alicia MIYARES; *Democracia feminista, Madrid, Cátedra, 2003.*