

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

M. Engracia Martín Valdunciel  
[marien@unizar.es](mailto: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 filmico 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 presentes 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 hombres 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?

En este texto utilizamos una óptica feminista para analizar propuestas políticas que se plantearon en el cine español, en concreto, en creaciones que se idearon para llegar al gran público.

### Palabras clave

Transición española; androcentrismo; crítica feminista; educación en igualdad; patriarcado; análisis audiovisual.

### 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 coacción<sup>1</sup> 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 en el pasado reciente 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 para legitimar la subalternidad de las mujeres, para que fueran, de facto, menores permanentes<sup>2</sup>. 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<sup>3</sup>. Ambas defendieron roles sexuales específicos y espacios separados: esfera pública / producción o mundo de los hombres; esfera privada / domesticidad o espacio de las mujeres. La dictadura también aplicó una doble moral, una para los hombres y otra para las mujeres: la promiscuidad estaba, de facto, permitida (para ellos) y en el caso de las mujeres, la sexualidad fue considerada en el modelo de mujer oficial un tabú.

## **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, un nuevo ejército de reserva. 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 lo abandonaran una vez casadas (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 consentimiento<sup>4</sup>. 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: la publicidad sexista, la educación androcéntrica, la mayoría de producciones

---

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

cinematográficas, el mercado de trabajo, la diferente aplicación de la justicia, etc. 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 desinhibida y consumista —que, al mismo tiempo, será objeto de consumo—. En esta línea, durante la transición a la democracia se propuso a la sociedad una suerte de “apertura”, un espejismo de libertad política, a través de “libertad sexual”, 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 libertad”<sup>5</sup>.

Así se prodigaron el “destape” o desnudos (femeninos) en la prensa, en revistas <sup>6</sup> o en el medio cinematográfico.

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

Como sabemos, el relato, las narraciones, son esenciales para los humanos porque dan sentido a nuestra vida tanto de forma individual como colectiva. La imagen, en concreto, ha tenido una relevante función comunicativa a lo largo de la historia. Actualmente vivimos en una “cultura de la imagen” de forma que 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: amén del androcentrismo<sup>7</sup>, la mayoría de las películas son realizadas por directores, la distribución, producción, la crítica cinematográfica, los tribunales de selección, los festivales, etc., se encuentran mayoritariamente en manos de hombres. En otras palabras, el negocio y la creación cinematográfica siguen siendo, eminentemente, masculinos<sup>8</sup>. 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 fácilmente asumidos; en definitiva, la estereotipia sexual que prodiga el cine sigue manteniendo<sup>9</sup> la violenta ideología patriarcal bajo el paraguas de “creatividad”<sup>10</sup>.

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

<sup>5</sup>Ana de MIGUEL: “La revolución sexual de los sesenta, reflexión crítica de su deriva patriarcal”, *Investigaciones feministas*, 6, (2015), pp. 20-38, esp. pp. 32.

<sup>6</sup>Puede verse esta idea plasmada en la 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”.

<sup>7</sup>Pilar 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.

<sup>8</sup>Annette KUHN: *Cine de mujeres: feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991. INFORME anual CIMA, 2022.

<sup>9</sup>Ángeles de la CONCHA (coord.): *El sustrato cultural de la violencia de género, literatura, arte, cine y videojuegos*, Madrid, Síntesis, 2010.

<sup>10</sup>Pilar 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. No entramos a valorar la producción pornográfica que merecería un trabajo específico.

para animar a desvelar la estructura filmica como construcción de un punto de vista sobre la realidad. De facto, cualquier propuesta filmica es una interpretación del mundo. O, como señala Aguilar, filmar supone seleccionar la realidad focalizándola desde un punto de vista. Teniendo en cuenta que la ficción audiovisual influye en nuestros sentimientos, conforma nuestra visión del mundo y alimenta nuestro imaginario —mediante mecanismos de los que la mayoría de los espectadores y espectadoras no son conscientes— parece pertinente conocer cómo se despliega el discurso filmico dominante para poder de-construirlo y sustentar intelectualmente una posición ante él.

#### 4.- Tardofranquismo, transición y cine.

Como se ha indicado, la transición española a la democracia constituye un periodo de encrucijada<sup>11</sup>, el paso de una anomalía histórica en la Europa occidental al ensayo de una democracia homologable con el resto de países del entorno. Junto con otros actores, las mujeres fueron protagonistas de primera fila, sobre todo, desde los años 60 (el Movimiento Democrático de Mujeres surge en 1965) el tardofranquismo y la transición<sup>12</sup>. 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 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.

En general, se valora 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. A partir de finales de los 70 comenzará a disfrutarse de un mayor grado de libertad pero la censura no desaparece, entonces provendrá del mercado. Así, Hernández y Pérez<sup>13</sup>, Sánchez Vidal o Trenzado<sup>14</sup> distinguen dentro de un espectro ideológico considerado “moderado” un tipo de cine que buscaba, al tiempo que con-formaba, un espectador/a medio 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: alguien que aceptaba propuestas rupturistas pero no excesivamente críticas con el régimen político y social. Para nuestro trabajo nos interesa ese tipo de producción filmica ya que tuvo capacidad de influir en el gran público.

¿Cómo eran esas producciones “moderadas”? Intentaban distanciarse, en primer lugar, tanto de las cintas retrógradas como de las películas críticas con el franquismo, de narración necesariamente críptica, calificadas de elitistas. Como el objetivo comercial era obvio, cubrían un espectro ideológico comedido y utilizaban como vehículo de transmisión la comedia o el melodrama. En este universo suele situarse la estrategia que se conoce como “tercera vía”: una producción dirigida a la “clase media”, alejada de estridencias reaccionarias y de coqueteos revolucionarios acorde con la tímida

---

11 Hay cierto consenso en la historiografía a la hora de enmarcar el periodo transicional entre 1973-1982 o 1975-1982.

12 Amparo 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.

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

14 Agustín SÁNCHEZ VIDAL: “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.

democracia que estaba dando sus primeros pasos<sup>15</sup>. Agustín Sánchez 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. Nos centraremos en ellas por ser representativas de la tendencia al objeto de 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: 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; abordaremos también el estudio de quien o quienes son los o las protagonistas; finalmente, se analizarán los roles que se proponen a hombres y mujeres así como los valores que transmiten las cintas.

### **5.- *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. El argumento de la comedia es simple: una joven burguesa, estudiante de derecho, se escapa de casa debido a un conflicto generacional para compartir piso con otras compañeras. El tono distendido se produce en la estructura narrativa mediante el artificio de generar situaciones que permiten generar equívocos a través del contraste de dos mundos: el franquista (Carlos Villar) y el de los y las jóvenes.

#### **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. La vuelta a la normalidad 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. Por otra parte, Nicolás se dispone a hacer el servicio militar, integrándose en el ejército, uno de los pilares de la dictadura. Por lo que hace al enfrentamiento generacional y la “apertura sexual” que el film propone se solventa —con escenas de “destape” como novedad— subsumiendo a las mujeres en el universo masculino, confirmando la relación jerárquica entre los sexos

#### **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. Hay todo un conjunto de secuencias que inciden en la idea de que estamos en un país democrático, un país *moderno*: una sesión de fotos para la publicidad de la campaña de “Don Carlos”; rueda de prensa del candidato en un hotel; debate de varios aspirantes en la radio... Por si no fuera suficiente, la propuesta se verbaliza: “No sabéis lo que ha cambiado el país” [con respecto al pasado], resume en un momento Carlos, dirigiéndose a los jóvenes, en un contexto en el que la conversación giraba en torno a la “libertad sexual”.

---

<sup>15</sup>Agustín SÁNCHEZ VIDAL: “El cine español y la transición”... pp. 510.

El enfrentamiento generacional supone el punto de arranque de la película: Lolita huye de casa porque dice sentirse incomprendida (“ya no soy una niña”), sin embargo, tal choque no se presenta en términos políticos, sino de represión / apertura sexual, una formulación que no cuestiona los fundamentos políticos y sociales del régimen, entre ellos, la doble moral de la dictadura. De hecho, el protagonista, Carlos, mantiene una “querida” en secreto sin que ello afecte a su estatura moral, puesto que se nos muestra como un tipo honesto y simpático que pretende ser representante político. Respecto a la “apertura sexual” merece cierta atención analizar cómo se configura esta filmicamente desde una “mirada masculina”.

### 5.3.- La mirada masculina

En el hecho de mirar hay un sujeto y un objeto; en la ficción audiovisual el sujeto que mira es normalmente hombre y el objeto mirado las mujeres<sup>16</sup>. Tal y como autoras como Laura Mulvey han analizado, esa mirada de *voyeur* se produce a través de un triple proceso de identificación<sup>17</sup>. En primer lugar, a través de la cámara, supuesto artefacto neutro, que es, en realidad, la mirada del director. En segundo lugar, los hombres /personajes dentro de la ficción que miran a las mujeres configuradas como objetos (eróticos). Finalmente, el espectador, al identificarse con los dos registros de miradas masculinas, constituye la tercera: también focaliza y objetiva a las mujeres recibiendo un respaldo a su posición de *voyeur*. 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... También Olga, la “querida” de Carlos, se concibe como exhibición: hay dos escenas en el apartamento de Carlos que lo corroboran. 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*... Como mantiene Mulvey, los mecanismos de *voyeurismo* del cine y la representación de la mujer como espectáculo supone o implica un espectador masculino<sup>18</sup>. Cabría preguntarse por la situación de las espectadoras como personas no interpeladas de forma directa por el cine... ¿quedan atrapadas en la lógica patriarcal (es decir, se asumen como objeto) 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...¿Cuál es el tratamiento que la película ofrece de los protagonistas?

Carlos Villar, en primer lugar, (Arturo Fernández) ocupa una posición de poder económico y político. Se presenta en primeros planos como “Don Carlos” poniendo sobre él el foco de atención —una sesión de fotos— generando así expectativas sobre un personaje vestido de forma impecable, con

16 La historia del arte ejemplifica esta idea: el sujeto que pinta, esculpe... /mira es hombre, el objeto mirado mujer a quien se desnuda como forma de objetivación y dominio. La estética oculta la violencia de la mirada.

17E. Ann KAPLAN: *Las mujeres y el cine a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998.

18Annette KUHN: *Cine de mujeres...*, pp. 77

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 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. Es evidente que goza de cierta ascendencia sobre su hija y se gana el respeto del grupo de jóvenes (incluso se empareja con una de ellas).

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 distraído, simpático, encantador, cínico... Dispone de mucho espacio en el film: es un estudiante sin interés en la carrera de veterinaria; ha sido expulsado de un colegio universitario por “subversivo” y se aloja donde le admiten; es respetado como “maestro” y “agente concienciador” por parte de Lolita y sabemos que lee y subraya libros que luego le presta a la joven con quien hace pedagogía... También le oímos perorar sobre lo que hace e investiga, expone sus gustos sobre cine o sobre el sentido existencialista de la vida... Es un joven confuso: desea a Lolita, insiste en acostarse con ella —a pesar de su resistencia— pero luego asegura a Carlos Villar que “no está obsesionado por el sexo” [como los hombres de su generación]... Sin embargo, comparte con Carlos su (doble) moral, el secreto de su “nido de amor”... A pesar de su aspecto “progre”, pelo largo, barba sin cuidar, vestimenta informal, etc., representa, a nuestro entender, una suerte de caricatura de la juventud antifranquista y la lucha estudiantil de los años 60-70<sup>19</sup>.

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, pagan el tributo a la “ley del agrado”<sup>20</sup> y satisfacen la visión de protagonistas y 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. ¿Cómo 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 o Nicolás. Lo que sabemos de ella lo conocemos a través del filtro de su progenitor o su tía con un balance nada positivo. Lolita carece de voz y de autonomía: ha contado con la figura del padre como referente y en esos momentos se encuentra bajo la influencia de su novio. 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 su amiga, decide, como reacción, acostarse con Nicolás tras un diálogo incoherente y absurdo... De Ana, igualmente, conocemos que estudia derecho y poco más. Se expone de ella también un comportamiento incoherente cuando se entera de que Carlos tiene una “querida”... Y es que la representación de las mujeres refleja a menudo comportamientos incongruentes y poco sensatos; seres carentes de autonomía moral, ética o intelectual a quienes hay que tutelar y controlar... 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

19 Alberto CARRILLO-LINARES: "Movimiento estudiantil antifranquista, cultura política y transición política a la democracia." *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea* 5 (2006): 149-172.

20 Amelia VALCÁRCEL: “La ley del agrado”. En *Feminismo en un mundo global*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 229-254.

o se vislumbra de la conflictiva realidad universitaria de los 70 o se plantea 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 en una sociedad de dobles raseros. La hipocresía no afecta negativamente a Carlos Villar pero desconocemos cómo influye en el personaje de Olga<sup>21</sup>.

## 6.- *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 Garci. 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. El film se desarrolla en clave cómica utilizando una puesta en escena eficaz. Definida como comedia farsa o comedia costumbrista, se trata de una cinta con escenas muy logradas, sobre todo, en algunas de la primera parte a partir de un ágil montaje de primeros planos. La efectividad 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.

### 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 estaban propiciando. 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 (recordemos que los problemas de vivienda 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: competitividad, agresividad o 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: en la estructura narrativa prima la (triple) mirada masculina mencionada sobre las mujeres, representadas como espectáculos sexuales. Como otras películas de la

---

<sup>21</sup>Recordemos que el adulterio femenino estaba castigado con penas de cárcel (hasta seis años)



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 filmicas no pueden descontextualizarse de un medio patriarcal que legitima las relaciones de poder entre hombres y mujeres porque:

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 sumisión<sup>22</sup>.

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. Puede verse, también, como un cuestionamiento de la deshumanización y la homologación de empresas 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”, sentencia Pepe— 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.

## 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. 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” para poder trabajar en la multinacional. 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 agentes españoles suponen 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”.

## 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. 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 feminista— siguen las pautas de épocas anteriores: ser apoyo de sus esposos, aunque ahora en forma de *promotoras* de sus carreras. Pueden encontrarse escenas en las que se insiste de forma explícita en la “ley del agrado” de las mujeres<sup>23</sup>. Por un lado, se hace patente esta propuesta en el documental que Harry muestra al grupo de futuros agentes. La proyección exhibe, a modo de ejemplo a seguir, un día heroico en la vida de

22E. Ann KAPLAN: *Las mujeres y el cine ...* p. 61.

23Amelia VALCÁRCEL: *La ley del agrado...*

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, oda 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 actualiza, en el marco de rentabilidad capitalista, las (viejas) consignas a las mujeres:

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, películas exitosas de la “tercera vía” no proponían nada sustancialmente diferente a las mujeres: apoyar lo que se supone era importante — el trabajo de sus maridos— aunque, eso sí, como *promotoras*, desde su posición de apoyo. Amén de seguir siendo el “descanso de los nuevos guerreros”. Una *mística* moderna promovida por el cine o la publicidad —que fue sustituyendo el discurso nacionalcatólico del régimen franquista— que incluía nuevos señuelos: electrodomésticos, consumo, “destape y sexo”, *nurserys*, vida social, etc.<sup>24</sup>

## 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 y sociales del sistema franquista ni problematizan la jerarquía sexual a partir de las relaciones que proponen entre hombres y mujeres. Aparentemente, este tipo de films ofrecía cierto espejismo de *apertura* pero apenas ponían en tela de juicio la realidad del país: de hecho, como hemos visto, se reafirman algunos de sus resortes políticos y culturales. La representación de las mujeres, aunque se modifica —adaptándose al nuevo contexto capitalista— sigue siendo 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. Por otra parte, el simulacro de “apertura” y “modernidad” que reflejan los films ocultaba la potente lucha antifranquista de diferentes sectores frente a un régimen criminal que moriría matando. Cabe recordar, específicamente, que el adulterio femenino era castigado con penas de cárcel y no se despenalizó hasta 1978, como ocurrió con los anticonceptivos. El divorcio tuvo que esperar hasta 1981 y el aborto hasta 1985 para que fueran una realidad.

## 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 en el estudio de las

---

<sup>24</sup>La “mística de la feminidad” que Betty Friedan analizó en los 60 en los EEUU.

películas elegidas, 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 la mitad de la sociedad. Todo esto supone una violencia simbólica que legitima la física, material, institucional que se ejerce sobre las mujeres y coadyuva a su subordinación. Sin duda, esa representación—que no es sino correlato de las relaciones patriarcales del capitalismo— supone un serio 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 tuvieron lugar en los años 70 en la sociedad española, en general, y en el cine en particular: se sugerían nuevos referentes femeninos, 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 apuntando que los tímidos procesos de apertura no implicaron formulaciones de convivencia igualitarias entre hombres y mujeres. Salvando las distancias, como ocurrió en la Modernidad<sup>25</sup>, en los años 70 comenzaron a abrirse discretas vías de libertad sin aminorar la jerarquía sexual entre hombres y mujeres. A pesar del cambio de formas, el cine mantenía la idea patriarcal clave: las mujeres no son sujetos de derechos de forma que representan como objetos sexuales. 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<sup>26</sup>. Por todo esto, y dada su trascendencia, nos parece pertinente educar una mirada no sexista sobre las representaciones del pasado reciente para formar en la igualdad y la justicia a chicos y chicas. Esa perspectiva implica, muy a menudo, desmontar los estereotipos sexistas que la ficción audiovisual proponía y propone.

---

<sup>25</sup>Amelia VALCÁRCEL: *Feminismo en un mundo global*, Madrid, Cátedra, 2008.

<sup>26</sup>Alicia MIYARES; *Democracia feminista*. Madrid, Cátedra, 2003.