



Facultad de  
**Comunicación y Documentación**

UNIVERSIDAD DE GRANADA

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

TRABAJO FIN DE GRADO

**Análisis del cambio en la representación de las masculinidades en el  
cine español del tardofranquismo y la Transición Democrática.**

Presentado por:

**D. Juan José Feria Sánchez**

Tutor:

**Prof. D. José Manuel Ruiz Martínez**

Curso académico 2016 / 2017



D. /Dña.: José Manuel Ruiz Martínez, tutor/a del trabajo titulado “**Análisis del cambio en la representación de las masculinidades en el cine español del tardofranquismo y la Transición Democrática**” realizado por el alumno/a **Juan José Feria Sánchez**, INFORMA que dicho trabajo cumple con los requisitos exigidos por el Reglamento sobre Trabajos Fin del Grado en *Comunicación Audiovisual* para su defensa.

Granada, 7 de septiembre de 2017



Fdo.: José Manuel Ruiz Martínez



Por la presente dejo constancia de ser el/la autor/a del trabajo titulado “**Análisis del cambio en la representación de las masculinidades en el cine español del tardofranquismo y la Transición Democrática**” que presento para la materia Trabajo Fin de Grado del Grado en **Comunicación Audiovisual**, tutorizado por el/la profesor/a **José Manuel Ruiz Martínez** durante el curso académico 2016-2017.

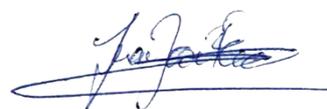
Asumo la originalidad del trabajo y declaro que no he utilizado fuentes (tablas, textos, imágenes, medios audiovisuales, datos y software) sin citar debidamente, quedando la Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Granada exenta de toda obligación al respecto.

Autorizo a la Facultad de Comunicación y Documentación a utilizar este material para ser consultado con fines docentes dado que constituyen ejercicios académicos de uso interno.

**7 / 9 / 2017**

Fecha

Firma





## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres por darme la maravillosa oportunidad de aprender en una institución universitaria, y enseñarme el valor de apreciarla.

A mi hermano, por estar orgulloso de mí y por estar siempre a mi lado.

A mis amigos por ser mis compañeros de vida, y por valorarme cuando ni yo mismo sabía lo que era.

A mis compañeros de clase, por compartir conmigo los mejores cuatro años de mi vida y dejarme aprender tanto de ellos.

Y a esos profesores que te forman, te educan, y te enseñan a enfrentarte a la vida y a conocerte a ti mismo.



# ÍNDICE

<b>RESUMEN .....</b>	<b>11</b>
<b>Sumario .....</b>	<b>11</b>
<b>1.- INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>13</b>
<b>2.- OBJETIVOS.....</b>	<b>15</b>
<b>3.- METODOLOGÍA .....</b>	<b>16</b>
3.1.- CONTEXTO HISTÓRICO Y CINEMATOGRAFICO. ....	17
3.1.1.- DEL TARDOFRANQUISMO A LA DEMOCRACIA. ....	18
3.1.2.- CINE METAFÓRICO O DE OPOSICIÓN. ....	24
3.1.3.- LA COMEDIA “SEXY” ESPAÑOLA Y EL “LANDISMO”.....	28
3.1.4.- EL CINE DE LA “TERCERA VÍA”.....	33
3.2.- MARCO TEÓRICO.....	37
3.2.1.- CINE: LA ESPAÑOLADA COMO GÉNERO CINEMATOGRAFICO “DE BASE” ESPAÑOL.....	37
3.2.2.- SOCIEDAD: DISCURSOS DE GÉNERO, MASCULINIDADES E IDENTIDAD EN LA MODERNIDAD. ....	40
3.2.3.- CINE Y SOCIEDAD: LA REPRESENTACIÓN SOCIAL A TRAVÉS DEL CINE Y SU STATUS Y RELEVANCIA. ....	44
<b>4.- ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN DE LAS MASCULINIDADES. ....</b>	<b>48</b>
4.1.- CINE METAFÓRICO O DE OPOSICIÓN: ANÁLISIS DE <i>CRÍA CUERVOS</i> (1975), DE CARLOS SAURA.....	48
4.2.- CINE DE COMEDIA “SEXY”. ANÁLISIS DE <i>LAS ESTRELLAS ESTÁN VERDES</i> (1973), DE PEDRO LAZAGA. ....	59
4.3.- CINE DE TERCERA VÍA: ANÁLISIS DE <i>ASIGNATURA PENDIENTE</i> (1977), DE JOSÉ LUIS GARCI. ....	69
<b>5.- CONCLUSIONES.....</b>	<b>80</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>84</b>
<b>ANEXO I: FICHA TÉCNICA DE <i>CRÍA CUERVOS...</i> (1975). ....</b>	<b>88</b>

<b>ANEXO II: FICHA TÉCNICA DE <i>LAS ESTRELLAS ESTÁN VERDES</i> (1973)..</b>	<b>89</b>
<b>ANEXO III: FICHA TÉCNICA DE <i>ASIGNATURA PENDIENTE</i> (1977). .....</b>	<b>90</b>

## RESUMEN

En el presente trabajo de investigación se pretende realizar un análisis de la representación de los estereotipos de las masculinidades en el cine español del tardofranquismo (1969-1975) y la Transición Española (1975-1982). El objetivo fundamental es analizar, en el ámbito de la producción audiovisual cinematográfica, cómo se desarrolla la representación de los personajes masculinos, los cuales en aquella época se enfrentaban a un momento de inestabilidad política y sexual: la crisis del varón.

Se conforma a través de dos bloques: uno teórico y otro práctico. En el bloque teórico, por un lado con el contexto histórico estudiaremos los procesos históricos y la producción cinematográfica del periodo, mientras que a través del marco teórico se establecerán los postulados cinematográficos bajo el estudio del género de la *españolada* como género identitario español y de los discursos de género como discursos de identidad sexual en la modernidad, y su interacción entre ellos. Posteriormente se aplicarán los postulados teóricos al análisis, que consistirá en tres producciones cinematográficas de las corrientes dominantes del contexto histórico: el cine metafórico, el cine de comedia “sexy” y el cine de “tercera vía”.

## Sumario

Nel presente lavoro di ricerca si pretende di realizzare un’analisi della rappresentazione degli stereotipi delle mascolinità nel cinema spagnolo del tardofranquismo (1969-1975) e la Transizione Spagnola (1975-1982). L’obiettivo fondamentale è analizzare, nell’ambito della produzione audiovisiva cinematografica, come si sviluppa la rappresentazione dai personaggi maschili, i quali in quell’epoca affrontavano un momento di instabilità politica e sessuale: la crisi dell’uomo.

Si conferma attraverso due blocchi: uno teorico ed uno pratico. Nel blocco teorico, da una parte col contesto storico studieremo i processi storici e la produzione del periodo, mentre attraverso la cornice teorica si stabiliranno postulati cinematografici sotto lo studio del genere della “spagnolada” come genere identitario spagnolo e dei discorsi di genere come discorsi di identità sessuale nella modernità, e la sua interazione tra essi.

Posteriormente si applicheranno i postulati teorici all'analisi che consisteranno in tre produzioni cinematografiche delle correnti dominanti del contesto storico scelto: il cinema "metaforico", il cinema di commedia "sexy" ed il cinema di "tercera via".

# 1.- INTRODUCCIÓN

*“Hoy en día, vivir en una capital de provincias es difícil ¿sabe? Todo se complica... se vive pendiente de los demás. Hay una confusión tremenda de ideas, de gustos, de opiniones... el aire moderno contrasta con los viejos prejuicios, las antiguas tradiciones se entremezclan con tendencias revolucionarias... en fin, somos demasiados provincianos para ser modernos y demasiado modernos para ser provincianos, estamos acomplexados”.*

En *No desearás al vecino del quinto* (1970), de Ramón Fernández.

En tercero de carrera tuve la asignatura que más me llamó la atención de todos mis años de universitario. No era otra que *“El cine español y sus imaginarios socioculturales”*, una asignatura que me sorprendió que tuviera carácter optativo y no fuera obligatoria, pero que elegí por el mero hecho de que, llegados a ese punto, no sabía absolutamente nada de cine español y mucho menos desde una perspectiva social y cultural. Fue entonces cuando comenzó a despertar interés en mí la manera en la que el cine español podía representar partes con las que me identificaba, pero a la vez odiaba y me producía rechazo. A su vez, cuatro meses más tarde volvía a dar en el clavo al tener una asignatura de *“Representación audiovisual, estereotipos sociales y marginalidad”*. De esta manera aprendí muchísimo más a darme cuenta de la importancia de las imágenes mentales que se transmitían a través de lo audiovisual, y la fuerza que podían tener en las sociedades y culturas, tanto para identificarnos con ellas como para moldearlas.

En una unión de esas dos materias, decido realizar el presente trabajo de investigación. Éste se centra el análisis de la representación de las masculinidades en el cine español del tardofranquismo y la Transición Democrática. La relevancia del tema en cuestión se ha disparado en nuestros tiempos, tras la democratización y “europeización” de nuestro país, y dicha relevancia actual se ha considerado como una justificación para enfocar el trabajo tanto en el ámbito del cine español como en el ámbito de la representación de género.

Partimos de una hipótesis: en el tardofranquismo y la Transición Española se produce un cambio fundamental en la representación de los modelos masculinos (y por ende, femeninos) en base a un relevante y fundamental cambio histórico, político, social y

cultural. Trataremos de ver cómo se representa ese cambio en la producción cinematográfica de dicho contexto histórico. Por lo tanto, un aspecto fundamental del presente análisis es que nuestra hipótesis no busca encontrar un cambio, sino que, teniendo en cuenta que este cambio ya existe, ver cómo se representa atendiendo a diferentes criterios cinematográficos. En este contexto histórico existen numerosas categorizaciones en cuanto a los géneros y corrientes cinematográficas que se dan. Nosotros hemos escogido la que realiza José Monterde, en su libro *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja* (1993). En el capítulo dedicado a la transición, establece varias vertientes fundamentales (como se cita en Huerta y Pérez, 2015): “un cine de interés sociológico”, “el cine metafórico” y “la tercera vía”<sup>1</sup>. Es decir: el cine metafórico o de oposición, el cine de comedia sexy (al que se refiere con “interés sociológico” por su poca factura académica), y el cine de tercera vía. La justificación de esta elección por nuestra parte busca conocer, desde un punto de vista más independiente hasta un punto de vista más comercial, cómo se realiza esta representación: diferentes discursos ideológicos, el factor de la censura, una mayor-menor permisibilidad, etc. Además, no hemos encontrado un análisis de estas tres corrientes en conjunto (aunque sí quizás por separado) lo cual nos parece interesante unir en un mismo proyecto para observarlas con más claridad.

Las películas elegidas, como veremos a continuación y como adelantamos con la cita de *No desearás al vecino del quinto* (1970), se articularán bajo el conflicto provocado por los aires de cambios que en ese momento surgieron en la sociedad española: la tradición y la modernidad.

---

<sup>1</sup> Huerta Florian, M. A. y Pérez Morán, E. (2015). De la comedia popular tardofranquista a la comedia urbana de la transición. Tradición y modernidad (p. 203). *Historia Actual Online*, 37 (2), 201-212.

## 2.- OBJETIVOS

El **objetivo principal** de este trabajo es analizar en el tardofranquismo y la Transición Democrática (1969-1982) cómo se muestra el cambio, el punto de inflexión en cuanto a la representación de los estereotipos de las masculinidades en el cine español, basándonos en una película dentro de cada uno de los “movimientos” cinematográficos que se desempeñaron en dicha época bajo un criterio desde el cine menos comercial (*de autor*) hasta más el cine comercial, categorizándolos en tres corrientes: 1) el cine de oposición o metafórico, 2) el cine comedia “sexy” (y dentro de este el *landismo*), y 3) el cine de “tercera vía”.

En cuanto a los **objetivos específicos**, diferenciamos los siguientes:

- Proponer la hipótesis de la existencia de un cambio en la representación de las masculinidades en el cine español de los años setenta.
- Conocer el contexto histórico en el que se desarrolla el cine español del tardofranquismo y la Transición Española y analizar en profundidad las tres corrientes cinematográficas elegidas: cine metafórico, cine de comedia “sexy” y cine de “tercera vía”
- Conocer el cine español conocido como la *españolada* como género base de nuestro cine y su cambio en los años del contexto histórico.
- Conocer los discursos de género, su origen y su cambio en el tardofranquismo y la Transición.
- Unir el discurso de cine español y de género para descubrir el cambio producido en la representación de las masculinidades en nuestro cine y bajo el contexto histórico.
- Analizar, esclarecer y mostrar cómo se produce éste cambio en la representación de los estereotipos de las masculinidades atendiendo a los diferentes modelos de cine anteriormente citados.

### 3.- METODOLOGÍA

Como hemos delimitado en el apartado anterior, el trabajo tiene el fin de analizar y demostrar el cambio en la representación de los estereotipos de las masculinidades en el cine español en el contexto histórico de los años 70 (1969-1982), divididos en el tardofranquismo (1969-1975) y la Transición (1975-1982).

Para ello necesitamos diferenciar varias partes dentro de nuestro marco metodológico. Partimos de dos conceptos generales para el análisis que son el cine y la sociedad, y que interaccionarán entre sí y de múltiples formas a lo largo de esta investigación. Pero lo fundamental es comprender que la principal forma de interacción entre ellos que se busca en el trabajo es el factor de cambio. Tanto en el contexto histórico como en el marco teórico, los diferentes contenidos y postulados se articulan en base a un cambio, un punto de inflexión producido en ellos. Es decir, el cambio en todos ellos es el postulado base, y a partir de ahí buscamos demostrar qué tipo de cambio se produce en qué tipo de elemento, contenido, tema o teoría del análisis.

En primer lugar, vamos a investigar el marco contextual. El contexto histórico y cinematográfico debe ser la pieza fundamental, y para ello tomaremos como referencia varios manuales que desarrollan un estudio del cine español en base a una perspectiva histórica y cultural. Hemos escogido como arco temporal el comprendido entre 1969 y 1982, donde se encuentran dos periodos históricos diferentes, separados por la muerte de Franco en 1975, y tomando como fundamentales los manuales de *El cine español: una historia cultural* (2014) de Enrique J. Benet e *Historia del cine español* (2005) de Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha. Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro.

En segundo lugar, estableceremos posiciones o corrientes académicas con el motivo de apoyar y justificar el problema o la necesidad de nuestra investigación. Esto lo haremos en base a un marco teórico que aporte el debido rigor y relevancia científica a nuestro análisis y nos permita delimitar las hipótesis. Para el marco teórico hemos decidido hablar de conceptos genéricos que atañen al trabajo y que interaccionan entre sí (el cine y la sociedad) y establecemos postulados teóricos que nos ofrezcan respuestas de cada uno de ellos, siempre bajo la hipótesis principal de un cambio en cada uno de ellos. Estos son el

género cinematográfico, tomando como referencia el género más puramente diferenciador de nuestra cinematografía: la “españolada”; los discursos de género como elemento de análisis de las masculinidades para así tener base teórica para cuando analicemos dichos estereotipos; por último la justificación de esta relación entre la representación de los estereotipos de género en el cine (relación entre ambas) como una representación en la gran pantalla constituye una importante visión de la realidad social y cultural de un contexto concreto.

En tercer lugar nos encontramos con el análisis en sí. La categorización elegida para el análisis se desarrolla en el contexto histórico y cinematográfico y su justificación la encontramos tanto en un criterio elegido por el investigador en base a un eje de cine comercial (de más a menos) como en el libro de José Monterde, *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja* (1993). Se trata por tanto de tres corrientes cinematográficas de los años 70 que reflejan la realidad social y política tanto del tardofranquismo como de la transición. Si bien hubo otras corrientes cinematográficas en dichos años, se ha decidido utilizar este eje cine de autor-comercial para poder así definir como los diferentes directores de la época se enfrentaron al cine con más o menos libertad a la hora de esta representación, y en un contexto histórico tortuoso con las libertades. La clave más comercial fue la comedia, género que siguió siendo superior cuantitativamente, la parte más autoral fue la del cine metafórico o de oposición, mientras que en un intento de “mediar” entre ambos surgió el movimiento llamado de cine de “tercera vía”.

Por tanto el análisis será de carácter cualitativo (observación y descripción de los fenómenos y simbolismos en base a al marco teórico) de tres muestras cinematográficas de cada una de estas corrientes. Las películas elegidas, de las cuales se establecerá una debida justificación de su elección en base a su relevancia o necesidad, son: *Cría cuervos* (1975) de Carlos Saura, *Las estrellas están verdes* (1973) de Pedro Lazaga y *Asignatura pendiente* (1977) de José Luis Garci.

### **3.1.- CONTEXTO HISTÓRICO Y CINEMATográfico.**

El contexto histórico transcurre en el arco temporal de 1969-1982. En la década de los setenta se produce un cambio fundamental tanto a nivel político como a nivel cinematográfico: se pasa de un periodo histórico de tardofranquismo, donde fundamentalmente reinaba un cine caracterizado por la censura y la tensión de un futuro

incierto y de un pasado traumático, a una transición hacia tiempos de nuevos valores y de libertades, y ambas bajo la tensión entre modernidad y tradición en la unión del cine y de la sociedad. Ambos sucesos separados por la muerte del dictador Franco el 20 de noviembre de 1975, que marca el punto de inflexión entre dos movimientos con una separación si bien no tan drástica como quizás con una continuidad mucho más evidente entre ambas.

Por lo tanto, la estructura del marco referencial o contexto histórico se basa en un análisis a nivel general que analiza los cambios mencionados en el contexto histórico y cinematográfico del arco temporal (1969-1982) para luego analizar de manera específica el contexto cinematográfico de los principales movimientos para nuestro análisis: cine metafórico, cine de comedia sexy y cine de tercera vía. Si bien hay otros movimientos igual de relevantes, no lo son para el análisis por lo tanto se explicaran de manera menos específica dentro del primer punto.

### **3.1.1.- DEL TARDOFRANQUISMO A LA DEMOCRACIA.**

Como explica Casimiro Torreiro (2005) en el capítulo *Historia del cine español*, el año 1969 se proclama como el año en el que comienza la agonía de un franquismo como si de una crónica de una muerte anunciada se tratase. En este año, se produce la sustitución de Manuel Fraga Iribarne como Ministro de Información y Turismo, el cual representaba al sector “reformista” de la dictadura, por Alfredo Sánchez Bella, afín al sector inmovilista y tecnócrata de Carrero Blanco, el cual ya sonaba como el próximo “caudillo”. Esta sustitución provoca de un modo simbólico la quiebra del franquismo desde su interior, que unida al malestar social con una ETA emergente, la gigantesca sombra del caso Matesa y el rechazo internacional a los casos de pena de muerte aún latentes en la cúpula franquista, genera una situación tensa de violencia y de sinsentidos institucionales.

Sin embargo fue precisamente el ministro Fraga entre otros, uno de los que en la década de los años 60 sembraba los condicionantes de un cambio socioeconómico en nuestro país mediante dos acontecimientos de especial relevancia. Fraga realiza una doble campaña, interna y externa al país. Dentro de España celebra los 25 años de paz, para recordar que hace 25 años la victoria se alzó para el régimen. Por otro lado, realiza la famosa campaña “*Spain is different*”, mediante la cual mandaba un doble mensaje al extranjero: España

es un país folclórico de tradiciones únicas, y la intención de comenzar a abrir a este país exótico al resto del mundo. Comenzaba el imparable *desarrollismo*, el progreso económico y la fantasía del consumo como bienestar social para la construcción de una clase media estándar española (Benet, 2014).

Además de estos condicionantes de apertura al mundo y de bienestar económico, en el ámbito cultural Fraga también establecía en 1966 la Ley de Prensa donde la censura disminuía considerablemente en este intento de imagen de tolerancia de puertas hacia fuera, lo que le provocó ya desde el inicio la enemistad con el anteriormente mencionado Carrero Blanco y una indiferencia total del general Franco (Cáceres García, 2006). Por otro lado, José María García Escudero ocupaba el puesto de la Dirección General de Cinematografía hasta el año 1968, con un revolucionario sistema de códigos de censura, ampliación de presupuestos y ayudas cinematográficas (Torreiro, 2005).

Hablando más concretamente de cine, en esta época, y en palabras quizás más poéticas de Benet (2014), se encuentra una dominante en cuanto a las películas españolas de aquel entonces y su manera de abordar los tiempos:

Miraban hacia los espectros del pasado sin demasiados subterfugios ni veladuras; levantaban crónica tanto de las derivas delirantes de algunas propuestas políticas como de las visiones más lúcidas del presente; no dejaban de manifestar las dudas ni los anhelos proyectados hacia el futuro. Sin embargo, cada una de ellas quedaba atrapada en la madeja de uno de esos tiempos, incapaz de despegarse del lastre de los recuerdos y los traumas. A su vez, mostraba su desconcierto ante los trepidantes acontecimientos que apuntaban a un mañana cargado de incertidumbres. A pesar de todo, reflejaban con nitidez las posibilidades abiertas a la sociedad a la que apelaban, y le ofrecían caminos para el entendimiento.<sup>2</sup>

Ya comenzados los años setenta, esta modernidad parecía estar cada vez más asentada, el progreso se acercaba cada vez más, mientras que España seguía viviendo su crisis política en virtud de este progreso, a modo de incertidumbre. El final de un Franco agonizante se veía venir, sin embargo en julio de 1973 nombraba presidente del gobierno a su máximo hombre de confianza, el almirante Luis Carrero Blanco. Era la primera vez que el dictador

---

<sup>2</sup> Benet, V. J. (2014). *El cine español. Una historia cultural* (p. 359). Barcelona: Paidós.

dejaba en manos de otra persona ese cargo que él había ostentado junto con la Jefatura del Estado desde su nombramiento por sus compañeros de rebelión como *Generalísimo* el 1 de octubre de 1936. Con ello, el dictador ponía en este dirigente sus máximas expectativas y deseos del continuismo del Régimen tras su muerte, que cada vez era más cercana. Sin embargo, todo se frustra el 20 de diciembre de 1973, cuando la banda terrorista ETA realiza un atentado con el que el coche en el que iba Carrero Blanco vuela por los aires en la calle Claudio Coello de Madrid. El asesinato de Carrero Blanco suponía un freno total al continuismo político del régimen y por lo tanto, la decadencia del mismo.

Ante todo este panorama, se produce el hecho histórico más importante de la segunda mitad del siglo XX, y que provoca el punto de inflexión histórico de la década de 1970: Francisco Franco muere tras unos últimos meses de agonía un 20 de noviembre de 1975. El Estado se convierte en una monarquía encabezada por Juan Carlos I, nombrado rey en base a los mecanismos de sucesión del régimen que Franco había orquestado desde principios de los años 60. Carlos Arias Navarro, presidente del gobierno durante los dos últimos años de dictadura, toma posesión como presidente del gobierno de la monarquía. Comienzan los sombríos años donde por fin se veía una pequeña luz, donde entre idas y venidas, con un Adolfo Suárez intentando precipitar el progreso con medidas como la legalización del PC (Partido Comunista) y la desarticulación el aparato censor estatal, se podía hablar por fin del final del franquismo: la Transición Democrática.

Todos estos cambios políticos e históricos que parecen ocurrir casi de manera atropellada, y poca repercusión aparente pudieron tener en el ámbito cultural. En palabras de Torreiro (2005):

Este apretado resumen histórico del periodo apenas se podrá encontrar en el cine de entonces, que si bien desempeñó un papel crítico considerable en los años finales del franquismo [...] no es menos cierto que optó más –sobre todo desde 1977– por la recuperación, discutible en sus formas, de la memoria histórica en detrimento del análisis riguroso del presente.<sup>3</sup>

Sin embargo, nos encontramos “Con dos excepciones: el cine radical practicado desde la izquierda extraparlamentaria y [...] la producción de la extrema derecha nostálgica de un

---

<sup>3</sup> Gubern, R. et al. (2005). *Historia del cine español* (p. 345). Madrid, España: Cátedra.

franquismo muerto y enterrado ya en las primeras elecciones democráticas”<sup>4</sup>. Según la línea argumental de Benet (2014), quien habla de un cine centrado en el presente a partir de la muerte del dictador, puede parecer que entran en conflicto ambos argumentos, sin embargo Torreiro (2005) define más adelante el sentido de “presente” como presente histórico y político: “Apenas hay referencias a personajes y hechos en presente en el cine español entre 1977 y 1982 –en 1977, por ejemplo, sólo 8 películas abordan directamente la realidad—”.<sup>5</sup> Benet (2014) se refiere a que el análisis del presente siempre era bajo la influencia del pasado, recalcando de manera más evidente en este periodo histórico la tensión entre modernidad y tradición.

Con la Transición española llega la modernidad de una manera definitiva y una necesidad imperante de hacer cine del “presente”. En el año 1977, se produce uno de los hechos que quizás más determinen el porvenir cinematográfico dentro de éste periodo: la abolición “completa” –y se entrecomilla por casos como el juicio militar de Pilar Miró por su película *El crimen de cuenca* (1979)— de la censura por el gobierno de UCD bajo mandato de Adolfo Suárez. Por otro lado, el fin de la censura provoca un cambio social en el que España se alía con el resto de Europa, donde el “nuevo presente” está en el establecimiento de la clase media, en el advenimiento de las industrias culturales y la generalización del consumismo como arma de autorrealización social y personal (Benet, 2014). “Todos los saberes, formas de conocimiento y experiencias estéticas se nivelan por su capacidad de ser consumidos.”<sup>6</sup> Esta forma de modernidad que tiene su origen en el desarrollismo acabará culminada en el año 1992, donde España definitivamente se abre al mundo con acontecimientos como la Exposición Universal de Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona 92.

En resumen, esta nueva forma de estilo de vida, junto con la libertad que deriva de la abolición de la censura, provocarán cambios en la industria cinematográfica española sustanciales y necesarios. En palabras de Huerta y Pérez (2015), tras la muerte de Franco:

La praxis fílmica se ramificó además por muy diversas vías, ampliándose el radio de acción en lo formal y en los contenidos: desde un cine nostálgico y reaccionario a

---

<sup>4</sup> Gubern, R. et al. *Ibidem* (pp. 345-346).

<sup>5</sup> Gubern, R. et al. *Ibidem* (p. 382).

<sup>6</sup> Benet, V.J. *Ibidem* (p.375)

revisiones históricas que hasta aquel entonces no habían sido posibles, pasando por derivaciones de los modelos del tardofranquismo y llegando a la emergencia de propuestas culturales tan interesantes como el de las películas rodadas en lenguas distintas al español o el de la «comedia madrileña».<sup>7</sup>

Como afirman estos autores, la Transición puede ser quizás el periodo histórico con la producción cinematográfica más diversa de todo el siglo. Mientras que algunos géneros como el cine metafórico desaparecen debido a su falta de sentido sin la censura (agotándose y provocando la emigración de sus máximos representantes a otros géneros), otros como la comedia popular entendida como comedia “sexy” en el tardofranquismo hacia finales de los años 70, como afirman Pérez y Hernández (2011), “va a experimentar algunas tentativas aisladas de regeneración [...], bien bajo el modelo de relato costumbrista con fines críticos, bien bajo una fórmula de actualización ideológica con elementos *asainetados*”.<sup>8</sup>

Esta primera corresponde a la llamada “tercera vía”, la cual como hemos mencionado anteriormente se analizará de manera más específica en su correspondiente epígrafe, pero que consiste fundamentalmente en un intento de cine comercial con pretensiones críticas con respecto a temas de actualidad, es decir, una “mezcla” entre la comedia costumbrista y un cine más crítico. La segunda es en la cual, como ya anticipa Santos Zunzunegui (2002) en *Historias de España: de qué hablamos cuando hablamos de cine español*, directores como Luis García Berlanga recoger modelos puramente españoles como el esperpento o el sainete para realizar una “parodia de costumbres”, dentro de la cual siempre ronda la deconstrucción del régimen franquista en un intento de seguir teniendo los mismos privilegios, a través de situaciones cómicas de lo más estrambóticas. Hablamos por supuesto de *La escopeta nacional* (1977), una de las películas más famosas del cine español, que sigue las cacerías y aventuras decadentes de los burgueses Leguineche y que se convirtió en trilogía debido a su éxito con *Patrimonio Nacional* (1981) y *Nacional III* (1982).

El cariz sexual de las comedias “sexys” del tardofranquismo, con el fin de la censura

---

<sup>7</sup> Huerta Floriano, M. A. y Pérez Morán, E. *Ibidem* (p. 204).

<sup>8</sup> Pérez Rubio, P. y Hernández Ruiz, J. (2011). *Escritos sobre cine español: Tradición y géneros populares* (p. 189). Zaragoza, España: Colección de Letras.

pasan a ser un género único gracias a la política de la UCD de categorización como cine “S”, una medida que tenía una doble finalidad: resolver los problemas existentes con la demanda de cine para adultos (existente en Europa desde hace décadas) y poner freno al género pornográfico *hard-core* (Pérez y Hernández, 2011). Esta categoría nace con *Una loca extravagancia sexy* (1977), resulta además un cine bastante interesante desde el punto de vista económico, ya que este cine apenas era costoso de producir y tenía un público casi asegurado, “razón por la cual el cine “S” se habría de convertir [...] en la ansiada aunque efímera panacea de la rentabilidad.”<sup>9</sup> (Torreiro, 2005).

Por otro lado, como afirman Pérez y Hernández (2011), una serie de jóvenes realizadores como Fernando Colomo, Fernando Trueba o José Luis Cuerda optaron por realizar una comedia “generacional y desenvuelta”: películas rodadas con bajo presupuesto, rodadas en casa de amigos, con un claro interés de identificación generacional, pero a una generación que va a vivir las primeras elecciones democráticas de izquierda. Esta fue bautizada como la “comedia progre madrileña”, inaugurada por *Tigres de papel* (1977) de Fernando Colomo.

Sin embargo, desde el punto de vista político, encontramos dos corrientes adversas. Una de ellas es el cine de “panfleto” de izquierdas, que tenía en Eloy de la Iglesia a su máximo representante de manera casi individual. Con historias melodramáticas y todas en relación a conflictos políticos individuales, no debemos perder de vista la liberación sexual del ser humano oprimido bajo un sistema patriarcal que se reivindica en sus películas (Pérez y Hernández, 2011), incluyendo temas como la homosexualidad solamente dos años después de la muerte de Franco. Destacan dentro de su filmografía *La criatura* (1977), *El diputado* (1978) y *Miedo a salir de noche* (1979). Por otro lado nos encontramos con el opuesto, con el cine de “nostalgia”, que se aliaba a otros géneros costumbristas como la comedia popular o el melodrama para dar lugar a discursos involucionistas, que como definen Pérez y Hernández (2011), “Son muestras de un universo —el de la derecha nostálgica— en acelerada contradicción y crisis; de ahí el pesimismo que destilan estos filmes más allá de la risa fácil, de ahí la paradoja continua de su esquema moral.”<sup>10</sup> Buscan ridiculizar mediante la comedia (sobre todo) las costumbres modernas, con Paco Martínez Soria como arquetipo de hombre que sigue en sus cabaes antiguos y al que la modernidad

---

<sup>9</sup> Gubern, R. et al. *Ibidem* (pp. 371).

<sup>10</sup> Pérez Rubio, P. y Hernández Ruiz, J. *Ibidem* (p. 217).

no lo “atonta”. Mariano Ozores o Pedro Lazaga, máximos exponentes de la comedia “sexy” serán máximos exponentes de este subgénero (junto con Vizcaíno Casas o Rafael Gil).

En el año 1981 las alarmas vuelven a saltar cuando el general Tejero realiza un intento de golpe de estado. Al final de la Transición la modernidad empieza en España a elucubrarse con la postmodernidad (posteriormente hablaremos de esto), y empiezan a surgir subgéneros como la cultura *underground* de los años 80 (en España se materializó como la “movida”) que, entre otras cosas, nos descubriría a Pedro Almodóvar y su *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón* (1980), o Iván Zulueta con *Arrebato* (1980), convirtiéndose en fenómeno de culto.

Con las nuevas políticas de subvenciones anticipadas de la primera mujer al frente de la Dirección General de Cinematografía, Pilar Miró, muchos de estos géneros –sobre todo el cine “S” y las comedias de bajo presupuesto y gran taquilla— terminan por desaparecer, mientras que otros como el cine de adaptaciones literarias (gracias a una mayor unión con TVE) con *La colmena* (1982) o *Los santos inocentes* (1984) serán reconocidas a nivel internacional. Poco queda ya en esta época de los cines que analizamos en nuestro trabajo: todos han ido evolucionando conforme han ido evolucionando el contexto histórico.

Finalmente en el año 1982 se realizan las primeras elecciones democráticas, donde el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) resulta vencedor, dando así el mando del país a la izquierda casi 50 años después. Así, termina de una vez por todas el proceso de la transición democrática, la modernidad se da por asentada en un país aislado durante tres décadas, pero siempre seguirá existiendo una confrontación entre lo que innegablemente somos, y lo que queremos ser, entre la modernidad y la tradición.

### **3.1.2.- CINE METAFÓRICO O DE OPOSICIÓN.**

La mayor parte de los cineastas del tardofranquismo, a pesar de que miraban hacia el futuro, estaban anclados en el pasado, y esto debido en gran parte a la incertidumbre que estos tiempos generaban. Se comenzaba a hacer cine de “revisión de traumas” del pasado, bien de una forma más estilística o de una forma más popular. *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri, destaca por ser ese documental que enseña la decadencia de una familiar

aristócrata durante el franquismo, los Panero, donde se presenta una clara alegoría de lo que en realidad está sufriendo el régimen: una inevitable decadencia. Pero ésta decadencia viene inevitablemente por el pasado, y es lo que produce el desencanto, mirar hacia y atrás y darse cuenta que ese pasado es el origen y la perpetuación de una triste decadencia, y un trauma insuperable (Benet, 2014).

Dentro de ésta “persistencia de la memoria”, además de la película clave de Chávarri, poco a poco fue surgiendo una nueva fórmula estilística. Esta idea de la reflexión sobre el trauma que vive la sociedad debido al pasado, se juntaba con una nueva forma de concebir estéticamente el cine, forzada a nivel general por una necesidad implícita de sortear los códigos censores del régimen. Bajo estas premisas, una serie de directores, en este proceso de reflexión memorística, optan por realizar películas con dos niveles de significado. El primero es la trama narrativa, la historia -donde suceden los hechos dramáticos- pero hay un segundo nivel de lectura donde la trama narrativa se envuelve de un aura metafórico mostrándose de forma implícita el verdadero significado de la obra, y que casi siempre tiene que ver con lo mismo: el pasado traumático de una España en dictadura, envueltas en historias de familias, aisladas y llenas de subterfugios. Surgía así el “cine metafórico” del tardofranquismo y parte de la transición, que con Víctor Erice y Carlos Saura se convertiría en uno de los movimientos más importantes de la historia del cine español.

Es importante realizar una mera puntualización dentro de esta categoría, ya que además del mencionado cine “simbólico”, dentro del cine de “revisión de la memoria” podemos encontrar filmes de carácter más tremendista y realista, que representan de manera diversa –costumbrista y rural- pero igualmente simbólica el crisol de una España que muere y otra que nace y sus sentimientos encontrados, fundamentalmente en dos filmes: *Furtivos*, (1975) de José Luis Borau y *Pascual Duarte* (1976), de Ricardo Franco (Benet, 2014).

El cine de metáfora tenía una temática base: la reflexión crítica de un pasado traumático con base en el criterio estético de la metáfora y el simbolismo, que como afirma Elices (2013), “aprovecha la dialéctica entre permisividad y represión, [...] para ofrecer un cine no sólo crítico con la sociedad del momento, sino también con una construcción simbólica

y argumental que se acerca a los nuevos cines europeos”<sup>11</sup>. Por lo tanto otra de las peculiaridades de este cine surge directamente de la contradicción de buscar una renovación estética como en los “nuevos cines” europeos de los años 60 en un contexto político marcado por la censura y el control ideológico. Sin embargo, como hemos mencionado anteriormente, este movimiento gozó de cierta manga ancha, lo que le otorgó precisamente ese estatuto de *cine de autor*. Y es que el cine metafórico y simbólico de esta década se convirtió en un auténtico referente internacional que llevó a nombres como Carlos Saura y Víctor Erice, principales representantes de este movimiento, a lo más alto de las listas de la *intelligentsia* cinematográfica. Es quizás uno de los aspectos más importantes de este cine que, como veremos más adelante, no solo simbolizan una oposición en sentido político, sino también en sentido crítico y formal, dónde suponía un cine mucho más elaborado y una auténtica legitimación de prestigio internacional. Además, como afirma Benet (2014), este tipo de cine llama la atención de los estudiosos y académicos internacionales (sobre todo los franceses) para estudiar y comprender en cierto modo el trasfondo social de la posterior Transición Española.

Sin embargo, el cine metafórico no fue un cine al margen de las estructuras sólo en lo formal y narrativo. Una de las principales características que puso de manifiesto este movimiento cinematográfico fue el de la incursión de los productores independientes en el cine español, productores que apostaban por la calidad más que por la cantidad. Como veremos, ocurre de manera similar a otros movimientos como el cine de tercera vía, donde es la figura del productor la que sirve como bandera para entender dicha clave cinematográfica:

El productor generalmente cercano a los noveles directores, [...] que tiene poca o ninguna experiencia en el terreno de la producción, pero que, por el contrario, está cercano a los intereses personales y estéticos, y a los temas, que la generación de recambio pretende plasmar en sus filmes.<sup>12</sup>

Es entonces cuando surge una figura clave para entender el interés de la realización de

---

<sup>11</sup> Elices, R. (2013). *La producción autoral de Elías Querejeta. Una propuesta de análisis formal a través de las obras de Carlos Saura y Víctor Erice* (Trabajo Fin de Máster) (p. 10). Universidad de Salamanca, Salamanca, España.

<sup>12</sup> Monterde, J. E., Rimbau, E. y Torreiro, C. (1987). *Los nuevos cines europeos. 1955-1970* (pp. 94-95). Barcelona, España: Lerna.

este tipo de películas: Elías Querejeta. El trabajo como productor de este exfutbolista vasco se puede encumbrar fundamentalmente bajo dos criterios: producir cine de calidad, en base a intereses más personales que económicos, y en apoyar a directores emergentes como Carlos Saura, Víctor Erice, Jaime Chávarri, Montxo Armendáriz o Julio Médem.

Querejeta fue el principal suministrador de cine metafórico, y se aprovechó de cierta manga ancha que regalaba el régimen hacia este tipo de cine: por un lado su éxito en el extranjero permitía dar una imagen nublada de España como un país abierto en el que se podían contar ese tipo de historias, mientras que dentro no eran demasiado peligrosas porque su afluencia de público era muy escaso. Produjo filmes tan influyentes en esta corriente como *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice (una de las obras más apreciadas y valoradas por lo críticos internacionales dentro del cine español), *Furtivos* (1975) de José Luis Borau, o *El desencanto* (1976), mencionada anteriormente. Pero sin duda el principal director de la factoría Querejeta fue Carlos Saura el cual más adelante analizaremos mejor. El tándem Saura-Querejeta generó, entre otras, *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1973), *La prima Angélica* (1974), *Cría cuervos* (1975) o *Elisa, vida mía* (1977).

Torreiro (2005) explica una de las razones de que precisamente este movimiento de cine más minoritario e intelectual fuera a su vez uno de los más rentables, tanto económica como socialmente:

El entronque de este cine con los intereses del espectador tuvo que ver tanto con el cambio sociológico operado en el público español como con el contenido de los films [...] en un contexto político diferente, en el cine español del tardofranquismo y la transición democrática se operó en un proceso similar al que había tenido lugar en varios países europeos respecto a los “nuevos cines” de los años 60, películas que se habían caracterizado por su capacidad de conectar [...] con el nuevo espectador: joven, universitario y de clase media.<sup>13</sup>

Había un cambio latente en la sociedad española, que paulatinamente a un cambio en la producción cinematográfica, daba lugar a un nuevo espectador español que valoraba el cine crítico y que compraba una entrada de este cine sin pensárselo dos veces. Este “nuevo

---

<sup>13</sup> Gubern, R. et al. *Ibidem* (p. 353-354).

espectador” que tendrá una voz decisiva en el camino de los géneros cinematográficos españoles en los años venideros. Prueba de ello es la carrera como director de Carlos Saura, quien con el fin del movimiento del cine metafórico realizó películas tan dispares entre sí como la perteneciente a cine “quinqui” *Deprisa, deprisa* (1981) o la trilogía musical flamenca de *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986).

Sin embargo y a pesar de su relevancia, a partir del año 1977 este movimiento firma su sentencia de muerte junto con la abolición de la censura: paradójicamente la censura, principal arma represora cinematográfica, era el elemento clave que justificaba la metáfora por lo tanto dicha factura intelectual. Sin censura, no tenía sentido crear películas simbólicas y metafóricas, ya que ahora la crítica se podía hacer de una más manera explícita, y no resultando necesario ese segundo nivel narrativo. Por lo tanto los directores de este tipo de cine tuvieron que, poco a poco, diversificar su estilo: Saura y Erice, principales figuras de este movimiento, tomaron caminos separados, mientras que Querejeta siguió la estela de productos cinematográficos de calidad y apostando por nuevos cineastas como Montxo Armendáriz o Fernando León de Aranoa.

### **3.1.3.- LA COMEDIA “SEXY” ESPAÑOLA Y EL “LANDISMO”.**

Todos los condicionantes anteriormente descritos ponían en situación a la época del tardofranquismo como una de las épocas con una mayor proliferación de filmes de nuestra historia cinematográfica. La mayor parte de los autores destacan que los años 70 fueron la cuna desde el punto de vista cuantitativo de uno de los periodos más gruesos en cuanto a producción cinematográfica, pero particularmente, hubo un género que destacó por encima de otros (Pérez y Hernández, 2011):

El mayor corpus cuantitativo de películas sigue siendo, [...] el cine de géneros populares, y de manera especial, la comedia: una industria que, en su mayor parte, parece vivir de espaldas a los profundos cambios sociales y de modos de vida que se estaban produciendo en esos años.<sup>14</sup>

Antes se mencionaban el conjunto de medidas que el régimen, abanderado por el Ministro Manuel Fraga, en un momento de lucidez (o de estrategia política) puso en marcha para

---

<sup>14</sup> Pérez Rubio, P. y Hernández Ruiz, J. *Ibidem* (p. 187).

atraer a nuestro país lo que se conocía en aquella época como *desarrollismo*. Esta idea de Benet (2014) de una sociedad de consumo que intentaba implantarse en nuestro país a través de las dos campañas ya mencionadas, desde el punto de vista socioeconómico ve venir varias consecuencias de este desarrollismo fundamentales para entender este cine, y ambas tienen que ver fundamentalmente con la misma clave: desplazamientos masivos de personas por motivos económicos, pero con una leve diferencia entre ambas: una es por necesidad y otra por disfrute. Hablamos del éxodo rural y el turismo de masas en la España del tardofranquismo.

En cuanto a la primera, tiene una fácil deducción: en una España rural, tradiciones arcaicas y vida agraria, la apertura al mundo genera una necesidad del campesinado y el mundo rural de emigrar a las grandes ciudades españolas, donde el desarrollo de la industria y del sector servicios se está convirtiendo en una potencia de primer orden. Sin embargo, con la crisis de principio de los años 70, esta emigración se realizará fuera de España, fundamentalmente a países como Alemania o Reino Unido (Cáceres García, 2006). Tanto estas dos temáticas, la contradicción entre campo y ciudad y la emigración a países extranjeros serán temáticas de primer orden en este tipo de cine.

Por otro lado, esta sociedad de consumo que ya existía en Europa y con la que nuestro país intentaba aparejarse trajo consigo la metamorfosis de España como una auténtica potencia turística de primer orden. Las playas y el sol de zonas como la Costa del Sol, la Manga del Mar Menor, Benidorm o Mallorca buscaban a través del impacto visual una mayor conciencia de España como lugar paradisiaco, exótico, a espaldas del panorama político que vivía el país bajo un régimen dictatorial. “Pero su función no se agotaba en el reclamo de los posibles turistas extranjeros. De hecho tenían el manifiesto objetivo de inculcar al público doméstico los iconos y valores hacia dónde dirigir sus fantasías de consumo y su búsqueda de experiencias.”<sup>15</sup> Afirma Benet (2014). Las películas de comedia popular española de aquel entonces pretendían también reflexionar (aunque no demasiado) sobre el turismo en la sociedad española, tanto para bien como para mal, encontrando también piezas cinematográficas antiturísticas, como el documental *España Insólita* (1965), de Javier Aguirre. En conclusión, el impacto del turismo llegó a este cine con mucha más fuerza que en otros géneros.

---

<sup>15</sup> Benet, V.J. *Ibidem* (p.314).

Por lo tanto, estas ideas son fundamentales para entender la comedia hispánica en este periodo histórico. El desarrollismo, el turismo, la emigración a las ciudades... son temáticas que aparecen una y otra vez en un género que trata de entender el presente. Sin embargo, la manera en la que el género de la comedia parece mantenerse inmóvil no es otra que el vivo conflicto de base que estamos siguiendo en nuestro análisis: las tensiones entre modernidad y tradición.

En líneas generales, la comedia popular del tardofranquismo se caracteriza por ubicar sus argumentos en la España del momento –son escasos los relatos que se remontan al pasado con una mirada costumbrista. De ese modo, proyectan una imagen del país en relación al momento que le toca vivir.<sup>16</sup>

Por lo tanto esto es quizás uno de los géneros de los años setenta donde más patente se ven esas tensiones que tanto caracterizan tanto al cine tardofranquista como al cine de transición democrática. Hay todo un mundo nuevo, moderno, de consumo que está produciendo vertiginosos cambios a un ritmo frenético, y la sociedad se está modernizando con ellos, mientras hay un trasfondo político de un régimen que intenta de todas maneras mantenerse en sus valores arcaicos y poco modernos. Por lo tanto la comedia popular, comedia “sexy”, comedia hispánica, del tardofranquismo y parte de la transición, proyecta el eterno conflicto entre el anhelo de libertad (sexual y democrática) de una sociedad en la aurora de la modernidad, abriéndose al mundo, con un régimen dictatorial inmovilista, anclado en el costumbrismo y los valores morales del pasado.

La comedia “sexy” abarca los filmes que se encuentran dentro del género de la comedia popular o comedia española entre 1969 y 1977 (aproximadamente), que tienen su máximo apogeo precisamente con el film anteriormente mencionado *No desearás al vecino del quinto* (1970), y que tiene como algunas de sus grandes obras *El turismo es un gran invento* (1968), *En un lugar de la Manga* (1970) o *Manolo, la nuit* (1973). Este tipo de género tiene una serie de características básicas que podemos encontrar en general en todos sus filmes, y que han sido estudiadas en las últimas décadas gracias a la proliferación de análisis sobre este tipo de cine, infravalorado hasta la saciedad por los

---

<sup>16</sup> Huerta Floriano, M. A. y Pérez Morán, E. *Ibidem* (p. 204).

estudiosos y críticos por su baja factura intelectual. Como bien resume en pocas palabras Cáceres García (2008), estas películas consisten en “más pretensiones económicas que artísticas, cargadas de un alto contenido erótico en clave de humor, y cuyo protagonista es casi siempre un sujeto masculino, heterosexual, español, de clase media o media-baja y sexualmente reprimido”.<sup>17</sup> Por lo tanto, podemos analizar más en profundidad estas temáticas que nos sirven de anticipo al análisis posterior:

- Cine poco intelectual y de gran aceptación popular. El cine de comedia sexy tuvo un espectacular calado en la cultura española, cosa que justifica que sea el género más cuantitativo en cuanto a producción cinematográfica de esta época, y se podría decir que en general del cine español. Como afirma José Monterde (1993):

Bajo ningún concepto se debe olvidar, pese al habitual menosprecio crítico hacia este subgénero, que *No desearás al vecino del quinto*, *La ciudad no es para mí* y *Pero... ¿en qué país vivimos!* ocupaban la segunda, tercera y cuarta posición entre los films con mayor número de espectadores del cine español hasta finales de 1987<sup>18</sup>

Esto genera por lo tanto un interés más que sociológico por este tipo de cine, que por ende, al resultar tan rentable, implicó la espectacular aparición de películas y de directores como Mariano Ozores, Pedro Lazaga, José Luis Sáenz de Heredia, que llegaban a realizar casi 3 títulos al año. En definitiva, una fórmula cinematográfica muy fructífera que desgraciadamente a lo largo de la historia ha generado el rechazo intelectual y académico, cuando no era simplemente olvidada.

- Temáticas acordes con el contexto histórico: hemos vaticinado anteriormente, el cine de comedia sexy era un cine centrado en el presente, y además de una tendencia sexual o erótica predominante en clave de humor. Sin embargo la comedia sexy tenía una idea fundamental: no entraba a valorar factores políticos. En palabras de Monterde (1993): “Sus temas se basaban bien en la parodia de tendencias de moda, bien de las costumbres o de los grandes tópicos que caracterizaban la sociedad española del momento: turismo, inmigración urbana y emigración exterior, servicio

---

<sup>17</sup> Cáceres García, J. (2008). *El destape del macho ibérico: masculinidades en la comedia sexy (cult) íbera* (tesis doctoral) (p. 2). Georgetown University, Washington DC, EEUU.

<sup>18</sup> Monterde, J. E. (1993). *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja* (p.41). Barcelona, España: Paidós.

doméstico, consumismo, pervivencia de las viejas tradiciones, etc.”<sup>19</sup>

- Protagonista masculino, heterosexual, español, de clase media o media-baja y sexualmente reprimido: en cuanto al análisis del personaje arquetípico del cine de comedia sexy, se realizará con mayor profundidad en la segunda parte del trabajo. Pero como podemos observar, hay una fórmula base, que surge de la tensión entre modernidad y tradición que caracteriza este género: los protagonistas, pertenecen al grupo de personajes masculinos heterosexuales, donde la historia o trama narrativa ronda siempre en torno a un conflicto que no pueden resolver: el coito. Su incapacidad para satisfacer el deseo sexual será, como veremos, una metáfora acerca de la tensión entre lo que los españoles anhelan, y lo que pueden realizar (conflicto sexual-nacional): una liberación sexual (modernidad), bajo el contexto de una España represora y arcaica (tradición).

A pesar de ello, es muy importante recalcar que la censura había disminuido en la etapa final de los 60, y aunque con la destitución de Fraga volvió a ser especialmente dura, las ideas y estilos de vida de la modernidad y el desarrollismo ya habían calado en la sociedad española y por lo tanto, hay que reconocerle a este género trata temas sexuales de una manera bastante visible aun bajo el yugo franquista (Cáceres García, 2008). Ocurre de la misma manera que en el cine metafórico: al ser un género poco comprometido políticamente, los censores otorgaban más manga ancha a estos filmes.

Pero además de desarrollar un arquetipo similar, estos protagonistas eran siempre los mismos: se creó un *star system* de actores españoles donde destacaban fundamentalmente Alfredo Landa (el cual, con su arquetipo de sujeto sexual desbocado, desarrolló su propio subgénero de comedia sexy: el “landismo”), Paco Martínez Soria (figura paternalista, metáfora del dictador) o Manolo Escobar (el galán, gentil, serio y educado), junto con Lina Morgan y Concha Velasco como protagonistas femeninas (Huerta y Pérez, 2015).

A partir del año 1977, y como también sucediera con un cine totalmente opuesto a este

---

<sup>19</sup> Monterde, J. E. *Ibidem* (p. 39).

(el cine metafórico) la abolición de la censura provoca una conversión de este tipo de cine, que desaparece (sobre todo la corriente “landista”), para formar varios géneros. Uno de ellos, ya mencionado en el contexto general, fue el cine pornográfico, de escándalo, catalogado como cine “S”, donde tras años de censura temas como la violencia y el sexo por fin se podían mostrar de manera explícita. Por otro lado surge el “destape”, donde emigran la mayor parte de directores y actores (Mariano Ozores, Sáenz de Heredia, Pedro Lazaga, Rafael Gil...), y surgen nuevas figuras protagonistas y desaparecen otras (surgen los machos desbocados de Pajares y Esteso, que sustituyen los papeles típicos de Alfredo Landa, y desaparecen Manolo Escobar y Paco Martínez Soria). Además este cine, al igual que otro más serio (melodrama), se mete de lleno en política, constituyendo la corriente “nostálgica” del franquismo.

### **3.1.4.- EL CINE DE LA “TERCERA VÍA”.**

En España la modernidad se encontraba luchando por encontrar un sitio en el arcaico mecanismo social español, y cuando parece encontrar un “equilibrio”. Como respuesta a la comedia con tintes más comerciales que se daba en aquella época, y a la excesiva factura académica y metafórica del cine de oposición, surge un estilo cinematográfico que, como suele ocurrir en estos casos, tiene nombre y apellidos: José Luis Dibildos.

Con la película *Españolas en París* (1969), se da por inaugurada una corriente cinematográfica que se denomina bajo el término “cine de tercera vía”. Etimológicamente, y como establece Asión Suñer (2014), la tercera vía es un término que se suele referir a un contexto político y económico, y consiste en elegir entre dos opciones mayoritarias, encontrando un punto medio entre ambas, soliendo ser la economía mixta frente a las opciones extremas como son la economía de mercado y el socialismo. Así que, aplicándose al ámbito cinematográfico, la tercera vía se muestra como una opción centrista, o a medio camino entre un cine comercial y un cine *de autor* (en este caso, político e intelectual), que tiene lugar en los años 70 y que, mayoritariamente, se encuentra dentro del género de la comedia —ya existía en aquel entonces cine crítico con los asuntos sociales, pero no en clave humorística—. En otras palabras, “una visión crítica —con sus limitaciones, conformismos y contrasentidos— de la realidad contemporánea a partir de esquemas propios de la comedia popular”.<sup>20</sup>(Pérez y

---

<sup>20</sup> Pérez Rubio, P. y Hernández Ruiz, J. *Ibidem* (p. 190).

Hernández, 2011).

Este centrismo u equilibrio tiene sus razones más que justificadas, y como hemos dicho suelen radicar en el principal artífice de este movimiento: el productor José Luis Dibildos. Propietario de Ágata Films, reunió un equipo en 1969 y rodó la película anteriormente mencionada, apostando así por una comedia con una mayor calidad que la de las comedias de consumo vulgar, sin entrar en dificultades y vueltas de tuerca intelectuales. A lo largo de estos años suyas fueron la mayor parte de las producciones, donde en la mayoría también participó como guionista: *Españolas en París* (1971), *Vida conyugal sana* (1974), *Tocata y fuga de Lolita* (1974), *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe* (1975), *La mujer es cosa de hombres* (1976) o *Libertad provisional* (1976).

Narrativamente hablando, este cine se veía muy influenciado por dos corrientes cinematográficas. Una de ellas fue la *screwball comedy* americana, que si bien cambiaba a sus protagonistas por personajes de clase media, sirvió para sus resoluciones cómicas, mientras que la otra era una subversión de los principios de la comedia desarrollista popular (Asión Suñer, 2014).

Como hemos establecido anteriormente, la modernidad y el desarrollismo generan en España la nueva clase media, que es precisamente la principal causa del surgimiento de este movimiento. Una nueva clase media, urbana, de cultura media y liberal, que demandaba un cine más crítico, y que se encontraba desasistida, forzada a elegir entre un cine intelectual complejo y un cine completamente comercial y de tópicos populares. En palabras de Asión Suñer (2014):

El público se reconocía con los personajes que aparecían en estas películas. Compartían con ellos los problemas que azotaban a la sociedad española, muchos de ellos derivados del desarrollo experimentado en aquellos años: la publicidad, los nuevos medios informativos, la progresiva apertura al exterior, la religión... Eran además, igual que ellos, miembros de una nueva clase media que estaban surgiendo en estos momentos en España<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Asión Suñer, A. (2014). La tercera vía del cine español: Relecturas del periodo tardofranquista (p. 6). *Asociación Aragonesa de Críticos de Cine*, 26, 1-13.

Debido a esta necesidad se produjo el acierto de Dibildos: crear un tipo de cine que favoreciera la identificación total y absoluta con este tipo de público de clase media liberal, huyendo de los sectores más reaccionarios y extremos, a través de la crítica moderada y de la comedia, y que en general se podía hacer extensible a todos los tipos de público. Por lo tanto hay que aclarar un aspecto fundamental: la crítica que realizaba este tipo de cine debía ser moderada, sin excesivas actitudes que pudieran denotar cierto vaivén a los lados de la balanza más de lo necesario, siendo así visible pero no exagerada, cosa que ha generado las reticencias de este movimiento por parte de muchos críticos.

Sumado a la falta de estudios acerca de este tipo de cine (como hemos podido observar con la comedia sexy), nos encontramos con dos problemas básicos en el estudio del cine de tercera vía: su cobertura, tanto en términos materiales (qué es cine de tercera vía y qué no) como temporales (surgimiento y posterior desaparición del movimiento).

En cuanto su cobertura, numerosos estudios, que recogen conversaciones y entrevistas de los propios directores, actores y de José Luis Dibildos, se muestran en una posición contradictoria. En base al estudio de Asión Suñer (2014), se pueden tomar varias referencias en torno a determinar qué es y qué no es cine de tercera vía: las películas producidas por el padre del movimiento, José Luis Dibildos, aquellas en las que participa personal recurrente del equipo, o bien bajo unos criterios “comunes” que establece para generar menos equívoco: la comedia como género predominante, dirigido a un público de clase media, bajo los patrones narrativos de referencia de la *screwball comedy* americana y las comedias populares de baja factura académica, y un cierto “progresismo” en el tono de los filmes (siendo esto último objeto de reflexión, ya que su director era de centro-conservador, aunque si es cierto que la mayor parte de su equipo era progresista o afiliado a la izquierda, como Ana Belén, José Luis Garcí, José Sacristán o Roberto Bodegas). Sin embargo podemos determinar que, efectivamente, no tiene por qué ser exclusivamente producida por José Luis Dibildos o ser una comedia con cierto tono crítico para ser considerada como cine de tercera vía. El acuñamiento del término “tercera vía” sí que quizás pertenezca más a Dibildos, pero, como afirma Torreiro (2005), él no fue el único en hacer este tipo de cine: Antonio Cuevas, productor de Kalender Films, produjo filmes de tercera vía con directores como Manuel Summers –*Adiós, cigüeña, adiós* (1970), *Ya soy mujer* (1974), *Mi primer pecado* (1976) – y Fernando Fernán Gómez –*Yo la vi primero* (1974) – o incluso también se podrían considerar algunos filmes de

Jaime de Armiñán –*Mi querida señorita* (1971) o *¡Jo, papá!* (1975). Además también se considera que ciertas películas como *Asignatura Pendiente* (1977), realizada por José Luis Garci, guionista colaborador en las películas producidas por Dibildos, cumple los requisitos de ser cine de tercera vía, a pesar de estar realizada cuando el movimiento ya se encontraba supuestamente “muerto”.

En cuanto al arco temporal que abarca este movimiento, también puede resultar confuso: hay quien lo establece con *Españolas en París* (1969), y quien no lo considera empezado hasta *Vida conyugal sana* (1974), de la misma manera que el final hay quien lo establece en *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe* (1975), mientras que otros lo fijan en *Asignatura Pendiente* (1977). De cualquier caso, la idea general de este movimiento la podemos encontrar en palabras del propio productor, en el libro de Frutos y Llorens (como se cita en Asión Suñer, 2014):

Aunque la tercera vía se convirtió en un anticipo del cine que iba a producirse durante la transición democrática, era algo coyuntural. La propuesta quedó eclipsada por la nueva comedia generacional y por las películas que revisaban la historia sin cortapisas de la censura. Una vez que se convocaron las primeras elecciones de la democracia, por fortuna, no hacía falta seguir hablando de “tercera vía”.<sup>22</sup>

Esta idea también nos sirve para finalizar con el cine de tercera vía. Mientras que algunos autores como Pérez y Hernández (2011) piensan que la fórmula de Dibildos no fue suficiente, ni en términos de profundización en los temas de la sociedad, ni en temas de adaptación a los cambios sociales, podemos afirmar que la tercera vía fue un movimiento de cine muy concienciado y conocedor de su propia esencia, de lo que debía ser, y abrió el camino para un cine de transición democrática que se vería reflejado en muchas obras tanto coetáneas como postfranquistas.

---

<sup>22</sup> Asión Suñer, A. *Ibidem.* (p. 4).

## **3.2.- MARCO TEÓRICO.**

### **3.2.1.- CINE: LA ESPAÑOLADA COMO GÉNERO CINEMATOGRAFICO “DE BASE” ESPAÑOL.**

Primero, debemos encontrar una justificación teórica a nuestro análisis en estudios de cine español. El cine español ha sido estudiado a lo largo de la historia por numerosos académicos, ya sea en claves históricas, temáticas, de contenido, etc. Al buscar el análisis de un cambio de representación en películas españolas, parece bastante lógico la necesidad imperante de buscar postulados teóricos que definan qué es el cine español y que lo diferencia de otros cines. A través de diferentes teorías hemos escogido el libro *Historia de un género cinematográfico: la Españolada* (2009), de José Luis Navarrete Cardero, ya que es un libro que explota las necesidades que buscamos para el análisis: la definición del género de la “españolada” como género o conjunto de lugares comunes en todo cine español, y, al ser un análisis histórico, su evolución y cambios (concretamente para nosotros en la transición): es decir, que es lo que hace al cine español reconocible de base en todo filme, y cómo esta representación cambia en la época del tardofranquismo y la Transición.

Ante la necesidad de conocer cómo evolucionan los estereotipos de las masculinidades en el cine español, la pregunta básica sería ¿Qué hace al cine “español”? Encontramos nuestro origen del problema de esta necesidad de “autodenominación” muy bien reflejada en el libro *Cine, nación y nacionalidades en España* (2007) de Berthier y Seguin, donde se reflexiona acerca de un problema fundamental: la cinematografía española se enfrenta como a ninguna otra a una contradicción frente al concepto de cine “nacional” o cine “español”. Parece complicado entonces hablar de qué es lo que realmente caracteriza un cine español cuando realmente todo depende del criterio que se le pueda aplicar. Puede parecer sencillo decir que una película es española por ser producida aquí, sin embargo Utrera Macías (2007) explica dentro de este libro que el problema base es de concepción de cine “nacional”, ya que se superpone siempre la nacionalidad regional o autonómica en nuestro cine, diluyéndose por tanto la identidad nacional en un múltiples identidades regionales diversas.

Por lo tanto, la cuestión de los rasgos nacionales de nuestro cine parece que tiene que ver

más con una cuestión de representación, criterios más sociológicos. La identidad nacional, o mejor dicho, lo “puramente español” dentro de un filme corresponde por lo tanto con una relación entre una manera de hacer cine que represente una imagen de la sociedad española de una manera acertada. Y un factor muy importante, es el público: “Si estas películas españoladas responden a deseos populares es porque el público sentía que la imagen ofrecida por estos filmes era auténtica, verdadera y realista”<sup>23</sup>. Testimonios de una realidad, y que a su vez tienen la capacidad de moldearla, que al fin y al cabo es la dimensión que nos interesa para este trabajo.

Este denominador común se erige entonces bajo un enorme macrogénero que se denomina “españolada”, y que tiene su origen en otro tipo de manifestaciones artísticas (literatura, teatro, pintura, musical) que finalmente acaba surgiendo en el cine. Sus comienzos se establecen en el siglo XVI<sup>24</sup>, ligado a un proceso histórico de unidad nacional territorial (y se van caracterizando por una serie de acciones, personajes, argumentos, temas, de carácter popular, unido a el surgimiento etimológico mediante la palabra “*espagnol*”, de origen francés, convirtiendo a los extranjeros en los creadores del término de la españolada (Navarrete, 2009).

Tenemos que tener en cuenta dos aspectos clave de la españolada: su carácter de representación de imágenes de España, y su consideración negativa ligada a su carácter popular. Como hemos mencionado anteriormente, tenemos que pensar que estamos hablando de un conjunto de imágenes múltiples de una sola nación. Otro aspecto clave del género español por excelencia es su condición peyorativa, algo muy importante en nuestro análisis teniendo en cuenta que como veremos, muchos de los géneros (sobre todo visible en la comedia sexy), películas, o tipos de personaje vistos con inferioridad tienen mucho que ver con características de la españolada. Navarrete (2009) explica de dónde surge:

El juicio negativo recaído sobre lo popular no nace en el siglo XIX con la etiqueta de la españolada. Así las opiniones vertidas por los críticos cinematográficos sobre este género son idénticas a las soportadas por romances, entremeses o pasos y pasillos agitanados,

---

<sup>23</sup> Navarrete Cardero, J.L. (2009) *Historia de un género cinematográfico: la Españolada* (p. 20). Madrid, España: Quiasmo Editorial.

<sup>24</sup> Para más información sobre sus orígenes, Navarrete Cardero, J.L. *Ibidem* (pp. 23-39).

desde tiempos inmemoriales. Los motivos de este dictamen han sido su consideración como ciénaga de corrupción, su calidad de amoral, su alejamiento del buen gusto establecido y, evidentemente su inconcordancia con la imagen de España deseada por algunos de sus sectores.<sup>25</sup>

Por lo tanto, la españolada en el cine no es más que un recipiente de lugares comunes, un debate histórico sobre identidad nacional que ha ido evolucionando a lo largo de la historia, fruto también de las tensiones latentes entre tradición y modernidad, y que es uno de las piezas angulares de nuestro análisis: los cambios. Como vaticinábamos, el género de la españolada, en el periodo del tardofranquismo y la transición española, experimenta un cambio acorde al contexto histórico y cinematográfico que lo acompaña. Sin embargo, ésta cambio marca un antes y un después en la evolución de este género, redefiniéndolo por completo.

En esta nueva españolada, como afirma Navarrete (2009): “Todos los actos del español crítico, los que perpetúan o sirven para huir del pasado, pueden ser considerados españoladas pues están relacionados de un modo u otro con una realidad manida y mortecina.”<sup>26</sup> Sin embargo, a pesar de que la españolada sigue siendo un género que representa los problemas y modos de vivir de la totalidad de la sociedad española, caerá en la lógica del rechazo y la estereotipación de un modo indirecto. Consecuencia del contexto histórico (un régimen a punto de morir y una modernidad imparable imponiéndose) esta redefinición retornará al eterno problema de lo puramente español en el cine. Si ya anteriormente se veía la españolada por sectores de la población como una representación negativa de los españoles, los sectores más críticos, tras una dictadura que ensalzaba férreamente estos valores, se alejará de este tipo de representación, y ésta recibirá una etiqueta de subproducto o de cine de baja calidad de una manera más exacerbada. En otras palabras:

El machismo, la supuesta alta dosis de virilidad, la pasión y furia futbolística, el orgullo patrio basado en las costumbres y fiestas locales, el amor a la patria de los nuevos emigrantes del tardofranquismo, la férrea moral, a veces o casi siempre doble, y un sinfín de tópicos difícilmente discernibles serán los componentes de esta nueva españolada.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Navarrete Cardero, J.L. *Ibidem* (p. 51).

<sup>26</sup> Navarrete Cardero, J.L. *Ibidem* (p. 226).

<sup>27</sup> Navarrete Cardero, J.L. *Ibidem* (p. 227).

Por lo tanto, ocurre que esta valoración negativa sentencia el futuro de la españolada en esta década: el cine de carácter comercial, en otras palabras, la comedia sexy, y los géneros y subgéneros más populares representarán la nueva españolada, mientras que el cine de oposición (cine metafórico) y el cine de tercera vía (por su índole crítica) desempeñarán el papel opuesto, mostrando otros atributos emergentes de la nueva sociedad española, y realizando en la mayoría de los casos una crítica a estos tópicos y estilos de vida españoles que a partir de ahora se considerarán como rancios y, por qué no decirlo, de índole franquista.

### **3.2.2.- SOCIEDAD: DISCURSOS DE GÉNERO, MASCULINIDADES E IDENTIDAD EN LA MODERNIDAD.**

A lo largo de la historia y sobre todo desde la última mitad del siglo XX encontramos una mayor proliferación de estudios y de reflexiones con respecto a la identidad de género. Los seres humanos han buscado a lo largo de toda su vida definirse dentro de unos cánones, que no fueran confusos, o que en cierto modo pudieran facilitar nuestra manera de vernos y de entendernos. Grandes discursos generalizadores que desde un punto de vista lógico, nos ayudan a entender el mundo y a relacionarnos con él. Estamos hablando del concepto de género, y como todos los conceptos, no está exento de problemática.

Según Scott (1990), el concepto de género como tal, surge con base en una nueva conceptualización llevada a cabo por las feministas norteamericanas que buscaban dar una perspectiva social a la categorización entre sexos. Pero además, y como factor muy importante:

El interés por clase social, raza y género apuntaba, en primer lugar, al compromiso del estudioso con una historia que incluía las circunstancias de los oprimidos y un análisis del significado y naturaleza de su opresión, y, en segundo lugar, la comprensión académica de que las desigualdades del poder están organizadas en al menos tres ejes.<sup>28</sup>

Por lo tanto y con base en esta idea, el concepto de género en su versión más reciente

---

<sup>28</sup> Scott, J.W. (1990). El género, una categoría útil para el análisis histórico (p. 25). En Amelang, J. y Nash, M. (Eds). *Historia y género: Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea* (pp. 23-56). Valencia, España: Edicions Alfons el Magnànim

surge con un factor fundamentalmente social, y en concreto, de relaciones de poder entre una jerarquía de hegemónicos y los oprimidos, de la desigualdad. Sin embargo y a diferencia de los otros conceptos, en el caso del género nos enfrentamos a una mezcla entre una connotación social, y a su vez descriptiva en relación a las relaciones con sus sexos. Por lo tanto, la definición que expone Scott (1990) tiene que ver con esas dos partes, las cuales se interrelacionan: “es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y [...] es una forma primaria de relaciones significantes de poder”<sup>29</sup>. En nuestro análisis serán fundamental entender estas dos acepciones porque tenemos que tener en cuenta la innegable relación entre lo que se representaba en pantalla como algo “masculino” o “femenino” y el contexto político e histórico de fondo caracterizada por una dictadura con una visión muy clara de lo que era el hombre y la mujer, y que intentaba perpetuar a toda costa.

Sin embargo, sin adentrarnos ahora en su relación con el cine, nos paramos ahora a ver ese cambio que se produce en la concepción del género en el contexto histórico que nos atañe. Y por ello introducimos el término de postmodernidad en la discusión, ese término que autores como Gianni Vattimo o Jean-François Lyotard defendían en sus estudios de los años 70 y 80. La idea clave de estos autores era también una relación entre la sociedad y los discursos de poder, sin embargo desde un punto de vista mucho más filosófico. En “*La postmodernidad (explicada a los niños)* (1994), Lyotard habla de una idea clave: “el fin de los grandes relatos”, donde ya no hay un gran consenso unitario sobre el mundo y la realidad que actúa de manera opresora con los discursos menores, sino que ya no tienen sentido porque han fracasado, y es donde todo se deconstruye y da lugar una nueva condición: la condición postmoderna, múltiple y fragmentada. Con todo esto enlaza el concepto de “pensamiento débil”, que refleja en su obra *El pensamiento débil* (2006) Gianni Vattimo, donde establece que este debilitamiento de lo unitario y el triunfo de lo fragmentario genera una crisis de la verdad y los valores en la sociedad: todo es posible y nada es unívoco, y el escepticismo y el nihilismo se vuelven las principales características del sujeto postmoderno.

Gabriela Castellanos (1996), habla de esta debilidad que representan los nuevos discursos, ya que “desde la perspectiva postmoderna comenzamos a descubrir que los

---

<sup>29</sup> Scott, J.W. *Ibidem* (p. 44).

puntos de vista de otras razas, otras clases, otras culturas, otro género [...], en suma, de cualquier otro grupo dominado, por lo general parecen débiles, pobres, injustificados, antes la fuerza arrolladora de la “razón universal”.<sup>30</sup> Por tanto nos muestra cómo precisamente es la postmodernidad la que genera que otros puntos de vista y discursos de género, como el de la mujer, puedan aparecer mientras el punto de vista hegemónico, el del hombre, y aunque sean débiles, surgen para ser vistos y formar parte de la realidad contemporánea.

Es entonces en esta nueva realidad de múltiples posibilidades, donde la sociedad se siente débil y perdida. La subjetividad y el antropocentrismo surgido en el Renacimiento como forma de entender el mundo pasan por la mayor crisis de realidad hasta ahora vista. En España, esta postmodernidad parece secuestrada por el régimen franquista, que representa una única realidad de lo que es el hombre y lo que es la mujer, unos valores unívocos que se imponen por la fuerza y que provocan en los individuos incertidumbre y represión, como es el caso de la Sección Femenina del régimen, donde se enseñaba a la mujer a respetar los principios del franquismo (basados en el patriarcado nacionalista-católico): ser patriota, cristiana y por supuesto una buena esposa. Sin embargo es importante destacar la postmodernidad como un modo de cuestionarse los valores y la realidad, y no como una destrucción del concepto anterior para crear uno nuevo: no es la destrucción de la modernidad, sino la continuación de ésta.

Si hablamos exclusivamente del género masculino (el que nos atañe para el análisis), podemos observar que el patriarcado como cultura de dominación e imposición jerárquica masculina continuaba siendo la posición dominante en la mayor parte de las culturas y por supuesto, llevándolo al contexto español, uno de los pilares de la dictadura. Sin embargo, una cuestión importante surge en esta década de los años 70, cuando el hombre sufre una transformación de manera directa en relación a este hecho. Como afirma Bonino (2002), el cambio dentro de la masculinidad no es cuestión de actitud, ya que el hombre tiene muy internalizados los patrones masculinos patriarcales y hegemónicos dentro de su identidad, por lo tanto el cambio se trata en relación a la propia identidad masculina,

---

<sup>30</sup> Castellanos, G. (1996). Género, poder y postmodernidad: hacia un feminismo de la solidaridad (p.30). En Luna, L. y Vilanova, M (Coord.) *Desde las orillas de la política: Género y poder en América Latina* (pp. 21-48). Edición del Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad, Barcelona, España.

de manera más coyuntural. Si bien es cierto que las actitudes son el primer paso, no es por lo tanto definitorio ya que es un condicionamiento recibido desde que se nace, y no es fácil.

Sin embargo y debido a un esta postmodernidad, el sujeto se ve perdido, forzado a replantearse el gran discurso patriarcal que le ha dominado durante siglos. Guarinos (2015), explica que en el mundo del hombre tradicional, “el hombre heterosexual es el eje del triángulo que domina a otros dos grandes grupos sociales: las mujeres y otros hombres”<sup>31</sup>, donde, dentro de ese ámbito heterosexual, comienzan a aparecer nuevas identidades de hombres que se alejan del hombre tradicional bajo el patriarcado hegemónico. Nace un nuevo hombre, y esto se puede deber a numerosas causas, sin embargo nosotros determinamos dos de ellas. Por un lado, con la agonía y posterior muerte del franquismo se consolida la afirmación del género femenino en la sociedad española, donde gracias a las reivindicaciones feministas la mujer comienza a tener un mayor protagonismo en la vida política, pública y social. Por otro lado y como hemos vaticinado antes, el género masculino se deconstruye y nacen nuevas formas de entender el hombre en la sociedad, y lo que es más importante: nace la imposibilidad de definir al sujeto masculino bajo unos valores, rasgos y actitudes unívocas.

De esta nueva conceptualización surge una nueva necesidad, como explica Martín (como se cita en Martínez, 2007), “Desde hace menos de una década y media se habla de “masculinidades” en plural al haberse desechado la idea de que lo masculino constituye una única identidad”<sup>32</sup>. La postmodernidad y la multiplicidad que ésta defiende hacen mella en la conceptualización de la masculinidad, y por lo tanto también inciden gramaticalmente en este fin de los discursos unitarios. Al igual que como veíamos antes la españolada es un concepto genérico que muestras múltiples realidades sociales de España a través del cine, el género masculino y el concepto de “masculinidades” generarán gran cantidad de discursos plurales y fragmentados que darán lugar a numerosas formas de entender la realidad social en un nuevo contexto de postmodernidad intercalado con la siempre existente e inmortal visión tradicional española.

---

<sup>31</sup> Guarinos, V. (2015). El país de los hombres perdidos. Personajes masculinos en el abismo en el cine español de la Transición (p. 5). *Área Abierta*, 15 (1), 3-14.

<sup>32</sup> Martínez Pérez, N. (2011). Modelos de masculinidad en el cine de la Transición: José Sacristán (p. 278). *Revista Icono 14*, 9 (3), 275-293.

### **3.2.3.- CINE Y SOCIEDAD: LA REPRESENTACIÓN SOCIAL A TRAVÉS DEL CINE Y SU STATUS Y RELEVANCIA.**

Anteriormente hemos podido observar que tanto el cine como la sociedad son las dos caras de la misma moneda y que se retroalimentan entre sí, como entes individuales. El análisis del género de la *españolada* nos da a entender que a través del cine podemos conocer los testimonios de una realidad social determinada, la española, y además, que no solamente muestra una imagen, sino múltiples, de una misma sociedad. A través del análisis del género y las masculinidades hemos podido ver cómo esas categorizaciones pueden ayudarnos a entender las relaciones sociales del mundo que nos rodea, y en definitiva, cómo las determinaciones de género atraviesan todas las perspectivas de la vida en sociedad (Castellanos, 1996).

Por lo tanto, estas dos claves que se interrelacionan entre sí, y sometidas como hemos visto a un cambio fundamental a partir de la mitad del siglo, resultan ser la justificación científica de lo que es el *corpus* del trabajo: el cambio en la representación de las masculinidades en el cine español como reflejo de un cambio en la realidad social española.

Interrelacionando ambos conceptos, podemos encontrar numerosos análisis que abordan cuestiones de representación de género en el cine español. Y hay una perspectiva que parece lógica, a través de la cual podemos afirmar que hay una conexión entre lo que vemos en pantalla en relación a los personajes (ya no solo en el caso del cine, en cualquier representación visual) y lo que representan en relación género, la realidad social. Al frente de este pensamiento, vital para el análisis, encontramos una teoría muy interesante bajo la terminología de Paul McDonald (como se cita en Perriam, 2002), en la cual los personajes, actores, arquetipos de la industria del audiovisual global podrían denominarse como “*embodiments of culture*” (encarnaciones de la cultura). Esto quiere decir que, en términos de masculinidades, “estos actores vienen a ser la representación de los hombres cuyas imágenes y comportamientos dependen de circunstancias históricas y sociales cuya producción es marcada y precisamente geopolítica en su base.”<sup>33</sup>. Derivamos algunas ideas clave:

---

<sup>33</sup> Perriam, C. (2002). Masculinidades proto-queer en el cine español (p. 128). *Dossiers Feministes*, 6, 128-140.

- Los personajes de ficción son una representación de imágenes que dependen de manera directa de un contexto histórico y social, es decir, de una cultura. La cultura se puede entender de muchas maneras, pero teniendo en cuenta la clara perspectiva sociológica del estudio, nos referimos a que los personajes muestran los modelos de masculinidades y feminidades que existen en una realidad social, en nuestro caso en el contexto español, del mismo modo que las moldean y las construyen, y como veremos más adelante, estrechamente relacionado con la identificación espectral.
- Derivada de la anterior, la importancia de su dependencia de un modelo geopolítico nos refiere de nuevo a la importancia de la españolada como base general de un modelo de representación cinematográfica española. La producción cinematográfica está claramente determinada por fronteras geopolíticas, y esto denota de nuevo la problemática de las relaciones de poder que se muestran en el cine a través de discursos dominantes y oprimidos con respecto a conceptos como género, raza, clase o clase social en un determinado contexto.

Por lo tanto, los personajes ficticiales de las películas españolas nos muestran, ya sea de manera simbólica o explícita imágenes y representaciones de un contexto cultural marcado por relaciones de poder entre diferentes fuerzas, entre las que se encuentra la representación de las masculinidades. Al tener una estrecha relación con la realidad social española del momento, se avecina un cambio que surge por tanto como paralelo a un cambio en los discursos de género, en el contexto histórico y por lo tanto en el cine español. Aquí por lo tanto tenemos que hablar de los años 70, en el periodo del tardofranquismo y de la Transición, donde los personajes masculinos adoptan ya no uno, sino múltiples discursos para definirse como hombres. Esta producción cinematográfica española da un giro en cuanto a la manera de mostrar ese cambio de identidad de género, lo que se puede catalogar, en la pérdida de los privilegios patriarcales del franquismo existente y ascenso de la mujer, y una desconstrucción de la masculinidad en numerosos modelos identitarios, “masculinidades”, que se mostrarán en la gran pantalla por los cineastas más comprometidos del cine español de la época, intentado realizar una representación acorde con la realidad social del momento.

Este cambio en la identidad de género masculina ha sido definida por numerosos autores, como por ejemplo la “crisis del varón” (Martínez, 2011) o “el país de los hombres perdidos en el abismo de la transición” (Guarinos, 2015). Todos ellos nos llevan evidentemente a determinar que este cambio hipotético del que partimos en el análisis en términos de perpetuación del patriarcado hegemónico y de las conductas “masculinas” tradicionales se torna negativo, lo cual genera un estado de “confusión” o de pérdida en una sociedad que no está acostumbrada a los cambios rápidos. Es, por resumirlo en una frase, una crisis de identidad, de la masculinidad, ligada de manera directa a una crisis en el contexto histórico, y que se hace eco en el cine. La crisis del varón en una España perdida en el conflicto entre modernidad y tradición.

Martínez (2011), afirma en una frase brillante cuáles son los dos pilares fundamentales de esta crisis, por un lado, “el sistema” y por otro “las mujeres”. Ambos son los principales desarticuladores del sistema patriarcal existente, que único a esta deconstrucción de la masculinidad generará este status de confusión. Pero vamos por partes:

- Por un lado, nos encontramos con el **contexto político**, una democracia naciente que provoca libertades que el varón no sabe muy bien manejar, que le vienen grandes. La masculinidad hegemónica se ve amenazada por la aparición de otros modelos igual de importantes como la homosexualidad o “el hombre sensible”. Pero, ¿por qué parece ser tan importante este sistema cuando antes era represivo? Precisamente como afirma Martínez (2011), porque el pasado histórico de la dictadura es la causa de todos los males de este hombre, el cual “nacido y criado bajo la dictadura franquista, llega demasiado tarde a los cambios que anhelaba en su juventud y que no sabe muy bien cómo reaccionar”<sup>34</sup>. Es una víctima inconsciente de un pasado marcado por valores y tradiciones que se le han impuesto y que ahora, le dejan huérfano.
- En cuanto a la esfera social, **la mujer**, amenaza el status jerárquico del patriarcado masculino de la España franquista. Cómo es la nueva mujer, según Guarinos (como se cita en Martínez, 2011):

---

<sup>34</sup> Martínez Pérez, N. *Ibidem* (p. 287).

Son mujeres que en sus personajes solicitan igualdad sexual, toman sus propias decisiones, protestan ante lo impuesto, no se conforman con el *status quo*, y ven más allá del noviazgo y el matrimonio otros modos de vida, como el divorcio o la relación católica y la institución familiar.<sup>35</sup>

Este cuestionamiento, en claves postmodernas, esta aparición del discurso feminista y la reivindicación como tal de un mayor poder de la mujer en la vida social, parecen poner de manifiesto una actitud identitaria masculina de miedo, de reivindicación del patriarcado existente, o directamente de incompreensión. El hombre pierde poder y la mujer lo gana, y como hemos visto antes, para un hombre criado en el franquismo dará para reflexión.

Por lo tanto, con esta muerte del patriarcado y mayor presencia de las mujeres en la sociedad española, podemos decir que asistimos a un periodo de incertidumbre y de crisis. Guarinos (2015), habla en su artículo de una “deconstrucción del Adán” en la etapa de la Transición, en el sentido de la aparición de múltiples identidades masculinas que surgen como consecuencia de este cambio histórico (homosexuales, *queers*, hombres sensibles, etc.). Por lo tanto y referenciando de nuevo las ideas de la postmodernidad, parece que el hombre se expone a cierta debilidad derivada de esta incompreensión, una crisis emocional y sentimental a la que se exponen que tiene que ver con esa falta de seguridad (en el caso de los roles masculinos cómodos con el status franquista: el hombre blanco heterosexual) o de miedo a nuevas libertades (en el caso de los incómodos: “los otros hombres”) que aparecen con esta nueva coyuntura política y cultural de mitad de la década de los setenta.

Cabe destacar entonces el principal ente cinematográfico que actúa como canal de estas incompreensiones: los actores. Como hemos anticipado anteriormente, es lógico que los actores encarnen personajes que representan imágenes de España con la intención de una identificación por parte del público e incluso de enseñarles otras imágenes diferentes. Como afirma John Hopewell (mencionado en Perriam, 2002), los actores masculinos más conocidos en la época del franquismo y la transición en el cine español lo eran por la capacidad que tenían de provocar una identificación por parte del espectador, porque se vieran reflejados en ellos. Por ello podemos ver cómo en aquel entonces hubo un gran

---

<sup>35</sup> Martínez Pérez, N. *Ibidem* (p. 284).

triunfo de las comedias populares, y de actores como Alfredo Landa, Fernando Fernán Gómez o José Sacristán. La identificación con los actores goza además de gran eficacia en esta época porque, como afirma Martínez (2011), “el cine de la Transición presenta un modo distinto de representación del hombre en tanto que plantea nuevos perfiles que conviven simultáneamente con estereotipos tradicionales que se mantienen en esas fechas”<sup>36</sup>. Los actores del tardofranquismo y los nuevos actores de la Transición conviven de manera conjunta consiguiendo así una capacidad aún mayor de llegar al público, lo que vuelve a demostrarnos la eterna tensión entre tradición y modernidad que tanto caracteriza al cine español.

#### **4.- ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN DE LAS MASCULINIDADES.**

Una vez aclarado el contexto histórico y cinematográfico en el que se desarrollan los filmes, y esclarecido nuestros postulados teóricos acerca de la hipótesis del trabajo de investigación, procedemos a la parte más importante: el análisis.

Como hemos mencionado anteriormente se trata de un análisis cualitativo, en cuanto que se basará en valoraciones de contenido con respecto a las ideas y teorías debidamente justificadas en el marco teórico, y con base en cada contenido específico de cada filme y su contexto. Las cuestiones referidas al lenguaje cinematográfico en cuanto a tipos de plano, encuadres, colores, no serán cuestión relevante en el análisis, sino más bien cuestiones más sociológicas y de comportamientos, que es lo que nos interesa para analizar una representación de los diferentes tipos de masculinidades y lo desarrollado por ende en el marco teórico.

##### **4.1.- CINE METAFÓRICO O DE OPOSICIÓN: ANÁLISIS DE *CRÍA CUERVOS* (1975), DE CARLOS SAURA.**

La primera de las corrientes cinematográficas a las que entraremos es la más puramente intelectual, el cine metafórico o de oposición. Este cine como hemos podido ver antes, se eleva como la mayor expresión *autoral* de cine de esta época, provocando un contraste con películas mucho más comerciales y obteniendo sobre todo el reconocimiento de la

---

<sup>36</sup> Martínez Pérez, N. *Ibidem* (p. 280).

crítica internacional. Su dimensión de cine *autoral* o independiente nos ayudará a comprender numerosas características, a niveles narrativos y simbólicos, de todo este cine y sobre todo y en particular del filme que nos atañe y de su director.

*Cría cuervos* (1975) es una película dirigida y escrita en solitario (por primera vez) por el director aragonés Carlos Saura, y producida por su incansable compañero Elías Querejeta. Por lo tanto, hablar de Carlos Saura y hablar de Elías Querejeta es hablar de cine metafórico, y no para menos: Carlos Saura es reconocido por la crítica y los académicos como el máximo exponente de esta categoría de cine, ya que dedicó gran parte de su filmografía (muchos consideran de *Cría cuervos* en adelante abandonó esta narrativa) a defenderla y llevarla por toda Europa. Por eso es muy relevante que en esta categoría dediquemos un poco de tiempo a hablar de su figura y de su cine

Saura comenzaba su andadura con *Los golfos* (1959) donde recibe su primer reconocimiento internacional en el Festival de Cannes, pero no fue hasta *La caza* (1962) cuando su estilo comenzó a hacerse patente. Saura encumbra su cine metafórico con *El jardín de las delicias* (1970) y la voraz *Ana y los lobos* (1972), donde su simbolismo llega a cotas jamás vistas en el cine español, especialmente en esta última que a día de hoy sigue resultando chocante. Una película que supuso un cambio importante en su cine fue *La prima Angélica* (1974). Las claves las podemos encontrar en dos razones. La primera fue otorgar una mayor fuerza al realismo, que en este cine solía cargar el peso en el simbolismo, y una transición que se hizo patente de una manera más clara en su siguiente filme (*Cría cuervos*). Por otro lado su primer encontronazo serio con el aparato censor dejó en evidencia el aún visible rancio pensamiento franquista, ya que al tener más dosis realista era más fácil hacer explícita la crítica (Torreiro, 2005). Por todo ello algunos la consideran su película más influyente del movimiento. Una vez dejadas claras su intención de seguir evolucionando y matizando su estilo, Saura con *Cría cuervos* (1975) consigue hacer frente a sus miedos y demostrar con su cine el fin de un periodo de revisión traumática del pasado, dando lugar a una visión hacia el presente, hacia la transición democrática, y obteniendo el Gran Premio del Jurado del Festival de Cannes y un reconocimiento espectacular. Tras ella Saura parece cierra su etapa de revisión histórica, y decide avanzar hacia un cine del presente, abandonando el cine metafórico —aunque se considera totalmente cerrado con *Mamá cumple 100 años* (1979)— donde se ve inmerso en cine de género, como *Deprisa, deprisa* (1981) o *Bodas de sangre* (1981), y continua

en pos de un cine más acorde con el nuevo público español del entretenimiento cultural.

La clave en términos narrativos del cine de Saura se caracterizaba de manera paralela a su pensamiento ideológico: Saura perteneció a la generación de “directores disidentes” del franquismo, ideológicamente contrarios al régimen, y que llenaron su cine con historias traumáticas y de revisión del pasado, centrado en la crítica siempre desde una perspectiva pesimista, siendo esta simbólica, metafórica, o de corte más realista. Esta generación también estaba formada con otros de renombre como Víctor Erice, Manuel Gutiérrez Aragón, José Luis Borau, Fernando Fernán Gómez, Juan Antonio Bardem, Basilio Martín Patino. Por ende, en esta estela de contrariedad y oposición, encontramos un carácter fundamental de cómo era la construcción narrativa de su cine, que explica perfectamente Benet (2014):

Básicamente consistían en tramas narrativas con una clara lectura metafórica que describía relaciones familiares opresivas, a menudo sórdidas y cargadas de secretos. Muchas veces, detrás de figuras paternas poderosas, controladoras, o anquilosadas en el pasado, ubicadas en casas aisladas, silenciosas, o pobladas de objetos que adquirirían un valor simbólico, se describían universos en los que los personajes mantenían complejas relaciones marcadas por la neurosis, la represión sexual o las tendencias perversas.<sup>37</sup>

Como explica de manera eficaz, se basaba siempre en relaciones familiares, ubicadas en un contexto físico muy concreto y con una clara lectura metafórica, y las relaciones entre los personajes eran siempre problemáticas y donde se intercalaban temas como el sexo o la muerte, siempre encubiertos bajo un orden mayor, una autoridad omnipotente que les oprimía. Ésta era la “marca personal” del autor, la que hacía muy reconocible su cine, siempre en clave metafórica, y que podemos observar también en *Cría cuervos*.

Nuestra película tiene un argumento aparentemente sencillo, pero que se complica cuando se la añade el simbolismo típico de este director. En ella, tenemos una protagonista, Ana, que actúa desde dos planos narrativos: el primero cuando es pequeña y tiene ocho años, y el segundo 20 años después de los hechos cuando ya es adulta. Ana aparentemente nos cuenta la historia de un verano en el que ella afronta la muerte de su padre Anselmo, militar, y de la incorporación de su tía Paulina como nueva tutora legal. Sin embargo, a

---

<sup>37</sup> Benet, V.J. *Ibidem* (p.367).

través de los ojos de esta niña se nos muestran los entresijos y recovecos más profundos de una familia de clase media-alta, y sus relaciones entre sí, tocando los temas descritos anteriormente (mentiras, represiones, adulterios...) y con una característica principal: la dualidad entre lo real y lo onírico, entre la realidad y la imaginación, que surge de manera directa por un personaje fundamental en la vida de la niña: su madre, María.

Ana interactúa, bien de manera real o de manera onírica con personajes como su madre María, su padre Anselmo, sus hermanas Irene y Mayte, su abuela, su criada Rosa, su tía Paulina (nueva tutora de ella y de sus hermanas) y con el amigo de su padre Nicolás y su mujer Amelia. Por lo tanto a través de esa dualidad entre realidad e imaginación nos muestra dos mundos muy diferentes para Ana, un mundo real donde se siente aislada bajo un ente opresor que sigue sobre su familia hasta después de su muerte (su padre), y un mundo de imaginación donde se refugia para paliar las carencias afectivas de esta familia y donde sobre todo busca el cariño y el amor de su madre.

Si tratamos a fondo la justificación de la elección de esta película, podemos de manera afortunada derivar de ella las ideas clave del análisis y sus conexiones con el marco teórico. Como reconocen la mayor parte de los autores, *Cría cuervos* es la película que representa un punto de inflexión, en la cinematografía española en general, pero sobre todo en la carrera del director. Y esto se lo vemos más en profundidad tratando dos ideas, que como veremos son claves del análisis y se relacionan entre sí en todo el desarrollo de éste.

- Por un lado, atendiendo a un criterio más histórico, la película supone una renovación en la carrera del director y en su modo de reflejar la historia española, revelando esa idea de “cambio” tan presente en esta investigación. La película da un vuelco con la meta principal de este cine que ya advertíamos en el contexto histórico, la “revisión de la memoria”, y adentrándonos en el siempre en el eterno conflicto del cine español entre la tradición y modernidad, se decanta al final por ésta última. Además realiza una crítica menos política (aunque derivada de ésta) y más sociocultural: sexo, religión, muerte, militarismo, etc.

Con el filme el director Carlos Saura salda su deuda con la historia y con sus traumas pasados, ya que como explica Ardanaz (2004), “*Cría cuervos* se alimenta de nuevo

de los recuerdos, las nostalgias y las heridas del pasado, pero el pasado ya no es la contienda bélica sino el presente, el año 75”.<sup>38</sup> Supone una reflexión acerca de la huella franquista, trata los temas que suele tratar en sus filmes, pero la perspectiva final, como veremos más adelante, deja un mensaje esperanzador. En palabras del propio realizador, “Es una película sobre el pasado, sobre la muerte del pasado y sobre su carácter liberador” (Ardanaz, 2004). Es un “puente” hacia la prosperidad, hacia la Transición.

Una metáfora perfecta que nos muestra esta transición del pasado al presente es la casa de la familia. Saura, en sus películas anteriores, ubicaba (como mencionábamos antes en palabras de Benet, 2014) las casas o espacios físicos en lugares aislados, representando así de manera simbólica el aislamiento del régimen. Sin embargo resulta especialmente curioso que este filme la casa es como si fuera una casa de campo, que debiera estar aislada, pero está situada entre edificios, en pleno Madrid (Fotografías 1 y 2). Esto representa una intención de aislamiento que lucha contra el ruido de los coches y las ventanas de los edificios que se elevan por encima: la llegada de la modernidad contra el inmovilismo.



Fotografías 1 y 2: fotogramas de la película *Cría cuervos* (1975). Fuente: Querejeta, E (productor) y Saura, C (director). (1975). *Cría cuervos...* [Cinta cinematográfica]. España: Elías Querejeta P.C.

- Como consecuencia del anterior, y atendiendo a nuestro marco teórico, se producen dos cambios fundamentales:

El primero tiene que ver con la sociedad española, las imágenes de la “españolada”

---

<sup>38</sup> Ardanaz Yunta, N. (2004). *Cría cuervos*, la representación del universo femenino en una película de la Transición (p.138). En Ruzafa Ortega, R. (Ed.) *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España* (pp. 129-165). Guipúzcoa, España: Universidad del País Vasco, Servicio de Publicaciones.

que muestra el filme. Como habíamos dicho antes pero es necesario recordar, el cine metafórico representa la oposición o el punto de vista negativo de la españolada, donde lo puramente español (machismo, represión sexual, militarismo...) se muestra como algo peyorativo, pero donde sin embargo también refleja los cambios que se producen en la sociedad. Dentro de esta crítica a los valores principales del franquismo que realizaba el cine metafórico, podemos ver casi por primera vez ese atisbo de modernidad en concepto de un cambio de la sociedad española, fundamentalmente en el personaje de Ana. Frente a la crítica voraz a los comportamientos puramente franquistas y como consecuencia de una educación en estos valores que persisten en la familia (sobre todo como veremos en la figura del padre), el personaje de Ana nos representa esa luz al final del túnel que muestra una oposición a estos valores, a este concepto de sociedad, y desde una Ana adulta vemos que es algo que ya no volverá a ocurrir. Por lo tanto Ana representa una nueva generación, una nueva imagen de España que seguirá sufriendo los efectos colaterales del franquismo, pero que no se dejarán embaucar.

Por otro lado y con respecto al discurso de género, que es uno de los más imperantes en el filme, vemos varios elementos interesantes. Como explica Ardanaz (2004), “Frente al macho español, Saura creaba personajes masculinos con temores, con dudas sobre su sexualidad, su trabajo o sus relaciones con las mujeres...”<sup>39</sup> Lo cual nos lleva a uno de los elementos clave del filme: Saura, a través del personaje de Ana, trata de representar simbólicamente un cuestionamiento del discurso patriarcal hegemónico franquista, y a su vez un paralelismo con la historia con un régimen agonizante a punto de morir. Pero además lo que hace esta película realmente simbólica es que lo hace a través de la narración de una mujer, mediante dos etapas de su vida: de niña y de adulta. A través de la mirada de una mujer Saura retrata el fin o al menos los atisbos de fin de la era del patriarcado franquista, y a su vez las múltiples causas que éste sigue y seguirá acarreado a las generaciones posteriores. De un modo melancólico, tiene el objetivo de mostrarnos a través de su mirada, cómo era este régimen patriarcal franquista y cómo este ha perjudicado a las mujeres de su familia, mientras que ella, no volverá a tropezar con la misma piedra.

---

<sup>39</sup> Ardanaz Yunta, N. *Ibidem* (p. 131).

Tratando el tema que nos incumbe, en este filme la representación de las masculinidades, es, aún más si cabe, especialmente metafórica. Y esto ocurre porque el personaje del padre tiene un valor simbólico bastante particular: es el personaje masculino por excelencia de la película, pero apenas aparece. Y es que además, las veces que lo hace (exceptuando el principio, es decir cuando fallece), es a través de la imaginación de un personaje femenino: Ana, su hija, debido a que él está muerto y es producto de su imaginación y sus recuerdos. Esto demuestra que podemos analizar las masculinidades, también mediante la ausencia parcial de ellas en el filme, a través de la narración del discurso femenino. Sin embargo, que sea parte de la imaginación de Ana no hace que sus comportamientos sean menos reales, no se trata de “falsos paraísos de la infancia”, sino de una representación fiel de un personaje masculino de la España del momento (Ardanaz, 2004).

Por lo tanto, la clave de *Cría cuervos* en tema de representación de masculinidades es que establece una representación de éstas mediante un punto de vista femenino, y por otro lado que la representación de la masculinidad, sobre todo del padre, se realiza mediante un discurso anti-patriarcal, ya que éste representa todos los valores del *status quo* franquista. Por lo tanto debemos hablar de la representación de las masculinidades del filme en un sentido negativo: el cine metafórico tenía clara su posición de mostrar la hipocresía y los fantasmas del franquismo.

Anselmo, encarnado por Ernesto Alterio, es casi el único personaje masculino y representa en sí mismo los principales valores estamentales franquistas: la familia, el ejército y la religión. Y, ¿de qué manera? Ardanaz (2004) afirma acertadamente “La identidad masculina del padre de Ana viene determinada por su dimensión sexual, despreocupación por los asuntos familiares y el uniforme militar que viste”<sup>40</sup>. Anselmo es militar, por lo tanto se rige por unos valores férreos de disciplina y de jerarquía, que son los mismos que podemos ver que impone en su familia. Él se erige como la autoridad dominante y patriarcal de la familia, y a su vez tiene una sexualidad bastante desbocada, al contrario que su mujer, frustrada sexualmente (y emocionalmente, pues sabe que le engaña). Lo interesante de Anselmo es, básicamente, que su personaje es el elemento fundamental de toda la familia tanto para lo bueno como para lo malo, y Saura nos muestra por lo tanto todas las consecuencias (en este caso negativas) que se derivan del

---

<sup>40</sup> Ardanaz Yunta, N. *Ibidem* (p. 157).

microcosmos que él crea, y que como hemos advertido antes, forman parte de un orden social mayor y que se extiende mucho más allá de su muerte. En palabras de nuevo de Ardanaz (2004) “Los problemas relacionados con el sexo, las relaciones matrimoniales y familiares son consecuencia de la dominación/imposición de los valores socioculturales del franquismo que tanto daño hicieron, especialmente sobre los perdedores”<sup>41</sup>

Desde el punto de vista que nos interesa, esto es lo que define y perpetúa quizás la manera de Ana de ver el mundo. Podemos deducir que al vivir tanto sufrimiento reflejado en el personaje de su madre, Ana poco a poco se desprenderá de esa manera de entender la familia, el sexo o el amor, y se volverá precisamente todo lo contrario. En relación a su padre, podemos ver como aquí surgen los dos temas fundamentales de la película y de la cinematografía de Saura: la muerte y el sexo (Ardanaz, 2004)

- Ana, ya de mayor, nos narra una de las cuestiones que más le ha rondado por la cabeza siempre “*¿por qué quería matar a mi padre?*” Al comienzo de la película, su padre muere ahogado mientras está en la cama con otra mujer, y Ana cree que ella ha sido la que lo ha provocado dándole un vaso de leche que contiene veneno, aunque en realidad contiene perborato sódico. Aquí vemos donde llega al extremo la idea anterior de que el personaje del padre representa el odio máximo de la niña, ya que en cierto modo representa su antagonismo: frente a lo patriarcal, ella es todo lo contrario, hasta el punto de querer acabar con él. Esta contrariedad de Ana es precisamente consecuencia de su padre, y ella lo culpará de la enfermedad y muerte de su madre.

Y precisamente hablar de la muerte, es hablar del personaje de su madre, María (Geraldine Chaplin), y en relación a ésta la metáfora de su enfermedad. Ana le culpa al padre de su enfermedad, un cáncer, de lo que él materialmente no puede tener la culpa. Sin embargo lo que si vemos simbólicamente es que la enfermedad que padecía su madre y de la que sí tuvo la culpa fue de su progresivo sufrimiento y represión que sufrió como mujer. El padre de Ana representa el marido patriarcal, y por ende la mujer solo tiene una opción: ser una buena esposa (Ardanaz, 2004). Bajo este discurso de género hegemónico, María renuncia a tocar el piano, algo que le encantaba, para dedicarse a cuidar a sus hijas. Ana reflexiona sobre esta decisión de

---

<sup>41</sup> Ardanaz Yunta, N. *Ibidem* (p. 154).

su madre mediante la frase “yo creo que siempre le quedó el resquemor por haber abandonado su profesión para sacrificarse por sus hijos así como la habían educado, o quizás porque tenía miedo al fracaso y prefirió una vida acomodada y ordenada al lado de su esposo”. Las dos razones que expone, desgraciadamente reflejan que su madre no tuvo opción, y esa dominación por parte de su marido acabó con sus sueños, y simbólicamente con su vida.

- Otro tema fundamental que surge por este ente superior patriarcal es el sexo. El sexo se representa como una completa frustración por parte de casi todos los personajes, exceptuando éste. Como afirma Ardanaz (2004), “El padre es el único personaje de la película que tiene un pleno control y libertad sobre su sexualidad”. Esta frase parece sonar lógica si pensamos en el *status quo* del hombre en el franquismo, pero realmente no suele ser así como veremos en el análisis de cine de comedia sexy: la represión sexual también afectaba a los hombres en la dictadura. Sin embargo, el personaje de Anselmo representa la principal autoridad, y como tal puede hacer lo que quiera, cosa que vemos reforzada precisamente en su profesión de militar. Precisamente, su libertad sexual contrasta con la represión sexual que viven todas las personas de su entorno, especialmente su mujer, que le pide cariño y él lo rechaza. Está claro que Anselmo se ha cansado de María, y no por otra razón sino porque Anselmo representa el ente masculino con una visión de la mujer como objeto de deseo, eso explica el adulterio que cometía con Amelia (Fotografía 4), o el juegucito sexual que se traía en la ventana con su criada Rosa (Fotografía 3). Anselmo, como le llama Rosa “era un sinvergüenza”, que no es más que una manera de llamar a un estereotipo de hombre que tiene control sexual y libertad de sus relaciones sexuales, sea con quien sea.



Fotografía 3 y 4: fotogramas de la película *Cria cuervos* (1975). Fuente: Querejeta, E (productor) y Saura, C (director). (1975). *Cria cuervos...* [Cinta cinematográfica]. España: Elías Querejeta P.C.

Precisamente analizando el deseo sexual nos encontramos con el otro ente masculino de la película: Nicolás, el amigo de Anselmo. No puede resultar curioso el hecho de que él sea militar, sino que, como explica Ardanaz (2004), es un personaje masculino que sufre de adulterio por parte de su mujer, Amelia (algo no muy típico en el cine español del tardofranquismo), lo cual como hablábamos antes, muestra debilidad, y más acentuada aún con su arquetipo de hombre militar. Nicolás representa un estereotipo de masculinidad diferente al de Anselmo, aunque luego se muestra que él también comete adulterio, es el único hombre del filme al que vemos en situación de menos poder en relación a su mujer. Sin embargo al final se descubre que Amelia sufre el “ojo por ojo, diente por diente”, dando un mensaje pesimista en torno a cualquier tipo de reivindicación femenina bajo este patriarcado franquista, aunque sea el adulterio.

Poco a poco vamos obteniendo una idea general acerca de las consecuencias del patriarcado franquista englobadas en la figura del personaje del padre. Y es que aquí vuelve a relucir la importancia de las relaciones de poder que muestran las representaciones de género en el cine. Una sola figura masculina es capaz de dominar a tres generaciones diferentes de mujeres. El personaje de la tía Paulina (Mónica Randall), la cual va a casa a ocuparse de las niñas tras la muerte del padre, es uno de los que más sentimientos de “lástima” generan. Su empatía es complicada con el espectador pues a los ojos de Ana representa una progresión de este *status* patriarcal franquista, a pesar de que poco a poco la niña comprende que no lo hace adrede, sino que es producto de la educación que tuvo: disciplina y jerarquía. Y por otro lado (pero en este caso no deriva de la figura patriarcal del padre) nos encontramos con la abuela (Josefina Díaz), cuya mudez no es sólo verbal, sino también de pensamiento, atrapada en escuchar canciones de los años 40 y visionando fotos antiguas de sitios a los que ni siquiera es capaz de recordar que ha estado. La abuela es la viva imagen de una generación de mujeres anuladas como ente sexual y racional, y ahora sufriendo los últimos días de su vida entre recuerdos vacíos. Y luego nos encontramos con el personaje de Rosa (Florinda Chico), la criada que representa un atisbo de saltarse las normas y con un toque erótico que recuerda a las películas de Fellini.

Todas estas mujeres, se encuentran dominadas bajo el franquismo y sus valores. Una escena que puede representar de forma brillante el mensaje de Saura desde un punto de

vista simbólico y que aún más o menos todas estas ideas es cuando las 3 hermanas, Irene Ana y Mayte recrean, jugando, una escena en la cual imitan una discusión de sus padres. En ella vemos como Irene interpreta a su padre, que acaba de llegar a casa después de estar hasta tarde y la pequeña Ana interpreta a su madre (no por casualidad). Vemos como Ana intenta pedirle explicaciones a Irene pero ésta imita a su padre diciendo frases típicas del imaginario patriarcal: “*uno llega a casa buscando un poco de tranquilidad y se encuentra con esto*”. Esta escena refleja otro de los aspectos que intenta criticar Saura, la educación franquista que indirectamente se transmite de generación en generación y que da lugar a las frustraciones de la mujer como sufre en sus carnes la madre de las niñas durante la mayor parte de su matrimonio. Pero además de los rasgos de identidad en el sentido social, podemos también analizar el vestuario que caracteriza a cada uno, como se observa en la Fotografía 5: Ana va maquillada, con peluca y una bata, e Irene va con bigote, un chaleco y por supuesto, una gorra de militar. Así es como ellas ven a sus padres, y como realmente parece estar caracterizada la sociedad en aquellos años, algo que hoy parece estar cambiando. Saura establece aquí por lo tanto una crítica a las masculinidades y feminidades arquetípicas del franquismo, derivadas de un orden social que es la dictadura y que calará hondo en el imaginario de las niñas.



Fotografía 5: fotograma de la película *Cria cuervos* (1975). Fuente: Querejeta, E (productor) y Saura, C (director). (1975). *Cria cuervos...* [Cinta cinematográfica]. España: Elías Querejeta P.C.

Sin embargo y para terminar, vemos como Saura, en la línea de liberarse de los fantasmas de la dictadura, nos muestra durante todo la narración al personaje de Ana ya de mayor. Esta Ana, interpretada por Geraldine Chaplin (curiosamente), muestra durante toda su narración una característica fundamental, la madurez, que se complementa con la otra visión de la infancia que muestra durante el filme. A través de esta visión vemos como desde el punto de vista crítico que expone sus vivencias, deja entrever el mensaje de que ella no seguirá los pasos de sus antepasados. Ana es una mujer nueva, contraria al discurso patriarcal franquista, y que consigue con la narración, al igual que Saura, liberarse de su pasado traumático y poner rumbo hacia un nuevo presente en el cual difícilmente vuelva a caer en los mismos errores que su madre, su tía o su abuela.

De esta manera y acompañada por la canción que fue símbolo de una generación, *Por qué te vas* de Jeanette, pone rumbo junto a sus hermanas al colegio, a un nuevo comienzo. Esta canción que representa la angustia de Ana por la muerte de su madre, se une a esta nueva identidad de mujer que deja atrás unos valores franquistas y hegemónicos, en forma contrapuntística para calar aún más si cabe en el imaginario de esta generación. El título de la película, hace referencia al refrán español “Cría cuervos y te sacarán los ojos”. Ana parece ser ese cuervo que se escapa de lo que su padre pudiera esperar de ella bajo una educación basada en valores franquistas, y que ha nacido para cuestionar lo establecido y emprender un camino hacia un mundo mejor, donde nunca más tenga que sufrir.

#### **4.2.- CINE DE COMEDIA “SEXY”. ANÁLISIS DE *LAS ESTRELLAS ESTÁN VERDES* (1973), DE PEDRO LAZAGA.**

Como comentábamos en el contexto histórico, la comedia popular fue el género por excelencia del cine español desde el punto de vista cuantitativo en los años setenta. Sin embargo, también numerosos autores afirmaban que, a pesar de la insistencia de los académicos en la desvalorización de este género, representa una radiografía bastante interesante de las imágenes socioculturales de la España de este momento.

Pero, más en concreto con el tema que nos concierne, Cáceres García (2008) establece que el cine de comedia sexy representa especialmente una representación de las imágenes sociales y políticas del momento en cuanto a, precisamente, la cuestión de la identidad sexual de los personajes. Según él:

[...] partiendo de la premisa de que cualquier identidad, incluida la sexual, canaliza la forma en que percibimos y damos sentido al mundo, permite avanzar la hipótesis de que la reorganización de lo sexual puede concebirse como uno de los detonantes de las transformaciones en la España de los 70<sup>42</sup>.

La representación de los personajes masculinos, grandes protagonistas de este género cinematográfico, nos permitirá esbozar los puntos de vista, relaciones de poder, y masculinidades que se generaban entorno a la idea de esta “transformación” venidera que hasta los últimos años tan desapercibida ha pasado para los estudiosos del cine español en esta categoría.

El filme escogido a analizar para este género cinematográfico es *Las estrellas están verdes* (1973), de Pedro Lazaga. Antes de comenzar con el análisis, conviene justificar la elección de esta película, que en el caso de este género tiene una fácil respuesta. Cuando se habla de este género, como bien explica Cáceres García (2008), suele ser desde una perspectiva polarizada: o bien reduccionista, o bien totalizadora de su manera de representar la sociedad española, en el sentido de elegir como muestras de análisis los filmes más “totalizadores” en cuanto a este género, como *No desearás al vecino del quinto* (1970). Esto es así porque es un género marcadamente comercial y con carácter de entretenimiento, que, como hemos reiterado, parece alejarse de la complejidad tanto narrativa como social. Por lo tanto conviene elegir una muestra cinematográfica que vaya medio camino entre ambos polos, una muestra sencilla, para poder acceder al análisis de una manera más valorativa. Esto además enlaza con la concepción del género de la españolada, donde como decía acertadamente Navarrete (2009), este cine de comedia sexy sí que representa en su totalidad los valores del género de la españolada, mientras que *Cría cuervos* lo hacía de manera negativa, este género establece la españolada como su principal fuente de recursos y donde veremos también representa los anhelos de cambio, tanto como de éste género como de la sociedad española de los años setenta.

*Las estrellas están verdes* (1973) es una de los más de 100 títulos que dirigió el realizador catalán Pedro Lazaga, que junto a Mariano Ozores o José Luis Sáenz de Heredia

---

<sup>42</sup> Cáceres García, J. *Ibidem* (p. 22).

componía la cabecera de la producción cinematográfica de este género. *La ciudad no es para mí* (1966), *El turismo es un gran invento* (1968), *Abuelo Made in Spain* (1969), *Vente a Alemania*, *Pepe* (1971), *Vente a ligar al oeste* (1972) o *Tres suecas para tres Rodríguez* (1975) son algunas de sus películas más representativas. Este filme representa un aporte cinematográfico sin mayor trascendencia en su carrera, sin embargo tiene un elemento fundamental por el cual ha sido escogido, y no es otro que su protagonista: Alfredo Landa.

Hablar de cine metafórico era hablar de Carlos Saura, y en este caso, hablar de comedia sexy en su máximo esplendor es hablar de éste personaje clave. Tanto es así que incluso su incansable aparición en las comedias de esta época forzó la creación de un subgénero llamado el “*landismo*”, término acuñado por el crítico cinematográfico del diario *Pueblo* Tomás García de la Puerta. Como comentan Huerta y Pérez (2015), la comedia popular tardofranquista tenía tres arquetipos de personajes: el encarnado por Manolo Escobar, que ejercía el rol de hombre “galán, educado, elegante y apuesto”, y el de Paco Martínez Soria (protagonista de varios éxitos cinematográficos de éste director), que ejercía la metáfora del orden social del dictador mediante una figura paternalista patriarcal, de naturaleza campechana y tradicional. Frente a estos dos aparece Alfredo Landa, que como veremos a continuación, representa el culmen del apetito sexual desbocado del español de clase media, unido a su condición racial: el macho ibérico. Huerta y Pérez (2015), afirman que “junto a este tipo de héroes de ficción vivía el espectador medio una aventura de identificación en la que tenía mucho que ver la represión sexual sufrida durante de la dictadura”<sup>43</sup>. Por lo tanto volvemos a uno de los temas clave de este cine —como mencionábamos previamente en el contexto histórico— que se trata de la búsqueda de la identificación con el espectador. En clave de humor excesiva a veces, este personaje entabló una relación con el público que llenaba las salas de cine y que se extendió por más de 10 años. Alfredo Landa representaba una masculinidad, una identidad sexual-nacional con la que mucha gente se identificaba en aquella época, y que explica el éxito de este cine y quizás su poca proyección académica.

*Las estrellas están verdes* (1973) nos cuenta la historia de Luis, un periodista de clase media que vive en Ávila y que trabaja en la sección de las paraciencias en el único

---

<sup>43</sup> Huerta Floriano, M.A. y Pérez Morán, E. *Ibidem* (p. 207).

periódico provinciano que hay, *El Diario de Ávila*, donde se encarga de confeccionar el horóscopo diario. Este personaje sufre una represión sexual que no duda en ocultar, y se siente un hombre fracasado, con poco dinero y sin capacidad de poder seducir a las mujeres, algo que él culpa a su condición económica de clase media. Sin embargo, sufre una obsesión sexual como pocas por una actriz y cantante famosa del momento: Olga Cruz. Tiene todo su cuarto empapelado con fotos y carteles de la actriz y sueña con poder conocerla algún día con la intención de satisfacer ese deseo sexual. Un día, se entera de que Olga viene a Ávila a actuar en un espectáculo y remueve cielo y tierra para poder entrevistarla, y para su sorpresa descubre que ella también tiene una obsesión: el horóscopo. A partir de aquí, Luis urdirá un plan perfecto para conquistarla a través de la manipulación del horóscopo de su periódico a su favor, y una vez lo consigue, se dará cuenta de que quizás se haya metido en camisa de once varas.

Como podremos ver, la historia gira en torno a lo que ya anticipábamos en el contexto histórico de este género, y más en concreto de la vertiente “landista”: el intento de satisfacer su deseo sexual con esta mujer. Sin embargo, como podremos ver, la trama se complica, en cierto modo, cuando se muestran claramente el choque de identidades entre el personaje de Olga y el de Luis. Este único deseo sexual se verá frustrado precisamente por una característica fundamental: la identidad “puramente española” del personaje de Luis que luchará constantemente con la identidad moderna y extraña de Olga. Hemos extraído las dos ideas fundamentales derivadas de este concepto, que se interrelacionan entre sí a lo largo de todo el filme, y que son precisamente las que suelen acompañar a los filmes de comedia sexy:

- Por un lado, una de las ideas generales que se extrae es el eterno conflicto entre modernidad y tradición, que se ve reflejado en este caso de manera bastante explícita y por supuesto exagerada (debido a su condición cómica) en los personajes de Olga y de Luis. Olga representa los valores de la modernidad, con sus manías, su obsesión con el horóscopo, su estilo de vida europeo, su necesidad de comer sano, fumar poco, vestir elegante o tener una casa bastante modernista. Mientras tanto y en contraposición, nos encontramos con Luis, quien representa como no debe ser de otra manera el español de clase media, “bajito, con no demasiado pelo, y bigote recortado” como él mismo se denomina, que tiene muy claro que es un hombre, y que es español, el cual le gusta fumar, comer huevos con patatas y cordero, no hacer demasiado

deporte, beber unas cañas, y por supuesto, ligar con mujeres guapas. Es un hombre campechano y que no le gusta demasiado salirse del molde, cosa que se enturbia cuando se da cuenta de que si quiere cumplir su necesidad sexual con Olga, deberá cambiar de la manera que ella está intentado que lo haga.

Por lo tanto, podemos extraer un mensaje muy claro: la modernidad, el desarrollismo europeo encarnado en Olga, busca cambiar los hábitos de Luis (en una frase de la película le dice “*Voy a hacer de ti otro hombre*”), el costumbrismo, la tradición y lo puramente español. En otras palabras, busca cambiar su identidad masculina basada en el patriarcado franquista y el costumbrismo, no por otra en concreto, sino hacerla frágil y cambiar actitudes y valores que él tiene muy férreamente marcados, pero que sin embargo a Luis acaba volviéndole prácticamente loco, y su deseo sexual se acaba frustrando y terminan su relación. Pero como en toda historia siempre hay un final feliz, Luis eligiendo a Ana, la chica que representa la “española decente”, la cual ama a Luis por sus valores y costumbres tradicionales (en una frase del filme le dice a Luis “*yo estoy chapada a la antigua*”). Así, frente al atisbo de cambio, su identidad tradicional se mantendrá intacta, no sin dejar en relieve el más que evidente desajuste entre lo que él desea y lo que es: moderno pero provinciano.

- Por otro lado, uno de los conflictos fundamentales de la película tiene que ver con el objetivo principal del personaje de Luis, y se trata de lo que Cáceres García (2008) define como “interacciones sexual-nacionales”. Éste, de manera brillante establece una metáfora con las “suecas” que solían aparecer en este tipo de filmes como representación de la prosperidad económica y liberación sexual que vivía Europa y que los españoles deseaban tener, pero que por algún motivo, no podían alcanzar y generaba en ellos una sensación frustrante (en este caso, sexual). Partimos de la base de un contexto histórico y geográfico como es España y la dictadura franquista, que con una ideología basada en el nacional-catolicismo, genera en el ámbito sexual una represión que en este tipo de filmes se hace especialmente palpable debido al objetivo fundamental de los personajes masculinos: el coito. Por lo tanto, la película (y como decimos en general todos los filmes de este género) gira en torno a la problemática de la identidad sexual-nacional: el hombre español es un sujeto reprimido sexualmente, por el mero hecho de su identidad nacional: el ser español le impide poder definir alcanzar su apetito sexual. De aquí viene en parte la significación del macho ibérico:

es un hombre con valores masculinos patriarcales y gran apetito sexual, y esto se define o justifica de manera directa por su identidad nacional, por ser español. Aquí vemos los valores españoles que Navarrete (2009) hablaba que el cine de comedia abarcaba casi en su totalidad: en este filme la identidad española está relacionada con la manera en la que el género de la españolada daba a entender su idea de identidad nacional, rechazando los valores y discursos que se alejen de esta concepción, como el personaje de Olga.

En el filme en concreto se ve de manera muy clara esa incapacidad total del personaje de Luis de alcanzar su objetivo, que es acostarse con Olga, debido principalmente a su identidad nacional y a sus valores franquistas. Vemos a lo largo del filme como Luis intenta continuamente renunciar a sus valores, a comer carne, a tener bigote, a su pelo “medio calvo”, sólo para satisfacer su deseo sexual, y a medida que avanza la película y paralelamente va renunciando a este deseo, vemos cómo surge la figura de Ana, la asistente de Olga, que sí parece sentirse atraída por esos valores y esa identidad nacional de Luis. Por lo tanto, al final Luis se va con Ana, la que representa al fin y al cabo la perpetuación de sus valores nacionales y con la que, por tanto, no solo podrá satisfacer su deseo sexual, sino el deseo de cualquier hombre español: casarse y tener hijos

Estas son las dos ideas relacionadas entre sí que rodean al personaje de Luis: la modernidad de Olga que intenta cambiar sus valores tradicionales, y su necesidad de tener que cambiarlos por la represión sexual que sufre por su identidad española y sus valores nacionales.

Relacionado con el tema de los discursos de género, también representa el conflicto entre el discurso hegemónico, el patriarcal franquista, y la posibilidad de otros discursos tanto masculinos como femeninos. El marco teórico señala este intento de cambio, que todavía parece lejano en el año 1973, pero que precisamente tiene un fundamento: la represión sexual que sufren los personajes masculinos se basa en una necesidad de este cambio de discurso. A pesar de que la película implora por la perpetuación de este estigma, la actitud de los personajes nos muestra que hay algo dentro de ellos que no muestra una total conformidad con esta situación. En palabras de Cáceres García:

[...] uno de los paradigmas alrededor de los cuales giran las masculinidades heterosexuales de los personajes de comedia sexy celtibérica es, precisamente, la imposibilidad de alcanzar una masculinidad que los mismos personajes se empeñan en sostener como real, como auténtica en sus imaginarios. Y justamente esos frustrados intentos de asumir dicha masculinidad ideal revelan, por un lado, la “performatividad” de la masculinidad heterosexual y por otro, multiplican y complican las posibilidades de encarnarla.<sup>44</sup>

Surge así, otro aspecto muy interesante en cuanto a la cuestión de la aparición de otros discursos anti-hegemónicos. Hemos dicho que las películas de comedia sexy claramente muestran la represión sexual a la que se enfrentan los españoles por sus valores patriarcales, pero quizás más interesante sea como dichas películas además tratan de perpetuar ese status a través de ridiculizar esos intentos de acabar con ellos. Esto lo podemos ver en la película en dos ámbitos: tanto en la mujer, Olga, como en el personaje de Luis.



Fotografías 6 y 7: fotogramas de la película *Las estrellas están verdes* (1973). Fuente: Folgar, J.F. (productor) y Lazaga, P. (director). (1973). *Las estrellas están verdes* [Cinta cinematográfica]. Madrid, España: Estudios Cinematográficos Roma.

Por un lado Olga intenta cambiar a Luis con sus manías y su forma de vida basada en comer sano, vestir a la moda, no fumar o hacer ejercicio. Podemos ver como se ridiculiza este comportamiento de Olga cuando vemos que, tanto su representante como su asistenta (Ana), comen morcilla, chorizo, tortilla de patatas y fuman a hurtadillas y hacen todo lo que Olga no les deja hacer, de lo que al final se vuelve Luis cómplice. O cuando descubrimos que es sonámbula, o que se le sale el hombro cuando hace movimientos bruscos, en definitiva su caracterización es histriónica y maniática, algo que se sale de lo

---

<sup>44</sup> Cáceres García, J. *Ibidem* (pp. 33-34).

“normal” para Luis, que prefiere una mujer más “normal”. Además por otro lado con respecto a Luis, en esta línea de criticar los otros discursos, ocurre una cosa muy curiosa. Debido a la masculinidad tan estereotipada que propugnaban los valores franquistas, en el intento de reflejar el cambio de identidad (sobre todo físicamente) que busca Olga en Luis, podemos encontrar incluso atisbos de identidad homosexual o *queer* en el personaje de Luis (Fotografía 6), cuyo contraste podemos verlo cuando cena con Ana en su habitación un auténtico banquete español (Fotografía 7).

Sin embargo, a pesar de los intentos de cambiarlo, la representación de la masculinidad de Luis es la representación de macho ibérico con un apetito sexual voraz y capaz de hacer lo que sea por conseguirlo. La idea de conquistar a Olga manipulando el horóscopo ante la incapacidad de hacerlo por sí mismo nos muestra esa fragilidad del hombre español ante lo moderno y desconocido. Ante esta fragilidad que sufre, él mismo se autoconviene en numerosas ocasiones, con frases como “*que yo soy muy hombre*” dándonos a entender una vez más que su identidad sexual está demasiado ligada a sus valores nacionales. Una escena muy peculiar es cuando intenta entrar a la habitación de Olga, después de que ella le invite a ir de madrugada a tener su “premio” que no es más que tener sexo con ella. En ella, el perro está en la puerta, custodiando la entrada a modo de centinela, y Luis intenta tirarle cosas para que vaya a buscarlas y así distraerlo. Sin embargo él mismo se acaba distraendo con el olor a morcilla de Burgos que viene de la habitación de Ana, que en ese momento está teniendo su auténtica cena española. Aquí vemos un cambio de roles muy significativo donde Luis de repente muestra su lado más animal, dando a entender que cuando se trata de sus instintos más primarios no se puede resistir, como si de un perro se tratase, ante el olor a morcilla y chorizo. Así, en esta escena renuncia al acto sexual una vez más por su condición nacional.

Por otro lado, ocurre también como en el filme anterior, donde podemos afirmar que gran parte de la construcción de los personajes masculinos, y de las masculinidades por ende, son en base a los personajes femeninos y su representación. Frente a la ya analizada identidad sexual-nacional de Luis, tenemos a Olga, quien unida a la idea de discurso anti-hegemónico, nos muestra una de las claves de la representación de la feminidad en la comedia sexy: la mujer como objeto sexual. “*Está como un tren, pero también está como una cabra*”, menciona Luis. Olga se muestra como un envoltorio lujurioso y atractivo de mujer sexual y erótica, capaz de volver locos a todos los hombres, y además con una

puesta en escena exótica (Fotografía 8). Sus preocupaciones parecen no ser demasiado relevantes: supersticiosa, basa sus acciones en el horóscopo, su perro, y cosas superficiales como su aspecto o su estilo de vida europeo. Se anula su capacidad de sentir amor más allá de que considera que Luis es su “talismán” de la suerte, basado en el horóscopo. Situaciones como cuando sufre una caída con la barca, hacen palpable su necesidad de una figura masculina heroica (en este caso, Luis, el héroe castellano de a pie), que la rescate. Hay un momento cuando Luis le enseña una foto de Olga a su jefe, y éste mismo dice “*si me la comparas con mi mujer, qué te voy a decir*”. Aquí se muestra la idea de objeto sexual y de disconformidad con la mujer española como esposa, que se desprende de su carácter erótico, que se dedica a la familia y no a ser deseada.



Fotografía 8: fotograma de la película *Las estrellas están verdes* (1973). Fuente: Folgar, J.F. (productor) y Lazaga, P. (director). (1973). *Las estrellas están verdes* [Cinta cinematográfica]. Madrid, España: Estudios Cinematográficos Roma.

Ana por otro lado, representa todo lo contrario. Mujer de bien, que no llama demasiado la atención y que se dedica a hacer su trabajo mientras manifiesta un deseo sexual (de cariz romántico) hacia Luis. Como bien indican Huerta y Pérez (2015): “Del macho ibérico pasamos a la “española decente”, lo que supone una variación del impulso biológico a la exigencia moral”<sup>45</sup>. Ana representa la conformidad con el macho ibérico, con Luis, y en la mayor parte de las ocasiones, ni siquiera conoce por qué se siente atraída por él: en una escena de la película, se pregunta “*pero, ¿qué habré visto en él?*”, y el

---

<sup>45</sup> Huerta Floriano, M.A. y Pérez Morán, E. *Ibidem* (p. 207).

“diablo” de Luis le dice “*que huele a hombre, y eso escasea*”, a lo que ella responde, “*si, es un tío, no cabe duda*”). A Ana parece encantarle la parte más masculina de Luis, en otras palabras, su identidad sexual de macho ibérico, que es la identidad que se establece como “hombre” en la película, en oposición al resto. Por ello la manera de enamorarlo será darle lo que más quiere: comida española, tabaco, y un juego de miradas que él no parece entender. Es por eso que se despide de él con un tierno “*adiós, imbécil*”.

Al final, como bien explican Pérez y Hernández (2011), “Entre tanto, en su delirio machista, los protagonistas masculinos se sentirán fascinados por los modernos íncubos, pero acabarán refrendando el orden falocrático que representan al lado de las mujeres decentes”<sup>46</sup>. Por eso, al final, Luis se queda con Ana. Lo moderno, lo sensual, acaba resultando para él un lastre, extraño, y parece no querer seguir con la relación. Por lo tanto la representación de la masculinidad de Luis se puede ver dividida en estas dos mujeres: su miedo hacia lo desconocido, la modernidad, y su incapacidad de hacerle frente, y por lo tanto su conformidad con lo tradicional, lo que perpetúa sus valores masculinos patriarcales, y a lo que parece estar destinado. Hay un momento en el que Luis, frustrado por su situación con Olga, suspira “*¡para qué habré salido yo de Ávila!*”. En esa frase Luis sin querer deja caer una de las causas de su incapacidad sexual: su aislamiento en valores patriarcales y férreos, que como si de la muralla de Ávila se tratasen, le impiden despegarse de su condición provinciana para poder aspirar a su deseo sexual.

Por lo tanto y para concluir, con *Las estrellas están verdes*, nos adentramos en el análisis de masculinidades que se caracterizan por luchar contra sí mismas en un panorama de aislamiento político y social que dan lugar a situaciones frustrantes de tipo sexual para los personajes, y que ante la incapacidad de conseguirlos, se establecen en la conformidad con lo hegemónico y lo fácil. El mensaje final de la película muestra como Luis se resigna (pero feliz) y se queda con la española decente con la que no tendrá ningún problema y será siempre feliz. La tradición vence a la modernidad, y el sujeto masculino se rinde ante su identidad sexual-nacional, y comprende que no hay otro camino para la felicidad que no negarse a sí mismo.

Sin embargo y como bien explica Cáceres García (2008), “la comedia sexy proyecta la

---

<sup>46</sup> Pérez Rubio, P. y Hernández Ruiz, J. *Ibidem* (p.218).

emergencia de una nueva forma de experimentar la identidad sexual-nacional por parte de los personajes que resulta incompatible con la ideología del régimen de Franco”<sup>47</sup>. El análisis de la película nos muestra una necesidad de una liberación sexual que los personajes, teniéndola al alcance de su mano, son incapaces de ejercerla. Ese “varón en crisis”, se muestra como una víctima de su propia condición, donde lo que es desconocido o incomprendido resulta raro y extraño, y ante la posibilidad de probar cosas nuevas, es incapaz de renunciar a su *status quo* de macho ibérico. Esto por tanto nos muestra las claves de una crisis de masculinidades en la sociedad española que se acentuará cuando el dictador muera y los españoles se encuentren abrumados por una cantidad de libertades disponibles a su alcance.

#### **4.3.- CINE DE TERCERA VÍA: ANÁLISIS DE *ASIGNATURA PENDIENTE* (1977), DE JOSÉ LUIS GARCI.**

A medio camino entre la propuesta metafórica de Carlos Saura, y las propuestas más que comerciales de cineastas como Mariano Ozores y Pedro Lazaga, nos encontramos con el movimiento de la “tercera vía”, movimiento que tuvo las pretensiones de alcanzar un punto medio de entendimiento entre un cine claramente disidente, y un cine perpetuador del *status* franquista. Al igual que el cine metafórico será un cine muy influenciado por su contexto histórico y haciendo referencias a él, mientras que por otro lado y en relación al cine de comedia sexy, expondrá en clave irrisoria y paródica la mayor parte de los conflictos sexuales de los españoles del padecimiento del franquismo e inicios de la Transición.

La película elegida en esta categoría es *Asignatura pendiente* (1977), y la justificación de la elección de este filme se torna más complicada que las anteriores. Como hemos mencionado en el contexto histórico, la categorización como cine de tercera vía era una categorización difusa e inestable, que los autores a día de hoy no tienen clara. *Asignatura pendiente* (1977), es una película que contiene todos los elementos de ser un cine de tercera vía, pero como algunos críticos afirman, supondría el punto de inflexión de su evolución hacia otro tipo de comedias, ya que contiene dos elementos contrarios a dicha categorización como tal: el primero es que arroja un tono más crítico sobre la sociedad española del momento, algo que el cine de tercera vía buscaba hacer de manera más

---

<sup>47</sup> Cáceres García, J. *Ibidem* (p. 6).

“equilibrada” y por otro lado vemos como no es producida por José Luis Dibildos, sino que es dirigida y guionizada por uno de sus principales colaboradores durante todo ese periodo, José Luis Garcí. Pérez y Hernández (2011), afirman que la principal diferencia entre este filme y los anteriores de tercera vía consistía en “la ilustración de las incurables heridas [...] generacionales, de abierto masoquismo, de quienes se dejaron los mejores años en la lucha contra el franquismo (es decir, personajes más anclados en su periodo histórico que los de la “tercera vía”), entonces instalados ya en las clases medias profesionales”<sup>48</sup>.

Garcí fue guionista en colaboración en gran parte de los filmes de la tercera vía, y parece por lo tanto con esta película tomar su propio rumbo dentro de los principios de este tipo de cine, pero haciéndolos con su toque más crítico. En conclusión, lejos de entrar en criterios tan específicos, no cabe duda que *Asignatura pendiente* es un filme de tercera vía considerándolo como su último suspiro, su relevo hacia un cine más crítico y de identificación con el público, y en el cual vemos personajes masculinos y femeninos que tienen una relación mucho más directa con su contexto histórico —la muerte del franquismo y el amanecer de la Transición democrática— tanto en términos sexuales como políticos, y desde una postura más melancólica y sentimental.

Es precisamente esta doble dualidad la que definirá el argumento del filme, como veremos a continuación. *Asignatura pendiente* nos retrotrae al año 1975, en pleno año de la muerte del dictador, donde se nos presenta a los dos personajes fundamentales: por un lado tenemos a Jose, abogado laborista, casado con una preciosa mujer y con un maravilloso hijo, pero que recuerda con dulzura y melancolía su primer amor: Elena. A su vez, Elena también está casada con un economista, y tiene dos hijas, pero también recuerda con nostalgia cómo se enamoró de Jose cuando eran adolescentes. Ambos, con sus respectivas nuevas vidas y familias, muestran en la primer escena un sentimiento de insatisfacción por no haber podido estar juntos lo que les hubiera gustado, ya sus veranos en el pueblo se quedaron en el pasado, y tuvieron que rehacer sus vidas por separado. Esta insatisfacción con tintes románticos que sufren tiene que ver con un factor histórico: ellos se conocieron bajo los años de la dictadura franquista, y en el presente ahora se enfrentan a un cambio histórico donde la modernidad está llegando y los últimos suspiros del

---

<sup>48</sup> Pérez Rubio, P. y Hernández Ruiz, J. *Ibidem* (p. 192).

dictador denotan los atisbos de lo que será el camino hacia la democracia. Sin embargo, ya en el presente se vuelven a encontrar y comenzarán una aventura amorosa, para así poder saldar esa “asignatura pendiente” que ambos necesitan resolver para encaminarse hacia el futuro con menos incertidumbre.

Antes de adentrarnos al completo en el análisis de las masculinidades, debemos delimitar como hemos hecho en las anteriores películas cuales son las ideas clave que interactúan entre sí a lo largo del filme y a través de las cuales analizaremos esta representación. En este caso, recogemos el punto de vista de Benet (2014), que afirma que tras la muerte del dictador y la abolición de la censura, se dio paso a dos temáticas que los españoles anhelaban con respecto del resto de países europeos, entrando así en la modernidad: la política y el erotismo. Estas dos corrientes se podían dar o bien separadas, o bien en correlación, algo que ocurría constantemente en las comedias de tercera vía. Pero fue sin embargo con el filme de *Asignatura pendiente* a través del cual se canalizaron mejor en el público español, provocando uno de los grandes éxitos de los años 70 y en definitiva del cine de la transición. A modo de manifiesto generacional, la película produce una representación de las asignaturas pendientes de los españoles en pleno cambio histórico, basándose en clave de sexo y de política:

- Por un lado, y como uno de los hechos que marcan una corta distancia con los filmes anteriores del movimiento, *Asignatura pendiente* es una película donde gran parte del peso narrativo tiene se manifiesta en clave política. Bajo la representación de hechos históricos como las últimas manifestaciones a favor del dictador, los conflictos sindicales, referencias a Carlos Arias Navarro, la llamada de madrugada para escuchar por la radio la muerte del dictador, se nos presenta una etapa clave de la historia española: la muerte de Franco, el punto de inflexión para el cambio político que dio lugar a la democracia. Bajo este trasfondo histórico, nos encontramos con otro factor político en el filme: la profesión del protagonista. Jose es abogado laborista, y de izquierdas, y todo su entorno tanto laboral como amistoso también: sus amigos Trotsky y Pepa, dos claros comunistas, o como el caso que tiene que defender (por enésima vez) del preso afiliado al sindicato (“el obrero de acero inoxidable”). Pero a su vez presenta una contradicción, ya que al fin y al cabo en sus actitudes y valores podemos ver resquicios de la época franquista, unas actitudes más típicas del estereotipo español educado en la burguesía, que como veremos se intenta desquitar

(sin éxito).

Así, el filme se erige como un manifiesto generacional, una radiografía de la España de la época, a diferencia de los filmes de comedia sexy donde la política se omitía de la trama. En este caso, la política además se relacionará paralelamente con la clave sexual del filme bajo la idea principal que estableceremos más adelante: el fracaso. De la misma forma que el cine metafórico (aunque mucho menos crítico), el cine de tercera vía solía establecer siempre un sentimiento de crisis, donde los personajes realmente no eran capaces de superar sus problemas y desavenencias (sobre todo de índole sexual) con base en la herencia histórica y política que sufrían del franquismo. La aventura de Jose y Elena acabará fracasando, como veremos, por culpa de este hecho.

- Además de ser una radiografía política del país, vemos que también la trama gira en torno fundamentalmente a la relación en clave sexual (y en cierto modo, romántica) de Jose y Elena. Ambos tienen una “asignatura pendiente” que se quedó en aquellos veranos en el pueblo, donde ellos realmente estaban enamorados, pero el periodo traumático franquista impidió que llegara a buen cauce. Por lo tanto y sexualmente hablando, se parte de la idea clave de una falsa estabilidad que rodea a los dos protagonistas, que genera una represión a nivel sexual y emocional que ambos intentarán resolver.

A través de esta relación podremos analizar las masculinidades que se reflejan en la película, donde evidentemente la de José Sacristán será la más relevante. Paralelamente al cambio político, nos encontramos en una época de cambio en cuanto a sexualidad, donde como veremos en el protagonista, los cánones y las masculinidades hegemónicas del franquismo empiezan a perder fuerza frente a otros discursos de género y otras masculinidades entre las que el personaje de José Sacristán será uno de los principales vehículos, ya no solo a nivel de este filme, sino de casi toda la transición. La representación de la masculinidad de José Sacristán reflejará precisamente ese nuevo forjamiento de identidades que surgen gracias al nuevo contexto histórico, y donde se verá la idea principal del análisis: la “crisis del varón”, crisis de su identidad masculina por su herencia histórica.

La idea principal del filme, como resume Benet (2014), se puede ver en un collage del filme donde, tras una sucesión de imágenes de prensa y revistas en los que se entremezclan temas sexuales y políticos, acaba con un titular que pone “El fracaso del reformismo”. Tanto sexual como políticamente, se podría decir que las asignaturas pendientes del filme acaban fracasando en estos dos niveles, y uno de los principales sufridores de esto es Jose, el protagonista masculino, dentro del cual vemos reflejados esos dos elementos clave: es abogado laborista y de izquierdas (política), y a su vez tiene una aventura con su novia de la adolescencia, Elena (sexual).



Fotografía 9: fotograma de la película *Asignatura pendiente* (1977). Fuente: Tafur, J.L., González Sinde, J.M. (productores) y Garci, J.L. (director). (1977). *Asignatura pendiente* [Cinta cinematográfica]. España: José Luis Tafur P.C.

Nos basamos entonces en lo mencionado en el marco teórico, para analizar este cambio de representación de las masculinidades en el filme de Garci. La representación se basa en esta idea de una crisis de identidad masculina, donde el sistema franquista se ha quedado atrás y las mujeres tienen mayor peso en la sociedad, y generan un nuevo tipo de identidad contraria a la antecesora, heredera del discurso hegemónico patriarcal franquista. Es el fin del macho ibérico español y el inicio del “español sensible” (Martínez, 2011).

Precisamente esta idea se enlaza con la del personaje masculino en el cine de tercera vía.

Pérez y Hernández (2011) afirman que con el cine de tercera vía se produce una transición del personaje de las comedias sexys caracterizado por Alfredo Landa a un nuevo “tipo *problematizado*”. Lo importante de esta idea es que genera una conexión con el cine de comedia sexy, y en concreto con el personaje de Alfredo Landa, ambas cosas analizadas en el epígrafe anterior. Por lo tanto el cine de tercera vía produce una evolución en la representación de los personajes masculinos con respecto al cine de comedia sexy: mientras que en éste primero representaban la perpetuación del patriarcado franquista, lo que genera una inevitable crisis interna por estar inconscientemente “cansados” de esa identidad, el cine de tercera vía (y más en concreto *Asignatura pendiente* por ser más crítica) se nos presenta la consolidación de dicha crisis, debido al cambio histórico que ya se ha producido y las consecuencias que eso conlleva. El personaje del macho ibérico hace palpable mediante el cine de tercera vía que esas masculinidades hegemónicas están desapareciendo y evolucionando hacia otros discursos, por lo tanto sí que podemos ver una crisis más explícita y una serie de contradicciones que en el anterior se veían como un mero prefacio.

Uno de los factores más importantes para esta evolución era la identificación con el público, y en concreto con la “nueva clase media”, la que tenía más rasgos en común con Europa que con la España más tradicional y paternalista. El público se identificaba con José Sacristán a través de estos dos ejes, erótico y político, y desmarcándose de una masculinidad más patriarcal para llamar al público de clase media y de origen burgués liberal. Por lo tanto buscaba un público que se identificara con los cambios, ya fueran sociales, políticos o sexuales, que estaban surgiendo en ese periodo histórico. Además un factor importante a mencionar era la ideología izquierdista de este actor, quien estaba relacionado, además de manera pública con el Partido Comunista, lo cual condiciona mucho su elección para papeles renovadores como el de *El diputado* (1978) o *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978) donde hace el papel de homosexual en la primera, y homosexual travestido en la segunda.

La masculinidad de José Sacristán en *Asignatura pendiente* también se puede ver de manera renovadora en dos aspectos. Por un lado, vemos una diferencia clave con el hombre español representado en películas bajo el discurso franquista, en cuanto a su aspecto físico como por ejemplo el arquetipo de Alfredo Landa que se basaba en “bajitos y rechonchos, con poco pelo y bigote”, con una fisonomía más delgada y enclenque,

como se observa en la Fotografía 10. Como afirma Martínez (2011), “de esta forma la fragilidad de su cuerpo reforzaría esa imagen de hombre víctima, y de su supuesta pérdida de fuerza física en relación con el poder patriarcal”. Por tanto esta debilidad y crisis de su masculinidad también la podemos ver de modo simbólico en su apariencia física, fruto también de esta identificación con el público. Por otro lado, vemos que casi por primera vez se representan las relaciones de amistad con una mayor intensidad, en lo que Martínez (2011) señala como una confirmación de la “hegemonía del deseo social masculino”. A partir de 1975 la comedia comienza mostrar a los hombres compartiendo sus problemas, aventuras y desventuras, y el personaje de José Sacristán tiene una amistad representada de una manera más acorde con los tiempos postfranquistas, con su amigo Trotsky, donde hasta se llegan a decir que se quieren. Vemos como la posibilidad de establecer una relación de amistad entre dos personas del mismo sexo, en este caso de términos de amistad, se naturaliza, quitando los tapujos existentes del “hombre español” tradicional.



Fotografía 10: fotograma de la película *Asignatura pendiente* (1977). Fuente: Tafur, J.L., González Sinde, J.M. (productores) y Garci, J.L. (director). (1977). *Asignatura pendiente* [Cinta cinematográfica]. España: José Luis Tafur P.C.

Por lo tanto parece también justo dar la relevancia que se merece a José Sacristán como arquetipo de personaje muy importante en el cine de los años de la reforma. Mientras que Alfredo Landa consolidaba su relevancia como arquetipo de una masculinidad concreta hasta el punto de dar nombre a un subgénero dentro de la comedia sexy, José Sacristán, como afirma Perriam (como se cita en Martínez, 2011), representa un “símbolo de

España” y de una masculinidad en crisis que surge debido a los diferentes factores que la época contiene: género, relaciones de poder, relaciones sociales y problemas psicológicos. Sacristán representará en estos años un arquetipo de personaje perdido, a veces nostálgico, y otras pesimista, que fundamentalmente tiene una lucha interna entre el hombre que desea ser, y el que inevitablemente es, esclavo de su pasado histórico. Vemos a lo largo de todo el filme como surgen contradicciones en su identidad, que podemos ejemplificar en una frase que su amigo Trotsky le dice “*Jose, cada día te pasas más a la derecha*”. Inevitablemente Jose lucha a través de nuevos valores y costumbres progresistas en cuanto a sexualidad y política, que se confrontan una y otra vez con actitudes que representan el ya “antiguo” varón franquista y sus características. Con esta frase además se encuentra una crítica implícita a un factor fundamental: la educación, esa educación que han vivido en el periodo franquista y que se basa, como afirma Guarinos (2015), “en la obediencia civil y el temor de Dios”<sup>49</sup>, a través de los cuales Jose se va dando cuenta de que cambiar aspectos tan coyunturales de su identidad no se pueden hacer de manera tan sencilla, sino con un cambio al completo.

La educación no es el único aspecto que se representa bajo esta idea del “fracaso del reformismo”. También nos encontramos con esta bajo otros parámetros que tienen que ver con los dos aspectos fundamentales del análisis: la política y el sexo.

A través de la política, también vemos esa contradicción presente en el personaje de Jose, el cual será incapaz de afrontar con decisión sus ideas políticas bajo un sistema que aún en época de cambio, sigue generando ese desencanto que tan bien mostraba Jaime Chávarri. Luchar contra los fantasmas del pasado es una tarea complicada, que se vuelve en la película casi imposible para Jose cuando vemos que, paralelamente a un atisbo de fracaso político, a través de su trabajo también se ve incapacitado para actuar. Laboralmente hablando Jose tiene un buen trabajo, puede permitirse sustentar a su familia como esa educación que ha recibido le dice que haga, pero internamente sufre por no poder luchar contra un falso reformismo político desde su profesión. El caso del encarcelado al que lleva años defendiendo, interpretado por Ernesto Alterio, es el máximo ejemplo de ello. Una vez que Franco muere, y con la esperanza de que eso suavice la situación de los presos políticos, le dice que en su próxima vista se deje de medias tintas

---

<sup>49</sup> Guarinos, V. *Ibidem* (p.8).

y diga la verdad, que pertenece al sindicato y que lucha por la democracia. Sin embargo el resultado es que al final es condenado a dos años más de los que “normalmente” le echaban. Esto representa el fracaso de Jose como profesional, y a su vez, como nuevo hombre español.

Por otro lado y en cuanto a la moral sexual, se produce una contradicción aún más patente. Como bien explica Guarinos (2015), Jose aparentemente es un hombre simpático, gracioso, y opuesto a las convenciones sociales del hombre español, “pero en definitiva está casado y tiene un hijo, y lo que desea es transgredirlo con esta relación oculta extramarital”<sup>50</sup>. A pesar de que encarna este nuevo hombre de la modernidad, resulta que al final no hace otra cosa que todo de lo que intenta alejarse, y eso en definitiva será una de las cosas que le distanciará de Elena. En la escena final le dice “*yo te quiero muchísimo, pero no estoy enamorado de ti*”. Parece que las convicciones morales de Jose con respecto a las relaciones son lo suficientemente arcaicas como para no renunciar a su estabilidad para estar con la mujer a la que quiere de verdad. Además esto también lo podemos ver en el personaje de su compañero Trotsky. Éste representa una visión más extremista de Jose en cuanto a política se refiere, un hombre de ideario marxista como Jose y férreamente en contra del sistema, con unos valores aparentemente claros. Sin embargo al final de la película y como le ocurre a Jose, renuncia en parte a éstos por la estabilidad, tomando la decisión de casarse con su novia Pepa, también compañera de trabajo. Esto denota la vieja moral sexual de una dependencia del hombre hacia la mujer, ya que como dice Trotsky “*estoy harto de estar solo*”.

Mientras tanto, la mujer, Elena, interpretada por la actriz Fiorella Faltoyano, representa un estereotipo de mujer cambiante con respecto a las anteriores del franquismo. En *Cría cuervos*, Ana sentaba las bases para un discurso contrario al hegemónico patriarcal franquista, y en *Asignatura pendiente* sí que observamos que este personaje tiene mayores libertades que las anteriores, sobre todo en términos de representación acordes al resto de Europa. Elena es completamente consciente de que está engañando a su marido, y ella elige con quien estar, a pesar de la ilegalidad de ello. Por lo tanto vemos en ella numerosos esos valores tradicionales en crisis. Sin embargo al final ella acaba siendo una vez más “despechada” por Jose, que no tiene tiempo para estar con ella porque tiene “mucho

---

<sup>50</sup> Guarinos, V. *Ibidem* (p.8).

trabajo”. En lugar de ello le espera todos los fines de semana en el piso que alquilan para verse, preparándole una manzanilla que siempre está fría para cuando él llega. “*Supongo que si yo hubiera tenido algo más que mi marido y mis hijas [...] pues no sé, no hubiera pasado nada. Pero las mujeres, por lo menos la mayoría, tenemos tan poco*”, afirma Elena en su diálogo final con Jose. En definitiva, Elena representa el personaje de esa nueva mujer, fuerte e independiente, que al final bajo esta idea del fracaso, cae de igual manera en los mismos problemas que históricamente han determinado la desigualdad de género: su dependencia del hombre.

Elena, sus ideas políticas, su moral educacional... todas esas asignaturas pendientes al final constituyen, como afirma Guarinos (2015), en “asignaturas suspensas”. Políticamente, la moral y actitud progresista y de izquierdas de un abogado que lucha por la libertad se ve mermada por un sistema que aún dicta sus últimas sentencias agonizantes e injustas. Sexualmente, la moral franquista de la estabilidad, la familia, el adulterio impune y patriarcado hegemónico se impone frente a la intención de romper con los tabúes y los traumas sexuales del franquismo, y de vivir su historia como quizás tendría que haber sido. Y en medio de todo este caos, se sitúa un hombre perdido, que por cada dos pasos hacia adelante, da uno hacia atrás.

De la misma manera que la comedia sexy en conclusión refleja una necesidad de una nueva masculinidad española alejada del patriarcado franquista, *Asignatura pendiente* como ejemplo más avanzado de cine de tercera vía nos muestra un contexto en el que aparentemente eso ya es posible, pero que igualmente no se consigue. “El actor representa a una víctima de su tiempo, una frustración justificada en parte por el pasado traumático, marcado por la tradición católica y los valores del régimen”.<sup>51</sup> (Martínez, 2011). José representa la dualidad fundamental de la película: hombre educado bajo el franquismo, receptor pasivo de sus principios y costumbres, que en la actualidad intenta desquitarse de esos valores patriarcales bajo un rol de persona “progre” y moderna, que para su infortunio no resulta ser más que un disfraz. La asignatura suspensa de Jose se encuentra en sus desavenencias con ésta metamorfosis completa y consolidada hacia una nueva identidad masculina, algo que le dejará aún más si cabe en terreno perdido y que tendrán que pasar más años para conseguir forjar una nueva identidad masculina, alejada del

---

<sup>51</sup> Martínez Pérez, N. *Ibidem* (p. 283).

franquismo.

Por lo tanto el filme *Asignatura pendiente* (1977), es un filme representativo en cuanto a las contradicciones de tipo político, sexual, moral, educacional, del final del franquismo e inicios de la Transición. Es un filme que trata el tira y afloja entre la tradición y la modernidad, y donde, en este caso concreto, fracasa el reformismo. Una nueva identidad masculina que no podrá surgir de manera definitiva hasta que nuestro país no abandone sus fantasmas del franquismo, pero que sin duda, está en camino.

## 5.- CONCLUSIONES.

- *¿Y no te da miedo mirar hacia adelante?*
- *Sí. Sí, como a todo el mundo me da un poco de miedo pero ... es por lo que hay que luchar. Es la única solución.*
- *Para quién, ¿para ti o para mí?*
- *Para ti, para mí. Para los dos. Para todos.*

Escena final de *Asignatura pendiente* (1977), de José Luis Garci.

Recapitulando, podemos volver a poner sobre la mesa nuestra hipótesis: hay un cambio en la representación de las masculinidades en el cine español del tardofranquismo y la transición. Partíamos de esa idea, y buscábamos encontrar respuestas en torno a cómo se configuraba y desarrollaba dicho cambio con respecto a las corrientes cinematográficas predominantes de esta época. Las conclusiones extraídas son las siguientes:

En los años del tardofranquismo y la transición, los hombres españoles en el cine muestran una característica común: el hombre español atraviesa por un proceso de crisis. Esa crisis tiene dos elementos fundamentales que interaccionan entre sí:

- Es una crisis ideológica y política: el franquismo como sistema dictatorial en la historia de nuestro país durante cuarenta años produce en las identidades masculinas una serie de condicionamientos que al quebrar dicho sistema se enfrenten a un proceso de cambio.
- Es una crisis de identidad masculina: las actitudes, valores y discursos de lo que es ser hombre en la sociedad española llegan a un punto de inflexión en los años setenta, donde aparecen una serie de factores que las cambian por completo: incorporación a la vida laboral de la mujer, mayor visibilidad de colectivos homosexuales y transexuales, etc.

Por lo tanto, análisis esclarecemos el cambio del que partíamos en la hipótesis: el hombre español se enfrenta a una crisis de su propia identidad masculina debido fundamentalmente a un proceso histórico y político. La muerte de Franco y el paso a una

Transición Democrática traen una serie de consecuencias que se pueden resumir en el comienzo de un proceso de desarticulación del discurso patriarcal franquista como discurso imperante en la sociedad española, proceso que a día de hoy sigue estando vigente. Ante ello, el hombre reacciona de diferentes maneras, que hemos podido ver representadas en cada una de las corrientes cinematográficas analizadas. Lo interesante ha sido precisamente ver que en las tres corrientes, muy diferenciadas entre sí precisamente en términos ideológicos, hay una conclusión unánime.

El análisis del cine metafórico nos ha dado la perspectiva más disidente desde el punto de vista ideológico, y de donde podemos extraer que el hombre y sus valores y comportamientos perpetúan el discurso patriarcal franquista, y más en concreto cómo este ha afectado a tantas generaciones, abriendo unas heridas y cerrando otras. Saura critica los estamentos patriarcales franquistas a través de la figura del padre, Anselmo, y la opone a la figura de su hija, Ana, la cual se erige como el discurso anti-patriarcal que acaba de nacer para luchar contra lo establecido.

La comedia sexy, a pesar de su poca factura académica genera en los críticos e investigadores, nos ha demostrado una idea fundamental del análisis: este tipo de cine está lejos de una perpetuación de los roles franquistas patriarcales masculinos por ser un cine fundamentalmente comercial (y de ideología afín al dictador). Por el contrario, vemos cómo se percibe en él una necesidad a gritos por parte de los personajes de una nueva identidad masculina que ya no puede entenderse con la ideología franquista. La modernidad y el desarrollismo europeo provocan en el macho ibérico (que el franquismo intenta mantener) una contradicción que genera en él una crisis de valores, de incertidumbre y de miedo. El hombre español al final se queda con lo que perpetúa sus roles, pero mientras tanto ha hecho una llamada de auxilio que pondrá de manifiesto este cambio como algo inminente que comenzará años más tarde.

Por último, el cine de tercera vía, que oscila en medio de estos dos polos opuestos, nos ha proporcionado algunas ideas intermedias: mientras que el cine metafórico nos muestra un cambio en cuanto a la hegemonía del discurso patriarcal franquista y el cine de comedia sexy nos muestra cómo los personajes “llaman” a ese cambio, el cine de tercera vía demuestra que, en pleno periodo de cambio y de liberación, el varón español sigue en crisis y siempre por causa del pasado traumático franquista. De modo desencantado,

vemos que hay un cambio en las identidades masculinas, pero a su vez también hay un retroceso, cayendo en las mismas paradojas identitarias que se producían en el cine anterior a la muerte de Franco. La política y el sexo se relacionan generando contradicciones en los personajes masculinos, provocando una crisis de identidad masculina inconsciente como reacción a la decadencia del *status* hegemónico del patriarcado de la dictadura. El español aparenta ser “progre”, pero muy a su pesar sigue teniendo comportamientos bajo el patrón educacional de tiempos franquistas de los que le costará mucho desligarse.

En las tres muestras analizadas podemos observar este cambio: mientras que una lo simboliza a través de la aparición de un discurso contrario al discurso franquista patriarcal, otra lo representa como una llamada de atención a la consolidación inmediata de ese cambio con respecto al trasfondo político, mientras que la última lo hace de manera desencantada, advirtiendo de que a dicho cambio le queda mucho camino por recorrer aún.

En un análisis que revisa traumas pasados y sus intentos de disolverlos con una mirada hacia el presente, nos encontramos de lleno en el futuro. ¿Qué ha pasado desde entonces? ¿Se han perpetuado estas representaciones? ¿Han evolucionado pero con rasgos característicos? ¿Han desaparecido por completo? ¿Han emergido nuevas formas de representación? Todas estas preguntas parecen complicadas de responder en unas pocas líneas, haría falta otro análisis y quizás mucho más extenso. A través de éste análisis hemos visto cómo estas tres corrientes cinematográficas muy diferentes entre sí, con diferentes discursos ideológicos y modos de representar la España de la época, llegaban a una idea unánime de una necesidad de cambio del hombre en la sociedad española. Sin embargo, a pesar de esos cambios no podemos afirmar que a día de hoy se hayan consolidado, y podemos ver cómo en muchos aspectos de la sociedad española siguen existiendo estos comportamientos y modos de vida patriarcales.

Mientras que a partir de los años ochenta, y gracias a cineastas como Pedro Almodóvar, las identidades masculinas que no se corresponden con el discurso franquista comienzan a aparecer en el cine español, se produce un efecto opuesto en pos de un sentimiento nostálgico donde se produce una recuperación de estas masculinidades que podemos observar en películas como *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998) o *Torremolinos 73*

(2003) (Cáceres García, 2008). En estas películas, aunque con un marcado todo irónico, se vuelve a la figura del macho ibérico, si bien para reírse de él. No obstante, esto revela que el cine español sigue recurriendo una y otra vez a sus tensiones entre la modernidad y la tradición, y que en pleno siglo XXI la idiosincrasia del macho ibérico sigue estando presente en los personajes de nuestro cine.

Buscábamos analizar cómo producía en el cine del tardofranquismo y la Transición un cambio en la representación de los personajes masculinos, y, quizás si cambiamos el periodo histórico manteniendo la misma pregunta, podamos encontrar respuestas similares. A pesar de que han pasado casi 40 años desde el comienzo de la democracia, seguimos viendo estereotipos de dicha época representados en la gran pantalla, lo cual nos hace preguntarnos: ¿Esta llamada al cambio, esta necesidad de un nuevo hombre, sigue siendo un tema de interés en el cine español actual? Los comportamientos del español arquetípico de la dictadura se siguen representando en la actualidad (aunque a veces sea de forma irónica), de lo que podemos deducir que siguen existiendo, aunque sea en menor medida. Por ello, no es que la conclusión final de nuestro trabajo sea que este cambio en los hombres españoles haya sido un fracaso, sino que quizás simplemente fuera el inicio de un proceso mucho más extendido en el tiempo y de una mayor complejidad. Para finalizar, y en palabras de Cáceres García (2008), lanzamos una propuesta de cómo afrontar esta problemática, esta vez mirando hacia el futuro:

La representación del macho ibérico saca a relucir de este modo una identidad que la mayoría de españoles preferirían olvidar pero que continúa acechando al sujeto español con su presencia en el nuevo milenio; y la única forma de superarla es a través de hacerla explícita revelando, a partir del exceso, sus inconsistencias.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Cáceres García, J. *Ibidem.* (p. 10).

## BIBLIOGRAFÍA

- Ardanaz Yunta, N. (2004). Cría Cuervos, la representación del universo femenino en una película de la Transición. En Ruzafa Ortega, R. (Ed.) *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España* (pp. 129-165). Guipúzcoa, España: Universidad del País Vasco, Servicio de Publicaciones. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/3928192.pdf>
- Asión Suñer, A. (2014). La tercera vía del cine español: Relecturas del periodo tardofranquista. *Asociación Aragonesa de Críticos de Cine*, 26, 1-13. Recuperado de <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=924>
- Benet, V. J. (2014). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Berthier, N. y Seguin, Jean-Claude (Ed.) (2007). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, España: Casa de Velázquez.
- Bonino, L (2002). Masculinidad hegemónica e identidad masculina. *Dossiers feministas*, 6, 8-35.
- Cáceres García, J. (2008). *El destape del macho ibérico: masculinidades en la comedia sexy (celt) ibera* (tesis doctoral). Georgetown University, Washington DC, EEUU. Recuperado de <https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/553233/caceresGarcia.pdf>
- Castellanos, G. (1996). Género, poder y postmodernidad: hacia un feminismo de la solidaridad. En Luna, L. y Vilanova, M (Coord.) *Desde las orillas de la política: Género y poder en América Latina* (pp. 21-48). Edición del Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad, Barcelona, España. Recuperado de <http://www.ub.edu/SIMS/pdf/OrillasPolitica/OrillasPolitica-02.pdf>
- Elices, R. (2013). *La producción autoral de Elías Querejeta. Una propuesta de análisis formal a través de las obras de Carlos Saura y Víctor Erice* (Trabajo Fin de Máster).

Universidad de Salamanca, Salamanca, España. Recuperado de [https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/125835/1/TFM\\_ElicesMediavilla\\_Laproduccionautoralde.pdf](https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/125835/1/TFM_ElicesMediavilla_Laproduccionautoralde.pdf)

Folgar, J.F. (productor) y Lazaga, P. (director). (1973). *Las estrellas están verdes* [Cinta cinematográfica]. Madrid, España: Estudios Cinematográficos Roma.

Frade, J. (productor) y Fernández, R. (director). (1970). *No desearás al vecino del quinto* [Cinta cinematográfica]. España: Ízaro Films / Atlántida Films / Fida Cinematográfica.

Guarinos, V. (2015). El país de los hombres perdidos. Personajes masculinos en el abismo en el cine español de la Transición. *Área Abierta*, 15 (1), 3-14. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/viewFile/47615/45387>

Gubern, R. et al. (2005). *Historia del cine español*. Madrid, España: Cátedra.

Huerta Floriano, M.A. y Pérez Morán, E. (2015). De la comedia popular tardofranquista a la comedia urbana de la transición. Tradición y modernidad. *Historia Actual Online*, 37 (2), 201-212.

Huerta Floriano, M.A. (2012). Realización y montaje en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): la tradición idealizada. *Actas IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*, 4, 1-14. Recuperado de [http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012\\_actas/117\\_Huerta.pdf](http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012_actas/117_Huerta.pdf)

Lyotard, J-F. (1994). *La postmodernidad explicada a los niños*. Barcelona, España: Gedisa.

Martínez Pérez, N. (2011). Modelos de masculinidad en el cine de la Transición: José Sacristán. *Revista Icono 14*, 9 (3), 275-293. Recuperado de <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/109>

Monterde, J. E. (1993). *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja*. Barcelona, España: Paidós.

- Monterde, J. E, Rimbau, E. y Torreiro, C. (1987). *Los nuevos cines europeos. 1955-1970*. Barcelona, España: Lerna.
- Navarrete Cardero, J.L. (2009) *Historia de un género cinematográfico: la Españolada*. Madrid, España: Quiasmo Editorial.
- Pérez Rubio, P. y Hernández Ruiz, J. (2011). *Escritos sobre cine español: Tradición y géneros populares*. Zaragoza, España: Colección de Letras.
- Querejeta, E (productor) y Saura, C (director). (1975). *Cría cuervos...* [Cinta cinematográfica]. España: Elías Querejeta P.C.
- Perriam, C. (2002). Masculinidades proto-queer en el cine español. *Dossiers Feministes*, 6, 128-140. Recuperado de <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/742/642>
- Rendón Estrada, P. (2013) *Las representaciones simbólicas en el cine de Carlos Saura: La caza y Ana y los lobos* (tesis de pregrado). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Rodríguez Fuentes, C. (Ed.). (2013). *Desmontando a Saura*. Barcelona/Málaga, España: Luces de Gálibo.
- Scott, J.W. (1990). El género, una categoría útil para el análisis histórico. En Amelang, J. y Nash, M. (Eds). *Historia y género: Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea* (pp. 23-56). Valencia, España: Edicions Alfons el Magnànim. Recuperado de <http://dsyr.cide.edu/documents/302584/303331/02.-Scott.pdf>
- Tafur, J.L., González Sinde, J.M. (productores) y Garci, J.L. (director). (1977). *Asignatura pendiente* [Cinta cinematográfica]. España: José Luis Tafur P.C.
- Vattimo, G. y Rovatti, P.A. (2006). *El pensamiento débil*. Madrid, España: Cátedra.

Zunzunegui, S. (2002). *Historias de España: de qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia, España: Ediciones de la Filmoteca (Instituto Muñoz Suay).

## **ANEXO I: FICHA TÉCNICA DE *CRÍA CUERVOS* (1975).**

**Título original:** Cría cuervos...

**Año:** 1975

**Duración:** 110 min.

**País:**  España

**Director:** Carlos Saura

**Guion:** Carlos Saura

**Música:** Varios

**Fotografía:** Teo Escamilla

**Reparto:** Ana Torrent, Geraldine Chaplin, Mónica Randall, Mayte Sánchez, Florinda Chico, Germán Cobos, Héctor Alterio, Conchita Pérez, Josefina Díaz, Mirta Miller

**Productora:** Elías Querejeta P.C.

**Género:** Drama | Infancia. Familia. Drama psicológico

### **Sinopsis**

Ana recuerda todo lo ocurrido desde de la muerte de su padre, veinte años antes. Su hija, de nueve años, cree tener poder sobre la vida y la muerte de quienes viven con ella. Hay otro poder que Ana cree poseer: el de invocar la presencia de su madre. Con ella, muerta hace años, revive una relación llena de ternura y, a veces, de dominio. (FILMAFFINITY)

### **Premios**

1976: Cannes: Premio Especial del Jurado (ex aequo con "La marquesa de O")

1976: Premios César: Nominada a Mejor Película Extranjera

1977: Globos de oro: Nominada Mejor película extranjera

Fuente: <https://www.filmaffinity.com/es/film641823.html>

## **ANEXO II: FICHA TÉCNICA DE *LAS ESTRELLAS ESTÁN VERDES* (1973).**

**Título original:** Las estrellas están verdes

**Año:** 1973

**Duración:** 104 min.

**País:**  España

**Director:** Pedro Lazaga

**Guion:** José María Palacio (Historia: José María Palacio)

**Música:** Antón García Abril

**Fotografía:** Manuel Rojas

**Reparto:** Alfredo Landa, Teresa Gimpera, Charo López, José Sacristán, Torrebruno, Ricardo Tundidor, Marcelo Arroita-Jáuregui, Marcial Gómez, Fabián Conde

**Productora:** Estudios Cinematográficos Roma

**Género:** Comedia

### **Sinopsis:**

Luís es redactor de la sección astrológica de un diario de provincias. Su ideal de mujer es Olga, una estrella de la canción. Cuando se entera de que ella es una fiel seguidora de su sección, intentará seducirla por medio de los horóscopos. (FILMAFFINITY)

Fuente: <https://www.filmaffinity.com/es/film862963.html>

## **ANEXO III: FICHA TÉCNICA DE *ASIGNATURA PENDIENTE* (1977).**

**Título original:** Asignatura pendiente

**Año:** 1977

**Duración:** 109 min.

**País:**  España

**Director:** José Luis Garci

**Guion:** José Luis Garci, José María González Sinde

**Música:** Varios

**Fotografía:** Manuel Rojas

**Reparto:** José Sacristán, Fiorella Faltoyano, Antonio Gamero, Silvia Tortosa, Héctor Alterio, Simón Andreu, María Casanova

**Productora:** José Luis Tafur P.C.

**Género:** Drama, Romance

### **Sinopsis:**

José y Elena, que habían sido novios de jóvenes, se encuentran años después y vuelven a enamorarse, pero ahora los dos están casados. Su clandestina historia de amor está determinada además por las circunstancias del momento que les ha tocado vivir: los últimos años del régimen franquista y los comienzos de la Transición. (FILMAFFINITY)

Fuente: <https://www.filmaffinity.com/es/film595299.html>