

MUJER EN CONSTITUCIÓN: LA MUJER ESPAÑOLA EN EL CINE DE LA TRANSICIÓN

Virginia Guarinos

Universidad de Sevilla

Que la Transición española es una época de cambios legislativos y políticos es una realidad histórica más que sabida. Pero dichos cambios y evoluciones afectaron también al sentir y al ser ético y estético de los españoles en todos los aspectos de sus vidas personales, cotidianas y profesionales. La evolución experimentada se dejó notar en la creación y en los productos de la industria del ocio. Los medios audiovisuales, y el cine dentro de ellos, constituyen modos de representación que, al margen de la ficcionalidad, suponen un instrumento de reflejo de esa realidad vivida de la que se nutre y a la que sirve. La mujer española, que ya había venido experimentando una tímida evolución en el tardofranquismo¹, se destapa, en sentido literal pero también figurado, en esta etapa de nuestra Historia nacional y aparece como una nueva mujer aunque todavía en construcción. Esta mujer que está en constitución a finales de los años setenta se muestra en toda su tipología en las propias películas de la etapa de inauguración de la democracia. Hemos seleccionado el año 1978 para bucear en él y rastrear la representación de la mujer en el cine, como un año intermedio de esta época evolutiva desde el año previo a la muerte de Francisco Franco hasta la entrada del primer gobierno socialista, año en que la Constitución estaba ya andando. Justo ahora en 2008 cumplen treinta años y entran en la madurez las mujeres que nacieron en ese 1978; algunas éramos niñas en aquel momento y aprendimos de nuestras madres la adaptación y la evolución hacia tareas y comportamientos hasta ese momento inusuales para una mujer, tan simples como estudiar, trabajar, separarse, en una especie de aprender a leer juntas, madres e hijas, aprender a ser mujeres en libertad, libres y/pero mujeres.

El cine de la Transición española no presenta un modo distinto de representación de la mujer. Otros espectáculos y medios ficcionales plantean una diversidad de perfiles femeninos muy similar al cinematográfico, sustancialmente basado en el mantenimiento de estereotipos femeninos antiguos y sabidos en simultaneidad con nuevos perfiles de mujer que terminarán convirtiéndose en nuevos estereotipos, con una salvedad: esos nuevos perfiles de mujeres

1 Algo se movía ya en la mujer española representada en la publicidad de *celebrities*, como la de Carmen Sevilla de distintos productos y marcas, de cierta modernidad aunque «cristiana y decente».

aparecidos resultan a la postre también prototipos, ejemplos de comportamiento hacia los que las mujeres españolas de la fecha se mostrarán tendentes, modelos de actuación. Así, en teatro, la cartelera española registra un mantenimiento de la zarzuela y de la revista, con dos patrones patriarcales de mujeres muy definidos, y al mismo tiempo la incorporación de mujeres nuevas de obras de dramaturgos contemporáneos². Las obras de teatro de mensaje político, como las de Antonio Olano (*Locos por la democracia, Los chaqueteros, Cara al sol... con la chaqueta nueva*) no presentan un especial interés en los personajes femeninos, contrario a la línea del destape nacional representada por las obras de Adrián Ortega (*Ni soltero, ni casado ni viudo, Cuidado con el de los cuernos, Métame un gol, Lo tengo rubio, Achúchame*), donde la presencia femenina más que la ansiada visualización o visibilización de la mujer de la Teoría Feminista se convierte en voyeurismo machista. Por el número de representaciones exitosas, al mismo nivel de público se encontraron *Cinco horas con Mario* (Miguel Delibes, que se mantiene las temporadas 79, 80, 81 y 82), *Enseñar a un sinvergüenza* (Alfonso Paso, temporadas 75 a 78 ininterrumpidamente), *Equus*, (Peter Shaffer, 75-77), *Evita* (80-82), o *Filomena Maturano* (Antonio Gala), *La casa de Bernarda Alba* (Federico García Lorca), *La vida es sueño* (Calderón de la Barca), *La venganza de Don Mendo* (Pedro Muñoz Seca), *Los cuernos de Don Friolera* (Valle Inclán), *Los derechos de la mujer* (Alfonso Paso), *¡Oh, Calcuta!* (Kenneth Tíñan, 77-79), *Petra Regalada* (Antonio Gala, 80-82), *Prohibido seducir a los casados* (Pedro Muñoz Seca)³, lo que demuestra una atomización de los espectadores encaminados a muy diversos gustos.

Las series de televisión apostaron por los grandes relatos, adaptaciones de novelas de épocas pasadas con mujeres convencionales. *Fortunata y Jacinta*, una de las favoritas del propio ente, se emitió en 1979, sobre la novela de Galdós, en diez capítulos de sesenta minutos y dirigida por Mario Camus. Y en la misma línea, el camino iniciado por el melodrama burgués *La saga de los Rius*, de trece episodios de cincuenta minutos, dirigida por Pedro Amalio López, en el año 1976 (basado en las novelas de Ignacio Agustí), continuaron *Cañas y barro*, en 1977, dirigida por Rafael Romero sobre la novela de Blasco Ibáñez, como también lo es *La barraca*, de 1979, dirigida por León Klimovsky, y *Los gozos y las sombras*, de 1981, dirigida por Rafael Romero sobre la obra de Torrente Ballester. Pero además de estas series literarias, se alternaba con otro tipo de series de producción propia más de acción o aventura al estilo de *Curro Jiménez*, todo un éxito desde 1976 a 1979, con cuarenta capítulos, dirigida alternativamente por nombres de tanto prestigio como los de Mario Camus, Antonio Drove, Pilar Miró, Rafael Romero y Francisco Rovira Beleta. Y otras series de ficción de mayor modernidad aparecieron en la década de los ochenta, donde ya no se refleja una España pasada, como era el caso de

2 De entre las zarzuelas, las más representadas son *La rosa del azafrán*, de Jacinto Guerrero, y *La verberna de la Paloma*, de Tomás Bretón, representadas todos los años, seguidas por *Agua, azucarillos y aguardiente*, de Federico Chueca, que se mantiene en cartel ininterrumpidamente con uno u otro montaje todos los años a excepción de 1976, o *La del manojito de rosas*, de Pablo Sorozábal, que del mismo modo sólo falla en 1976 y 1980. Los autores más representados con cinco o más de cinco obras son Rafael Alberti, Juan José Alonso Millán, Carlos Arniches, Bertolt Brecht, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Chejov, Darío Fo, Antonio Gala, aunque todos superados por el más adaptado, Federico García Lorca con siete montajes.

3 Usamos el estudio de tesis doctoral de Pérez Jiménez, en la Universidad de Alcalá de Henares, en línea en [http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/763\(7/01/08\)](http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/763(7/01/08)), sobre la escena madrileña en la Transición. Nos parece un buen referente para tomar el pulso al gusto español, no sólo por los madrileños sino por los cientos de personas que aprovechamos Madrid para ver espectáculos que no llegan a otras capitales de provincias.

la series literarias o ésta última comentada, de otro siglos, sino una España contemporánea con problemas arriesgados, algunos tan actuales como las relaciones sentimentales entre una mujer mayor que el hombre o el divorcio, recién inaugurado en España. Así fue otra exitosa serie, la de Ana Diosdado (protagonista y guionista de la misma), *Anillos de oro*, dirigida por Pedro Masó, de 1983, con trece episodios de abogados matrimonialistas.

La Constitución (1978), las autonomías, el divorcio (1981), pronto el aborto (1985), son puntales que garantizan a la mujer una calidad de vida hasta el momento insospechada para muchas⁴, tanto como para no tener que pedir permiso a padre o marido para viajar o pasar de la mayoría de edad de los 25 a los 21 y a los 18. Acaba de pasar el *flower power*, el amor libre, las hippies y muchas mujeres acceden a la condición de trabajadoras, algunas madres empiezan a simultanear casa y trabajo, aumentan las universitarias, las profesionales liberales y las que renuncian a hijos y matrimonio por la libertad o la profesión. Y si bien es cierto que el movimiento feminista español era en aquellos momentos muy escaso, también es verdad que gracias a él se abrió un camino del que todas nos hemos beneficiado (Lurumbe, 2005). Junto a estos perfiles reales que entran en el cine, también perviven las folklóricas de toda la vida y las nuevas «pilinguis». El gusto español no se resiste a las comedias del tipo *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* (Antonio Drove, 1975, 1.064.750 espectadores), *Ya soy mujer* (Manuel Summers, 1975, con 1.782.713). No obstante, inesperada hubiera sido años antes la acogida de una película como *Furtivos* (1975), de José Luis Borau, con una taquilla de 3.581.914, o *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1976) con 1.292.417, y, por supuesto, el tributo al destape de *La lozana andaluza* (Vicente Escrivá, 1976, con 2.330.643) o *La mujer es un buen negocio* (Valerio Lazarov, 1976, con 1.200.644). *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977, 840.261), *Me siento extraña* (1977, E. Marín Maqueda, 974.970) sobre lesbianismo, comienzan a introducir temas hasta el momento tabú, mucho más que censurados, prohibidos, como la homosexualidad. Incluso el perfil de un nuevo hombre se atisba en títulos como *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978, 1.097.738). En 1979 comienzan a verse películas en euskera y catalán, así como documentales sobre la democracia y las autonomías y, aunque *Apocalypse Now* (Francis F. Coppola) obtiene 2.327.173 espectadores, Saura consigue 1.120.199 con *Mamá cumple 100 años*, al tiempo que llegan a buenas taquillas los nuevos realizadores como Garci, Colomo, Trueba o Gutiérrez Aragón, precursores de la llamada comedia madrileña. Películas sobre la postguerra y la represión abrieron un nuevo género en nuestra cinematografía. Y la presencia de mujeres directoras, sin duda alguna, ayudó a la inclusión de un imaginario y un estilo diferentes en nuestro cine. No es necesario recordar el trabajo de Josefina Molina y Pilar Miró, esta última refrendada con el éxito de taquilla (2.621.569 espectadores) que supuso *El crimen de Cuenca* (1981).

La presencia de la mujer en estas producciones se encuentra a medio camino entre las folklóricas, históricas, religiosas, amas de casa y cármenes de la etapa del franquismo, y las mujeres Almodóvar⁵. Aunque todavía queda hasta llegar a la movida madrileña y sus repercusiones en el resto del país, a *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* o *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, (Pedro Almodóvar, 1980 y 1988 respectivamente), la nueva mujer espa-

4 Véase al respecto la monografía dedicada a mujeres y derecho de la revista *Feminismos*, en especial el artículo de María Ángeles Moraga (2006).

5 En este sentido el título de un libro sobre Almodóvar resulta esclarecedor, *De la posguerra a la posguerra* (García de León y Maldonado, 1989).

ñaola se deja sentir en su diferentes edades en el cine de esta fecha, algunas veces recreada con objetividad, otras caricaturizada o satirizada. La española de los primeros años de democracia nada tiene que ver con las mujeres homenajeadas por Salvador de Madariaga (1972) en su libro *Mujeres españolas*, a pesar de la proximidad de la fecha mucho menos con el perfil del ideario de la Sección Femenina, que se resume bien en el subtítulo de la obra de Luis Otero (1999): «De cuando a la mujer española se le pedía ser hogareña, patriota, obediente, disciplinada, abnegada, diligente, religiosa, decidida, alegre, sufrida y leal», condiciones que Pilar Primo de Rivera, al frente de dicha sección, promulgaba en sus discursos⁶. Aunque tomada a risa, *Españolas en París* (1971), de Roberto Bodegas, ya presenta una galería de mujeres españolas —como ahora otras mujeres inmigrantes en nuestro cine actual⁷— que se proponen atravesar fronteras y no sólo las físicas y políticas entre países. Desde este título hasta otro de finales de los setenta, como *Al servicio de la mujer española*, (1979), de Jaime de Armiñán, en sólo una década, nuestro cine, y nuestras mujeres en él, han aprendido a superar sus asignaturas pendientes, sus represiones y sus tabúes, generados en la mayor parte de los casos por la moral católica aprehendida (González Manrique, 2007). Estas radiografías sentimentales, que reflejan un aprendizaje de la libertad y una adaptación a los cambios de moral de la Transición, se reconstruyen también ahora con películas contemporáneas a nosotros que, desde la distancia y el adelgazamiento que el tiempo da, evocan aquellos momentos: *El calentito* (2005), de Chus Gutiérrez, o *Pasos* (2005), de Federico Luppi. E igualmente, la televisión se está encargando de recordarnos aquellos tiempos en series ficcionales como la veterana *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001-), la reciente, estrenada y retirada, *Gominolas* (Cuatro, 2007-) e incluso en magazines como *Petazetas* (Antena 3, 2008-).

Como es sabido, nuestro cine contaba en la década de los setenta con un cine popular, comercial —primera vía—, además de una segunda vía autorial, de oposición al franquismo (Elías Querejeta al frente de Saura, Borau, Chavarrí...). No obstante, un grupo de cineastas y el productor José Luis Dibildos encabezaron el camino de ampliación de mercados en el exterior con obras de calidad para una clase media tan distante del cine de evasión y destape como del cine de autor. Esta es la tercera vía, a la que pertenecerían *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1973), *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974), *¡Jo, papá!* (Jaime de Armiñán, 1975), *La mujer es cosa de hombres* (Jesús Yagüe, 1975). Un cine de temas de actualidad, sin extremismos ideológicos ni estéticos (Teruel, 2004), aunque muchos de sus constructores eran «profesionales progresistas, algunos de ellos incluso militantes de partidos clandestinos de izquierdas» (Torreiro, 1995), como José Luis Garcí, Antonio Drove, Roberto Bodegas, Ana Belén... De esta tercera vía es de donde mejor se pueden extraer los contornos de los nuevos

6 Especificaba Pilar Primo de Rivera que el verdadero deber de las mujeres para con la patria era el de formar familias con austeridad, alegría y comprensión y ser el complemento del hombre a quien nunca llegará a igualar: «Así, pues, junto con la educación deportiva y universitaria, irá esa cosa que las prepare para que sean el verdadero complemento del hombre. Lo que no haremos nunca es ponerlas en competencia con ellos, porque jamás llegarán a igualarlos y en cambio pierden toda la elegancia y toda la gracia indispensable para la competencia. Y ya veréis cómo estas mujeres, formadas así con la doctrina cristiana y el estilo nacional sindicalista, son útiles en la Familia, en el Municipio y en el Sindicato». Discurso de Pilar Primo de Rivera el 15 de enero de 1938. Más extractos pueden leerse en Manrique (2003).

7 Ahora nos ha toca a nosotros pensar en imágenes cinematográficas sobre mujeres de otros países, en particular de América, que abandonan, quizá por primera vez, pueblo y familia para sobrevivir (Guarinos, 2004).

españoles y, consecuentemente, de las nuevas españolas. Pero continuaban dentro del cine comercial, además del terror hispánico que conoce un florecimiento en esta fecha, el drama erótico o la comedia sexy: *Sólo ante el streaking* (Sáenz de Heredia, 1974), *Pasiones inconfesables* (Ramón Torrado, 1978), *Me has hecho perder el juicio* (Juan de Orduña, 1973) y todas las que, interpretadas por Alfredo Landa, dieron paso al llamado «landismo».

1978 es el año en que se formaba el grupo transgresor *Kaka de Luxe*, con una todavía desconocida Alaska, triunfaban Víctor Manuel y la canción protesta. Y, aunque quedábamos los novenos en Eurovisión con la ingenua *Bailemos un vals*, interpretada por José Vélez, ante la irrefrenable ganadora (*A-ba-ni-bi*, de Izhar Cohen y Alphabeta, representando a Israel), fue el año de la mítica «Vivir así es morir de amor», de Camilo Sesto. Se estrenan en España *El último tango en París* (Bernardo Bertolucci, 1972)⁸ y *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974)⁹. Y contribuíamos a la historia del cine con títulos como *Cartas de amor a una monja* (Jorge Grau), *Las que empiezan a los quince años* (Ignacio F. Iquino), *Reina Zanahoria* (Gonzalo Suárez), *El maravilloso mundo del sexo* (Mariano García), *Tobi* (Antonio Mercero), *Vota a Gundisalvo* (Pedro Lazaga), *El último guateque* (Juan José Porto), *La isla de las vírgenes ardientes* (Miguel Iglesias), *El virgo de Visanteta* (Vicente Escrivá), *Las eróticas vacaciones de Estela* (Zacarías Urbiola), *Emmanuelle y Carol* (Ignacio F. Iquino), *Donde hay patrón...* (Mariano Ozores), *Sonámbulos* (Manuel Gutiérrez Aragón)...

De entre estas películas extraemos los siguientes perfiles de menos a más, de abandono a aumento, de los que más contrastan y se diferencian con otros anteriores y tradicionales españoles, aunque los estereotipos básicos de mujer en el cine¹⁰ de toda la vida se mantuvieron en mayor o menor medida y se mantienen aún hoy.

LA FOLKLÓRICA. ¿«AHORA ME HA TOCAO A MÍ»?¹¹

Las folklóricas son, sin duda alguna, las más perjudicadas en esta época. Hasta su intento de resurgimiento en producciones aisladas en los ochenta, la mujer estilo Carmen, que canta, baila y es la perdición de los hombres casi no existe en el año que nos ocupa, salvo una sombra de sí misma, ridícula, parodiada y construyendo un perfil de mujer representado más para lucimiento de otro perfil de personaje masculino que para el propio desarrollo del rol femenino. Nos referimos a la Conchita de *Ese oscuro objeto del deseo*, de Luis Buñuel (producida en 1977 pero estrenada en 1978, con 1.076.250 espectadores en sala). De un folclorismo sugerido diferente, parodia, con un índice alto de misoginia, tanto a los señoritos, que ya son señores, como a las cármenes de nuestro imaginario colectivo. Lejos del musical folklórico de intérpre-

8 Estrenada el 1 de abril de 1978 en España, con seis años de retraso, y consiguiendo la altísima cifra de 2.957.077 espectadores, más todos aquellos que en esos seis años viajaron a Francia a ver la película.

9 Similar caso al anterior en fecha de estreno en nuestro territorio, el 1 de febrero de 1978. Superó la taquilla anterior llegando a 3.680.502 espectadores, además de convertirse en un filón de imitaciones y revisitaciones como la de Iquino, *Emmanuelle y Carol* (1978) o la de Jesús Franco, *Las orgías inconfesables de Emmanuelle* (1982).

10 Cármenes, Lolitas, madres sufridoras, madres castradoras, amas de casa, ángeles, viudas negras... (Guarinos, 2007).

11 Título del espectáculo y canción de ese mismo año de Isabel Pantoja en la que se refería a la «España morena, de gozos y penas, celos y amores» y se aludía el tópico español del sol, del amor, la pasión, el arte y el olé.

tes cantantes y de niños prodigio, que llegaron hasta la saturación en los sesenta (Hernández Ruiz y Pérez Rubio, 2004: 157), esta película es la única de este año que reproduce el estereotipo, distinta de la de Manolo Escobar, también de 1978, *Donde hay patrón...* (Mariano Ozores). Mateo (Fernando Rey) es un hombre maduro dominado por su deseo por Conchita, una mujer con dos cuerpos y dos personalidades. Son dos las actrices que interpretan a la joven, Ángela Molina y Carole Bouquet, en esta adaptación de *La mujer y el pelele*, de Pierre Loüys, que reproduce una cíclica historia de amor no consumado, donde Mateo sólo puede mirarla y tocarla. Conchita no es un nombre andaluz o de folkórica, pero es un nombre propio parlante para el objeto designado que indica ya cierta tendencia patriarcal de construcción de un perfil completo de mujer fatal pobre. Joven, de dieciocho años, andaluza, ha vivido en París durante diez años con su madre viuda. El mito de Carmen se esconde tras esta mujer que reúne el estereotipo del ángel: aparentemente candorosa, combina y sorprende por su cinismo y frialdad, aunque puede ser exquisita y refinada, al tiempo que agitanada y artera, sumisa y mimosa o fiera despiadada, tan pronto viste elegantemente de moda como de volantes y lunares. Esta doble personalidad va más allá de la típica de folklóricas: simpáticas y alegres pero interesadas y peseteras, capaces de embaucar al más listo con tal de conseguir dinero y mantener su libertad. Conchita es un personaje de difícil psicología, capaz de creerse virgen y prostituta a la vez, tendente a llevar al hombre a la humillación y el escarnio y que también tiene su propia obsesión, la de ser deseada siempre, en un juego sadomasoquista que la convierte en una perversa narcisista. Sin duda, se trata de un rol aprendido de su madre, actitud de falsa y doble moral, la planteada por «la madre de la artista», que no quiere trabajar en una portería pero consiente el concubinato de su hija con Mateo. La debilidad del caballero le convierte en un ser indefenso ante sus pasiones y digno de lástima, siendo ella divinizada por él y convertida en un fetiche, una de las dos vías que la teoría feminista ha descubierto en el cine patriarcal como forma de presentación de la mujer: o sublimada o despreciada. No obstante, esta sublimación de Mateo se convierte en el desprecio de Luis Buñuel, que presenta a una mujer con la que se impide cualquier identificación por parte de las espectadoras femeninas por su propia condición. «A ti lo que te gusta es lo que no te doy. No yo», así de consciente es Conchita de su poder y de su actitud.

LA DESTAPADA. «TÚ, NO SÉ SI TÚ ESTARÁS, ME VOY DESNUDANDO, TÚ»¹²

La censura, supuestamente terminada en el cine español en el año 76, da paso a la clasificación de películas S, para el erotismo, y abre sus puertas a una galería de personajes que todos identificamos con actores y actrices como Juanito Navarro, Fernando Esteso, Andrés Pajares, Nadiuska, la reina del destape, María José Cantudo, Agata Lys... *Eros*, sin *Thanatos* y con muy poca filosofía, desarrolla un cine transgresor que no llegó a nada por su zafiedad y por saturación, con un empacho de libertad en venganza por todos los besos robados al espectador con los cortes en los rollos de celuloide. Esta tendencia iniciada con *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970) reproduce, no obstante, uno de los modelos más ranciamente patriarcales de la época, con un machismo que a veces linda la violencia sexista. También es cierto que aprovechando algunas de estas películas de destape se intenta

¹² Parte de la letra de la canción *Tú* de Umberto Tozzi, una de las primeras que en España se refiere al amor carnal, de 1978.

conformar mujeres personajes que reivindican libertad para tomar parte activa en el sexo e incluso el derecho a nuevas sexualidades. No era extraño ver a actrices de reconocido prestigio y encasilladas en papeles muy distintos, incluso reivindicando lesbianismo en sus personajes¹³. Aunque lo más habitual en este género de comedia asainetada o comedias sexy es la presentación de una institución familiar tradicional donde la distribución de roles en la pareja es desigual, quedando siempre la autoridad paterna por encima de todo, además de conllevar la responsabilidad económica. Un buen ejemplo de este tipo de cine es *El virgo de Visanteta* (Vicente Escrivá), cuyo director acumula en su haber, junto con Mariano Ozores, buena parte de la nómina de este tipo de cine. Adaptada de la obra de José Bernat y Baldoví (1845), las primeras palabras que se leen en la pantalla dan buena cuenta de ello: «Obra devota inspirada por una musa más puta que las gallinas». Poco más de un millón de espectadores vieron en las salas esta comedia costumbrista valenciana en la que al comienzo de los créditos se hace una mofa a la recién eliminada censura¹⁴. Un narrador, mirando a cámara, introduce la ficción, el personaje del Tío Collons (Antonio Ferrandis), que ya va advirtiendo que «tal vez suene indecorosa a cierta clase de gente», al tiempo que declara que ya era hora de que se pudiera ver en España esta historia, increpando al espectador en cuanto a su sinceridad con su mujer a propósito de temas sexuales, en un claro guiño sólo a espectadores masculinos y no femeninos. Efectivamente, en esta película, y aunque parezca lo contrario por la actitud de las dos mujeres más relevantes, la mujer no es más que un objeto de deseo dentro de una comedia picante o verde dirigida a hombres. Advierte también el narrador que se dirán palabras malsonantes, pero que hay que tener en cuenta que nombrar las cosas por su nombre no es pecado, y alude a Aristófanes que es visto como cultura y hacía lo propio. Así es como prometía, los diálogos están plagados de réplicas de dobles sentidos al estilo de los cuplés: ciriales, boniatos, espadas tiesas, serpiente maldita, gorrión, la baba del caracol (sexo masculino) alternan con limones, fruto del bien y el mal, bizcocho, la col (sexo femenino), por no mencionar palabrotas sexistas del tipo «recontracoños». Los pechos desnudos de Vicentita (María Rosaria Omaggio) aparecen nada más empezar la película. Vicentita es una virtuosa joven desviada por un forastero que participaba en fiestas de moros y cristianos disfrazado ante lo cual creyó haber sido poseída por un santo. Rozando lo sacrílego con esta experiencia mística sobrenatural, el cura se encarga de que el pueblo la considere prácticamente santa, aunque de aquel encuentro carnal naciera un crío. De tremendo mal gusto, las dos mujeres principales del filme hacen gala al final del mismo de un deseo de independencia sexual y de matrimonio respectivamente. La mujer del Tío Collons, Tomasa (Queta Claver) madura y de armas tomar (responde al marido cuando éste le pide que se tape el escote: «Haré lo que quiera. Voy a destaparme el culo y enseñar a todos el higo») se queja de su insatisfacción sexual. Y Visanteta, obsesionada con el sexo desde aquella experiencia, termina, muy patriarcalmente, deseando el matrimonio con el único ingenuo del pueblo que se dejó seducir por «la santa», Pascualo (José Sancho). Sobre ella se dice que «bien saben todas cuando está la masa a punto para meterla en el horno», a propósito de cuándo emplear estrategias de seducción; y el joven se intenta defender invitando a la compasión con frases tan convin-

13 Véase el ejemplo de *Me siento extraña* (Enrique Martí Maqueda, 1977) con Rocío Dúrcal y Bárbara Rey.

14 Reza así: «Certificado de censura expedido en 1845, para que compruebe el respetable lo ancha que tenían la manga los censores de aquella época».

centes y feministas como «Soy un pobre seducido, me engañaron con un chocho». Escenas de desnudos de chicos y chicas, además de escenas amorosas y de la propia protagonista acariciándose, la sitúan como ejemplo del género morboso y chabacano.

El caso visto es un ejemplo extremo, bien es cierto que en estas fechas se usa y abusa de este tipo de evidencias y sugerencias sexuales y/o sensuales aun en películas no estrictamente S. En *La escopeta nacional* (Luis G^a Berlanga, 2.061.027 espectadores), de ambientación rural y clara caricatura política de los representantes de una España que empieza a estar trasnochada, algunas de las señoras que aparecen también muestran generosamente parte de sus anatomías. La catalana, refinada y cotilla, elegante, (Mónica Randall) acompaña a su amante y es presentada como su esposa, en el más claro estereotipo patriarcal de hombre importante con derecho a amiga. La modelo minifaldera rubia (Bárbara Rey) resulta ser la amante del ministro. Pero de nuevo, estamos ante una película de hombres para hombres, donde las mujeres son todas intrascendentes, estereotipadas, personajes de apoyo y donde de ellas se dice, como hace el señor marqués: «Si mi hijo se quiere llevar a una golfa a la cama, que lo haga». Ellas pasan el tiempo mientras ellos hacen negocios y política, quedando fuera de la escena social relevante, fuera del empuje narrativo y sin posibilidades de focalizar el relato.

No todo el cine presentaba esta idea. Se van detectando movimientos de cambio en la familia y atribución de roles en otros perfiles de mujeres que han terminado por convertirse también en estereotipos, aunque lo importante de ellas es que en su momento fueron prototipos. Son mujeres que en sus personajes solicitan igualdad sexual, toman sus propias decisiones, protestan ante lo impuesto, no se conforman con el *statu quo*, y ven más allá del noviazgo y el matrimonio otros modos de vida, como el divorcio o la relación sin compromiso, la de amigos con derechos carnales: una crisis completa de la moral católica y la institución familiar.

LA MODERNA. «VAMOS A BAILAR UN ROCK'N ROLL EN LA PLAZA DEL PUEBLO»¹⁵

La mujer moderna de la Transición ya no es la chica ye-yé. La mujer moderna no es ante todo española y decente. Las chicas modernas son jóvenes, urbanas, trabajadoras, despreocupadas, autosuficientes. *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (Gutiérrez Aragón, 336.410 escasos espectadores) presenta una galería de mujeres jóvenes de este corte que se agrupan en torno a una peluquería, peluqueras que trabajan en el local de belleza y que contrastan con las mujeres de las generaciones anteriores, las clientas. Estas últimas, cincuentonas, encarnan las viejas costumbres y, con ellas, la doble moral: decentes, señoras de sus casas pero obsesionadas con temas de conversación siempre girando en torno al sexo: violadores, exhibicionistas... Las chicas jóvenes, por su parte, se centran en sus trabajos y sus amigos, en salir y divertirse: chicas que fuman, que beben cerveza a morro, que acuden a conciertos de rock y entre las cuales despunta por fuera de ambiente, la dueña de la peluquería. Rosa (Carmen Maura) es una de las mujeres de esta época llamadas «rebeldes del matrimonio», una mujer dueña de su propio trabajo y de sus hijos, que se separa, aunque no legalmente, harta de aguantar la inutilidad de su marido, Jorge (Félix Rotaeta). Tiene la valentía de apostar por una relación desigual de edad, con un chico joven, artista, y sin norte. Es una mujer deseada por tres hombres: su marido (que la viola en la cocina en un episodio

15 De la canción *Rock en la plaza del pueblo* del grupo Tequila, 1978.

de violencia de género por completo machista), el policía, interpretado por Héctor Alterio (le hace proposiciones de vivir juntos bajo la condición de que ella deje de trabajar, como debe ser: «Dejarías la peluquería, ¿no? Una mujer debe atender su hogar») y el joven Tony (Antonio Canal), por el que se decide, ejemplo de juventud, fresca, improvisación, aventura. Las parejas de oposición se establecen entre mujeres de distintas generaciones pero también entre mujeres y hombres. Los perfiles masculinos de este filme resultan, como se puede ver en muchas otras películas de la tercera vía, lastimosos, hombres perdidos, sin rumbo, ridículos dentro de sus tradicionales roles patriarcales de hombre-macho-padre de familia, desajustados con la realidad que sus mujeres han asumido como deseable, en tanto que son mujeres trabajadoras e independientes económicamente de ningún varón, ni padre, ni marido. Es más, en dos casos son las mujeres las que ayudan con dinero a sus novios y exesposos. Este contraste se observa desde el primer plano, los coletazos de la España franquista de grises y represión representada en los personajes de los policías y el chivato y en los yugos y flechas del techo del local donde actúa el grupo de rock *El eructo* (grupo *Burning*), lleno hasta la puerta de jóvenes con aspecto de izquierdistas. Se acabaron los guateques, como decía el título *El último guateque* (Juan José Porto), el baile agarrado metiendo codo para evitar cercanía y roce, la joven de finales de los setenta ya no concede ni un resquicio de entrada a la mojigatería, aunque no hayamos llegado aún a *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980), línea más agresiva que está por venir y que refleja el ambiente en el que se desenvuelve la juventud española de finales de los setenta, aunque este caso conlleva, como afirman Esquirol y Fecé, la intención de «provocar la repulsa a un cierto tipo de espectador y la adhesión de otro» (2005, 178).

LA LIBERADA. ¿«VOLVERÁS A SER LA CHICA SENCILLA»?¹⁶

Y no había vuelta atrás. La mujer liberada del cine español que comienza a aparecer ahora es una mujer hecha, madura, en la mayoría de los casos madre, con ideas políticas, aunque es cierto que son pocos los casos en los que se realza de la mujer su condición de militante por encima de todo. La política en el cine todavía es cosa de hombres¹⁷. La progre y la esposa rebelde, antes mencionada, representan bien a la mujer española liberada y libre, feliz, con futuro frente a sus hombres indecisos, fracasados, amargados. Siguiendo la estela de *Asignatura pendiente* (1976) de José Luis Garci, *Tigres de papel* (1977) de Fernando Colomo, o la de Fernando Trueba, *Opera prima* (1979), *Solos en la madrugada* (1978), también de Garci, es algo más que el título del programa de radio donde es locutor el protagonista. Comienza la película en la soledad nocturna de Madrid, donde el locutor (José Sacristán), José Miguel García Carande, es un hombre en plena crisis. Acaba de separarse de Elena (Fiorella Faltoyano), su mujer que ya tiene una nueva pareja con la que va a convivir en su casa con sus hijos. Conoce a una joven estudiante investigadora (Emma Cohen) que mantiene con él una relación ambigua, sexual, no comprometida, que lo desborda. No sabe el hombre adaptarse

16 Del tema *Volverás* del dúo Sergio y Estíbaliz.

17 Véase el trabajo en línea de Manuel Jesús González Manrique, «La imagen de la mujer en el cine histórico de la Transición», http://www.uc3m.es/uc3m/inst/MU/manuel_gonzalez.html (15/1/2008), sobre *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1978), donde se explicita la existencia de mujeres de ultraderecha y de izquierdas, aunque pocos casos.

a los nuevos tiempos. Incluso tiene un encuentro sexual fortuito con su exmujer y piensa que algo ha cambiado. Ella fríamente lo hace porque sí, sin preocuparse de nada más ni querer una vuelta al matrimonio y también la joven amante se burla de él, ya que la descubre con otro al ir a su casa en busca de consuelo. Él se descubre a sí mismo como una víctima de cuarenta años de represión educativa, moral y política, como dice en sus sermones laicos radiofónicos. Por encima de los desnudos de Emma Cohen y de Fiorella Faltoyano, quizás gratuitos en tanto que carecen de sensualidad o sexualidad y más ejercicio de libertad de mostración que otra cosa, es una película que encarna a unas mujeres que toman iniciativas, que hacen el amor con luz y fuman después de, y encarna a un hombre que cocina, que saca a los niños los fines de semana, un hombre en reciclaje con el telón de fondo de las primeras elecciones libres tras la Dictadura, un hombre que muestra su resentimiento hacia mujeres (también hacia hombres) cuando dice «culo de oro» a la productora trotskista (María Casanova) o «¿Cómo coño lograrán estar tan delgadas esas tías?». El cine de la Transición «presenta el seno familiar como el topos metafórico donde convergen las heridas personales y colectivas de la sociedad española, por eso se convertirá en un ámbito melodramático de primer orden donde entran en juego con cierto protagonismo los conflictos edípicos» (Hernández y Pérez, 2004: 191) y así se observa en el filme.

La nueva masculinidad, el antihéroe, el fin del macho ibérico y el principio del español sensible, entronca con la aparición del tema de la homosexualidad. Existen algunos títulos del momento que se preocupan de ponerlo de manifiesto aunque no del modo tan profundo que se hubiera deseado. Carlos Alfeo afirma que «parece evidente que las redacciones de los guiones no van precedidas de una verdadera reflexión sobre los problemas que abordan, y el tratamiento de la homosexualidad no es, por supuesto, una excepción a esta regla» (2005: 204). Se refiere a *Los placeres ocultos* de Eloy de la Iglesia (1976) y *A un dios desconocido* de Jaime Chavarrí (1977), además de *Un hombre llamado Flor de otoño*, (Pedro Olea) o *El diputado* (Eloy de la Iglesia), ambas del año que trabajamos. La primera de ellas, ambientada en los años veinte del siglo pasado, no disculpa el tema por referirse a época anterior. Muy al contrario se entiende el correlato que quiere hacerse porque continúa siendo la misma situación cincuenta años después. El mundo del travestismo, la homosexualidad, el transformismo (algunos de ellos están casados y tienen hijos, «La Mondonguera», por ejemplo) arroja seres despreciables y utilizables que sufren la discriminación y la violencia física como una mujer por parte de otros hombres. Es curioso que a los homosexuales masculinos sí se les ha permitido en esta historia ser al mismo tiempo terroristas (participan en el intento de dinamitar el tren de Primo de Rivera) y activistas políticos, mientras que a las mujeres se les niegan estas posibilidades todavía en nuestro cine. Y es también una película sin mujeres, salvo el caso de la madre, mujer apocada de buena familia a quien ha venido grande enterarse de la vida homosexual y travestida de su hijo, nieto de general, para más escarnio. La lucha por la identidad sexual libre culmina en el gesto final del protagonista, Flor de Otoño (José Sacristán), pintándose los labios justo antes de ser fusilado. La valentía de Sacristán de travestirse en esos momentos (ya no era lo mismo cuando lo hizo Miguel Bosé para Almodóvar en *Tacones lejanos* (1991) o Tony Cantó en *Todo sobre mi madre* (1999), donde sólo había morbo, más que otra cuestión reivindicativa) continúa en una historia contemporánea, mucho más sórdida, representando a un político homosexual en *El diputado* (Eloy de la Iglesia). Abogado, también opuesto al régimen y a la derecha, el señor diputado de nuevo es agredido en interrogatorio y perseguido por su homosexualidad, además de por su tendencia política de

izquierdas. Las mujeres en esta película se reducen a Carmen (María Luisa San José), militante del partido, de la que se enamora y en la que pone sus esperanzas para que le ayude a olvidar sus inclinaciones homosexuales. No pudo ser. El diputado se enamora de un chico jovencísimo, asesinado, con quien llega incluso a vivir en trío con su moderna esposa Carmen, capaz de ello, aunque no muy convencida por amor a Roberto, actitud insospechada en una mujer española anterior, probablemente sí compartiendo marido con otra mujer. No obstante, el acuerdo de los tres por seguir manteniendo las apariencias, presentando al joven como un familiar, demuestra que todavía la sociedad española no estaba preparada para la aceptación de la homosexualidad masculina.

Y aunque situados en 1978, el año de la Constitución Española, todavía queda mucho para la denuncia explícita de los malos tratos, para la integración de mujeres inmigrantes en el cine, para la incorporación de mujeres directoras. La mujer en el cine de la Transición es una mujer en constitución, se está haciendo, y este proceso ha sido lento, pues entendemos que no ha sido hasta la década de los noventa (en general y salvo honrosas excepciones), pasadas las comedias madrileñas, cuando se ha producido la gestación, falta ahora el crecimiento. Y buena parte de responsabilidad en ello han tenido las mujeres directoras que se han incorporado con dificultad, pero aumentando su número en nuestra cinematografía a partir de esta década. Es un fruto que empezamos a recoger ahora, aunque comenzó a madurar entonces, en aquella edad de plata, culturalmente hablando, de la que muchos se han desencantado. José Luis Trasobares afirma:

Es habitual ente la gente de mi generación volver la vista atrás con nostalgia, constatar que los setenta fueron un momento muy especial, reivindicar en mayor o menor grado lo que entonces hicimos... y concluir que algo debió de fallar en algún momento porque luego las cosas no han salido exactamente como esperábamos. No es que individualmente nos haya ido mal, ocurre más bien que tenemos la sensación de habernos quedado cortos. Parece que lo que fue posible en los setenta e incluso durante buena parte de los ochenta se hubiera diluido, esfumado o transmutado en una especie de sucedáneo de menor valor (2007:174).

Quizá a los que participaron en aquellos procesos les falta distancia histórica para entender lo mucho que hicieron por los que no los vivimos o lo hicimos como niños, como niñas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFEO, Juan Carlos, «Haciendo estudios culturales. La homosexualidad como metáfora de libertad en el cine de la Transición», en *Cuadernos de la Academia*, nº 13-14, 2005, pp. 201-218.
- ESQUEMBRE, M^a del Mar, «Género y ciudadanía, mujeres y Constitución», en *Feminismos*, nº 8, 2006, pp. 35-52.
- ESQUIROL, Merixell y FECÉ, Josep Lluís, «Haciendo estudios culturales. Una aproximación a los discursos legitimadores de la Transición. El caso de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, de Pedro Almodóvar», en *Cuadernos de la Academia*, nº 13-14, 2005, pp.165-180.
- GÁMEZ FUENTES, M^a José, «Acordes y desacuerdos. La madre del cine español de la democracia», en *Cuadernos de la Academia*, nº 13-14, 2005, pp.145-164.

- GARCÍA DE LEÓN, M^a Antonia y MALDONADO, Teresa, *Pedro Almodóvar: La otra España cañí*, Ciudad Real, Diputación, 1989.
- GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús, *Mujer y moral católica en el cine de la Transición española*, Granada, Universidad de Granada, 2007.
- GUARINOS, Virginia (ed.), «Algunas andaluzas oscuras», en *Alicia en Andalucía. La mujer andaluza en el cine*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1999, pp. 113-127.
- «Un conflicto de género: La representación de la mujer americana en el cine español de hoy», en Antonio Checa (ed.): *Actas del I Congreso Internacional Iberoamericano. El futuro de la comunicación*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación El Monte, (edición en CdRom), 2004.
- «Mujeres en proyección. La mujer en el cine», Felicidad Loscertales & Trinidad Núñez (eds.): *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información*, Madrid, Siranda, 2007, pp. 91-113.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PÉREZ RUBIO, Pablo, *Voces en la niebla. El cine durante la Transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, 2004.
- LURUMBE, M^a Ángeles, «El feminismo y la transición española», en *Laberintos*, n^o 6, 2005, pp. 10-13.
- MADARIAGA, Salvador de, *Mujeres españolas*, Madrid, Espasa Calpe, 1972.
- MARIQUE ARRIBAS, Juan Carlos, «La educación física femenina y el ideal de mujer en la etapa franquista», en *Cdeporte*, n^o 10 (junio, 2003); en línea <http://cdeporte.rediris.es/revista/revista10/artmujer.html> (18/I/2008).
- MORGA, M^a Ángeles, «La igualdad entre hombres y mujeres en la Constitución española de 1978», en *Feminismos*, n^o 8, 2006, pp. 53-70.
- OTERO, Luis, *La Sección Femenina*, Madrid, Edaf, 1999.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel, «La escena madrileña en la transición política (1975-1982)», en *Teatro. Revista de estudios teatrales*, n^o 3/4 (junio-diciembre), 1993.
- SILES, Begoña, «La mirada de la mujer y la mujer mirada. En torno al cine de Pilar Miró», en *Razón y palabra*, n^o 46 (2005); en línea, (18/I/2008) <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n46/bsiles.html>.
- TERUEL, Laura, «La información cinematográfica en Andalucía durante la Transición como garante de los valores del régimen», en *Ámbitos*, n^o 11-12, 2004, pp. 451-463.
- TORREIRO, Casimiro, «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)», en VV.AA.: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 341-397.
- TRASOBARES, José Luis, *La segunda oportunidad. Crónica sentimental de los años setenta*, Zaragoza, Biblioteca Aragonesa de Cultura, 2007.