



**EL PAÍS DE LOS HOMBRES
PERDIDOS. PERSONAJES
MASCULINOS EN EL ABISMO
EN EL CINE ESPAÑOL
DE LA TRANSICIÓN**

*LAND OF LOST MEN.
MALE CHARACTERS IN THE ABYSS
IN SPANISH CINEMA
OF TRANSITION TO DEMOCRACY*

Virginia Guarinos
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

RESUMEN:

El estudio sobre personajes masculinos en el cine español continúa siendo escaso. En estos momentos en los que buena parte de las investigaciones se centran en la investigación de personajes y relatos televisivos buscando una nueva masculinidad audiovisual, es conveniente mirar hacia atrás y pulsar el momento en que se produce la ruptura de las convenciones patriarcales en la construcción de personajes masculinos. Este artículo acude a la Transición democrática española, momento en que el personaje femenino se libera y comienza una etapa de transformación, como han demostrado ya múltiples estudios, de una manera ostensible. No obstante, son algunos los personajes masculinos los que afloran con un cambio de piel en el cine español de los años 70-80 del siglo XX, mostrando las contradicciones y los miedos, y especialmente la necesidad de una metamorfosis, en paralelo a la evolución social y política que el país estaba sufriendo. También los hombres de algunas de las películas del cine español del momento denotan una crisis integral en un punto de inflexión entre la ruptura del antiguo régimen, de la patriarcalidad, y la mirada hacia el futuro del “nuevo hombre” que debe asumir y poner en práctica, no con poco esfuerzo y desorientación, las nuevas libertades, las nuevas mujeres y la nueva democracia.

PALABRAS CLAVE:

Género, masculinidad, personajes masculinos, cine español, Transición democrática.

ABSTRACT:

The study on male characters in the Spanish cinema remains low. In these times when much of the research focuses on the investigation of characters and television stories looking for a new audiovisual masculinity, it is appropriate to look back and press the moment the breakdown of patriarchal conventions occurs in building male characters. This article comes to the stage of the Spanish democratic Transition, when the female character is released and begins a transformation, as many studies have already shown, in a visible manner. However, male characters in the Spanish cinema of the twentieth century 70-80 emerge with a change of skin, showing the contradictions and fears, and especially the need of a metamorphosis, parallel to the social and political evolution that the country was suffering. Men also in some Spanish films of the moment denote a comprehensive crisis in a turning point between the breakdown of the old regime, the patriarchy, and look to the future of the “new man” who must take and implement, not with little effort and disorientation, new freedoms, new women and new democracy.

KEY WORDS:

Gender, Masculinity, Male Characters, Spanish Cinema, Democratic Transition.

Recibido: 24 de diciembre de 2014

Aceptado: 6 de febrero de 2015

1. INTRODUCCIÓN

Como indicara Bonino (2002), la cultura de dominación y jerarquización masculina se basa en mitos donde se legitima el dominio masculino y se establece una distribución genérica desigual basada en la jerarquía. Las claves de la masculinidad hegemónica se basan en la autosuficiencia prestigiosa, la belicosidad heroica, el respeto al valor de la jerarquía, la superioridad sobre las mujeres y sobre los varones menos masculinos y la diferenciación con ellos. Para que pueda producirse un cambio en el propio hombre con respecto a esta actitud, Bonino dice que hay que “tener en cuenta que en los hombres ya existentes, la masculinidad hegemónica está internalizada como un ideal y guía existencial en la identidad constituida (...) No basta, por tanto, el cambio de ideas, ni siquiera de prácticas, sino de la misma identidad (...) El cambio produce resistencias materiales y emocionales, porque implica tocar la identidad, pero también tocar privilegios que los hombres no dejarán fácilmente” (2002: 32). A pesar de todo, esta posición mayoritaria está comenzando a contar con excepciones, cada vez más frecuentes, de comportamientos masculinos que pueden empezar a competir con los tradicionalmente asignados a estereotipos femeninos, especialmente en la ficción televisiva, más permeable que la ficción fílmica.

Esta situación, que hoy es ya un hecho incontestable, el de machificación de roles femeninos y feminización de los masculinos en los personajes ficcionales audiovisuales, tiene su origen en otro momento de la historia audiovisual española. Tarde pero a tiempo, las actuaciones investigadoras sobre masculinidades en nuestro país comienzan a centrarse en perfiles masculinos actuales a través de publicaciones, jornadas, seminarios, tesis doctorales que localizan cambios de construcciones, como estereotipos, y, no los olvidemos, como prototipos, de comportamiento, que recogen y proyectan las diversas masculinidades existentes en el siglo XXI¹. El hombre

heterosexual es el eje del triángulo que domina a otros dos grandes grupos sociales: las mujeres y los “otros hombres”. No obstante, los problemas sociales auténticos comienzan cuando surgen dentro de los propios hombres heterosexuales, homosociales y falocéntricos, los grupos de hombres que quieren desmarcarse de esta tendencia patriarcal desde dentro del propio seno del patriarcado. Ahí es donde comienza la nueva masculinidad. En este entorno, como explica Zurian, se vuelve imprescindible una “representación de su propia especificidad y de su pluralidad singular”, o lo que es lo mismo, organizar el desmantelamiento del modelo hegemónico, “la deconstrucción del Adán” (2011: 39). Y es el propio Adán quien lo inicia en nuestra cultura audiovisual cinematográfica en la etapa de la Transición, mostrando síntomas de un “nuevo sexo débil”, parafraseando a Gil Calvo (1997).

El compromiso de los cineastas españoles en plena producción en la Transición² se debía a sus circunstancias históricas, políticas y sociales, y muchos de los textos fílmicos, denostados en su momento por calidades cinematográficas dudosas, son hoy, sin duda, testimonios visuales de incalculable valor como plasmación de las circunstancias vitales de los españoles de aquellas últimas décadas del siglo XX. Y, si bien es cierto que la nómina de títulos de películas del momento abrumadoramente marcan filmes con roles patriarcales tradicionales en los personajes masculinos, en el cine de destape, en las comedias, en el cine de acción, de delincuentes (Sánchez Noriega, 2014), también es verdad que otros directores y guionistas optaron por construir unos personajes en crisis, en transición personal, iniciando un viaje iniciático hacia sus nuevas masculinidades, un camino traumático de evolución psicológica, a veces estancada y sin solución, pero al menos tomando conciencia de que las relaciones del hom-

1 Este trabajo ya lleva años desarrollándose en el ámbito anglosajón, uno de cuyos referentes teóricos, desde finales de los años setenta del siglo XX, es Richard Dyer.

2 Esta investigación forma parte de otra superior, financiada por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, proyecto de I+D HASR2012-32681, bajo el título *Ideologías, Historia y sociedad en el cine español de la Transición (1975-1984)*, dirigida por el Dr. José Luis Sánchez Noriega, de la Universidad Complutense de Madrid.

bre varón con el mundo pueden ser relaciones masculinas o relaciones femeninas, independientemente de con quién se establezca dicha relación (Hernando, 2012), entendiéndose por ello que existen patrones de comportamiento tradicionalmente reconocidos como femeninos que pueden ser puestos en práctica por hombres varones en sus relaciones de trabajo, amistad o de pareja.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

En este intento de contribución a la historia de la masculinidad en la ficción cinematográfica de España, los objetivos marcados han sido, en primer lugar, el estudio del personaje en sí mismo desde la perspectiva del relato, usando las herramientas metodológicas de la Narrativa Audiovisual; en segundo lugar, de forma específica, la marcación de elementos de masculinidad patriarcal que pudieran presentarse en ellos. Para ello, se han empleado las siguientes plantillas de análisis³ de donde derivan después inferencias cualitativas y cuantitativas.

³ Plantillas testadas en trabajos anteriores sobre masculinidad en series de televisión (Guarinos, 2013).

Los temas preferentes tomados en cuenta giran en torno al ideario patriarcal en lo referente a la relación con el personaje femenino, la práctica sexual, el comportamiento relacional y la afectividad, la resolución de conflictos y las tareas cotidianas, el ámbito laboral y doméstico, además de la violencia de género.

El corpus sobre el que se ha trabajado asciende a un total de trece películas y cincuenta personajes masculinos, veinte de ellos principales. Se han seleccionado los largometrajes en función de la representación social del momento de producción y exhibición de los mismos, incluyendo títulos de mujeres directoras para poder así cotejar las diferencias entre la construcción de personajes masculinos desde una perspectiva diversa, así como desde la perspectiva comercial de taquilla, el número de espectadores en sala, para conocer cuáles fueron los personajes que más pudieron haber influido en las identificaciones de los espectadores. Se han descartado títulos de cine erótico o de destape, así como el de “héroes de la calle” o cine “quinqui”, por considerar que las representaciones masculinas de los personajes no aportan rasgos

Tabla 1. Ficha de registro como personaje en el relato

PERSONAJE COMO PERSONA				
	Edad	Rasgos iniciales (Apariencia física)	Rasgos artificiales (Vestimenta, ademanes, forma de hablar...)	Transformaciones
Iconografía				
	Comportamiento	Relación	Pensamiento, estados anímicos, emociones, valores, sentimientos	Evolución
Psicología				
	Clase social	Nivel cultural	Nivel económico	Amigos/familia
Sociología				
	Homo	Hetero	Bi	Trans/trav (personaje-actor)
Sexualidad				

PERSONAJE COMO ROL

Rol	Actante	Principal/secundario	Protagonista/antagonista	Motivaciones y acciones

Tabla 2. Ficha de registro de ítems de masculinidad

CARACTERÍSTICA	MUCHO	BASTANTE	POCO	NADA
Es capaz de expresar sus sentimientos				
CÓMO				
Cuida su aspecto físico				
CÓMO				
Expresa comentarios homófonos				
CÓMO				
Posee comportamiento homófobo				
CÓMO				
Colabora en tareas de limpieza en casa				
CÓMO				
Hace la compra				
CÓMO				
Se ocupa de su ropa o la de su familia				
CÓMO				
Cocina				
CÓMO				
Comparte tiempo de ocio con los hijos				
CÓMO				
Cuida a los hijos				
CÓMO				
Antepone su familia a su trabajo				
CÓMO				
Colabora con compañeras de trabajo				
CÓMO				
Ejerce violencia en el ámbito familiar				
CÓMO				
Ejerce violencia en el ámbito profesional				
CÓMO				
Acepta a las mujeres como superiores profesionales				
CÓMO				
Alienta a su esposa o madre en el ascenso profesional				
CÓMO				
Tiene amistades femeninas				
CÓMO				
Permite la toma de decisiones a la mujer				
CÓMO				
Se siente superior a la mujer				
CÓMO				
Cambia de actitud ante hombres o mujeres				
CÓMO				
Le preocupan temas tradicionalmente masculinos				
CÓMO				
Tendencia políticas izquierdas				
CÓMO				
Tendencias políticas derecha				
CÓMO				
Aficiones de ocio masculinas				
CÓMO				
Toma la iniciativa en las relaciones sexuales				
CÓMO				
Admite que ella/él tome la iniciativa en las relaciones				
CÓMO				
Posee prácticas sexuales fuera del coito				

de indicios de conflictos por transformación de modelos patriarcales, puesto que son casi todos ellos pertenecientes a la masculinidad más tradicional sin planteamiento evolutivo. Las películas referidas son: *Furtivos*, (José Luis Borau, 1975), *Asignatura pendiente* (José Luis Garcí, 1977), *Solos en la madrugada* (José Luis Garcí, 1978), *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1979), *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1980), *Gary Cooper que estás en los cielos* (Pilar Miró, 1981), *Función de noche* (Josefina Molina, 1981), *Hablamos esta noche* (Pilar Miró, 1982), *El sur* (Víctor Erice, 1983), *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1984), *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984), *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984) y *Qué he hecho yo para merecer esto* (Pedro Almodóvar, 1984).

3. LA QUIEBRA DE LA PATRIARCALIDAD DEL HOMBRE ESPAÑOL

La mayor parte de los personajes analizados cuenta con un factor común: el desconcierto. La edad de todos ellos, en la que las historias seleccionadas se centran, los sitúa en un momento de esplendor vital, entre los 30 y los 40 años, décadas en las que supuestamente están alcanzando su plenitud laboral y social, pero que para ellos supone una situación de encrucijada, de crisis emocional y sentimental. Con independencia de sus profesiones o sus niveles culturales, la libertad les viene grande y se percatan de que, aun en plena madurez, deben empezar un proceso de aprendizaje de las nuevas libertades que la coyuntura política del nuevo Estado español les ofrece.

Los profesionales liberales y los artistas, las “almas sensibles”, quedan reflejados en los personajes de *Asignatura pendiente*, *Solos en la madrugada* o *Función de noche*. De la primera de ellas, José, el abogado izquierdista, retoma un antiguo amor adolescente de verano en un falso ejercicio de libertad sexual, que termina siendo una infidelidad a la antigua usanza entre dos personas casadas. Garcí, radiógrafo de la cotidianidad de esta época de la Transición, construye un hombre simbólico que, al querer resolver esa

“asignatura pendiente” de juventud, refleja también esa otra asignatura suspensa que los españoles intentan aprobar: desde el punto de vista político, la democracia es la asignatura pendiente que los españoles quieren aprobar; desde el moral, la liberación de los cánones sociales establecidos; desde la educación, la superación de viejos tabúes judeocristianos. No obstante, ninguno de ellos consigue convertirse en asignatura aprobada. José, como abogado laboralista, *rojo*, como tantas veces él mismo se llama, y vinculado a CCOO y al PCE, sigue llevando en su gabinete los mismos casos antes y después de la muerte de Franco y con los mismos resultados de denegación de la libertad provisional, en especial del preso interpretado por Alterio, “el obrero de acero inoxidable”, como le llaman. Las esperanzas puestas en un cambio radical y rápido no se cumplen. Y así lo explicita el propio José, en cuyos parlamentos de diálogo queda plasmada la ideología y la esperanza puesta en ello. Este es el primer suspenso, el que conduce al desencanto de toda esta generación que en la época del final del franquismo se encontraba en la treintena. Él es un hombre simpático y vital, opuesto a las imposiciones sociales, pero que en definitiva está casado y tiene un hijo, y lo que desea es transgredirlo con esta relación oculta extramarital. Sin embargo, tal como le dice Trotski, compañero del bufete, “cada día te pasas más a la derecha, Ya [tienes] hasta querida”; esta relación no le ha ayudado a sentirse más rompedor con el sistema social sino que, por el contrario, lo ha convertido en uno de ellos, motivo que le lleva a romper con Elena. Y a este segundo suspenso, se le añade el tercero, el de no haber podido recuperar lo que les fue negado. La larga dedicatoria del final de la película lo expresa con claridad: el reproche que continuamente hace a la educación recibida el protagonista, *alter ego* del propio director de la película. Esta educación era la que se basaba en la obediencia civil y el temor de Dios y sus consecuencias son irrecuperables, hasta tal punto que incluso Trotski, opuesto al matrimonio, termina notificando a José su intención de casarse con Pepa, otra compañera de trabajo, porque el hom-

bre al final lo que quiere es no estar solo, motivo que comparte José y al que suma el incentivo de ver crecer a los hijos con tranquilidad y bienestar. Estos procesos de transformación dominados por las dudas y los temores contrastan con la apariencia de seguridad política y la simbolización de la misma, como en la reproducción del *Guernica* que está colgada en el despacho de abogados o el retrato de Lenin que preside la casa de Trotski.

Al mismo perfil obedece José Miguel, afamado locutor de radio en el Madrid de la segunda mitad de los años setenta, de *Solos en la madrugada*. El espacio que dirige y locuta, un programa de madrugada, es el vehículo que utiliza para desahogarse de sus miedos y frustraciones sin parecerlo, en tanto que son los mismos que los de la gran mayoría de españoles de su generación. José Miguel acaba de separarse de su mujer, Elena, que le anuncia que cuenta con una nueva pareja y van a vivir juntos en casa de ambos con sus dos hijos. Entretanto conoce a una joven estudiante-investigadora que mantiene con él una relación ambigua y no comprometida que le desborda. Una noche, tras un encuentro sexual fortuito con su exmujer, se siente burlado por ella, al pensar José Miguel que desde aquel momento volverían a estar juntos, y también por la joven amante, a la que descubre con otro cuando va a buscarla pidiendo consuelo. Decide el locutor replantearse la vida cuando recibe la propuesta de salir del país a trabajar como corresponsal en el extranjero, debiendo elegir entre irse o perderse la transformación del país, los inicios de la democracia y olvidar que es víctima, resultado de cuarenta años de opresión educativa y política. Decide quedarse en España, dispuesto a hacer una nueva radio, una radio-servicio, la radio-desahogo. Detrás de la fachada política de un país en plena convulsión, en este filme hay una marea de mujeres y hombres sufriendo una metamorfosis en la que muchos no supieron cambiar de piel. Ese es el personaje principal. La noche madrileña, oscura y vacía, acoge en los hogares de los españoles a la una de la madrugada la voz

que desde Unión Radio anuncia el comienzo de un programa, *Solos en la madrugada*, donde José Miguel pronuncia sus “sermones laicos” en un, como él mismo dice, “espacio de reflexiones para todos los españoles”, reflexiones que a veces, en su propia frustración, llegan al insulto en su afán por querer mover a la sociedad o al menos a su generación, a buscar salidas, a superar la educación recibida y los años perdidos. Como personaje, el locutor es un hombre que se encuentra perdido. Sus esquemas educativos se derrumban y no sabe cómo reaccionar ante ello. No acepta, aunque intenta aparentarlo, que su mujer esté con otro hombre y con sus propios hijos; piensa que una simple relación sexual puede ser un momento de reconciliación para recuperar un matrimonio; se decepciona cuando descubre que la joven no mantiene una relación en exclusividad con él. El amor no es para siempre y el compromiso no existe. Esa conclusión es la que lo conduce a sentir la soledad y replantearse la vida. La vida en pareja ya empieza a no ser el modo natural de organización social como hasta entonces le habían hecho creer. De nuevo, se contrasta entre la ideología propia, el deseo de libertades y la consecución y apoyo a la separación y el divorcio legal, y el enfrentamiento que supone vivirlo en la propia piel sin referentes cercanos y sin experiencias previas en ello. Es el reflejo de la España que se debate entre lo que quiere ser y lo que realmente todavía es, el deseo de libertad y las consecuencias de la misma.

Los personajes femeninos muestran en *Solos en la madrugada* mucha mayor madurez e ideas claras, hasta el punto de que la perspectiva del director se puede llegar a entender como paternalista con respecto al personaje masculino. Son dos las mujeres protagonistas del relato, de dos generaciones diferentes y con dos niveles culturales y económicos distintos, y, aún así, las posiciones de ambas son próximas. Es de aclarar que los desnudos en los que aparecen, a diferencia de lo que sucede en otras películas de la época, están desprovistos de erotismo o sexualidad, y son más bien una prueba de la desinhibición en

la que empieza a participar la mujer española del momento, que no esconde ni se avergüenza de su cuerpo desnudo, que siente y desea sin compromisos amorosos. En ello ambas coinciden, pero también en el mantenimiento de relaciones sexuales sin consecuencias ulteriores. En el caso de la joven interpretada por Emma Cohen puede resultar hasta normal, dada su filiación política, su generación más reciente que la de Elena. Pero el caso de la exmujer del locutor es más llamativo precisamente porque sirve de contraste con José Miguel quien, siendo de la misma edad y hombre, parece estar anclado en un universo romántico donde amor y sexo van de la mano y donde la pareja natural es heterosexual y para toda la vida conformando un núcleo familiar como basamento de la sociedad. Hay dos elementos que definen bien el sentir del personaje principal y su entorno: uno el cartel del frigorífico, *Historia de un pecado*, en clara alusión al estigma, al pecado original que la dictadura franquista ha dejado en toda esta generación que se encontraba en la treintena en los años de la Transición; el otro, la declaración de intenciones del monólogo con que el locutor despide su programa: “Se van a acabar para siempre la nostalgia, el recuerdo de un pasado sórdido, la lástima por nosotros mismos. Se acabó la temporada que ha durado 38 hermosos años. Estamos en 1977. Somos adultos. A lo mejor un poquito contrahechos, pero adultos. Ya no tenemos papás. ¿Qué cosas, eh? Somos huérfanos, gracias a Dios, y estamos maravillosamente desamparados ante el mundo”.

El actor de *Función de noche*, Daniel Dicenta, exmarido de Lola Herrera, es otro ejemplo de este perfil. Entre el cine de ensayo y el docudrama, este filme presenta una protagonista absoluta femenina, pero Josefina Molina (directora mujer) quiere también poner en evidencia la culpa y el arrepentimiento del hombre patriarcal, engañado por la educación recibida. En plena desnudez emocional Daniel, casi al final del filme, afirma que los han estafado criándolos dentro de unos esquemas actitudinales que solo se regían por la represión de la mentalidad ca-

tólica basada en el pecado, el arrepentimiento y la sumisión. No obstante, el personaje masculino ofrece una perspectiva muy reducida cuyo rol realmente es dar pie al desahogo del personaje de Lola. Él termina resultando un hombre infiel, desentendido de sus hijos, asfixiado por el trauma del suicidio de su madre, incapaz de resolver su propia vida, aunque intente quedar bien al decir que en nuestro país la educación de la mujer era la de sumisión, y que esa era una perspectiva y forma de vivir que él nunca compartió con ella, aunque los hechos demostraron lo contrario.

En la misma línea pueden situarse los hombres de la Transición en Pilar Miró. Si bien *Gary Cooper que estás en los cielos*, de gran carga biográfica es, como la anterior película, un filme de protagonista femenina⁴, Andrea Soriano, una mujer en la treintena, realizadora de televisión, exitosa pero sola, está rodeada de hombres patriarcales que obstaculizan su trabajo y envenenan sus sueños con comportamientos sentimentales erráticos. Con mucha más claridad se observa el tema en otra de sus películas, protagonizada por personaje masculino, *Hablamos esta noche*. El protagonista es un ingeniero al borde del divorcio, con un hijo homosexual, una relación sentimental que agoniza por falta de compromiso y por su infidelidad, y un conflicto laboral que no es capaz de resolver de una forma justa y comprometida. Como decía la propia Miró, esta obra es la versión masculina de Gary Cooper: relaciones sentimentales en encrucijada, desconcierto ante la recién destacada homosexualidad del hijo adolescente, en definitiva, el desconcierto de un hombre patriarcal clásico ante la libertad que no sabe usar por falta de costumbre y por escasez de uso del

4 Es importante resaltar que tanto la dirección de mujeres como la de hombres coinciden en la representación de hombres perdidos y en conflicto consigo mismos, además de tratarse de hombres acompañados por personajes mujeres muy potentes, con las ideas y las intenciones más claras y decididas, con menos miedo al futuro. Las crisis de los personajes femeninos en estas películas de la Transición que tratamos se resuelven más rápidamente, lo que supone una adaptación al medio y al momento superior (Guarinos, 2008 y 2014).

libre albedrío, en tanto que Víctor es un hombre patriarcal, homosocial, amigo de borracheras, de infidelidades e insolvente como marido, como padre y pareja, además de decepcionante como amante.

Todos los hombres hasta ahora vistos son urbanitas, mientras que la ruralidad permanece al margen, anclada en otro momento del devenir histórico de España. Esa España negra y profunda, de madres castradoras e hijos atormentados, se representa en *Furtivos*. En este drama rural, Ángel representa el servilismo a las autoridades, la vida sin aspiraciones ni complicaciones políticas. Por el lado de dichas autoridades, Agustín, el Gobernador, y la Guardia Civil representan el antiguo régimen. Ángel no se complica con dramas personales y, cuando llega a un punto de no retorno, mata a su madre. El asesinato como resolución de conflictos, en especial del de abuso por parte de los superiores, se explicita también en otro drama rural, *Los santos inocentes*, donde solo los jóvenes consiguen escapar del microcosmos opresivo y claustrofóbico del latifundismo de cortijos, del que no pueden escapar quienes nacieron y vivieron en él. Los tipos humanos representados en la película no profundizan en diversidades dentro de cada grupo, sino que ahonda en las grandes diferencias entre dos mundos que cohabitan pero sin mezclarse y entre los que existe una relación de poder y sumisión. Son los universos de los señoritos y de los trabajadores. Tan alta es la diferencia y el contraste entre los señores, y el encargado o capataz de la finca, y la familia de Paco y Régula, que pareciera que pertenecen a distintas épocas, desde la forma de vestir hasta la forma de comportarse. La humillación y el maltrato son las formas de trato del señorito Iván con respecto a Paco, como también del señorito de la Jara con Azarías, pero no son presentadas como actitudes propias de un hombre cruel, sino como un tipo de relación normal y habitual, propia del señorito latifundista, lo cual agrava la representación de ese personaje, en tanto que no puede usarse como atenuante su mal carácter: no es un hombre malo, es sencillamente el señorito, representante de la continui-

dad de una masculinidad patriarcal y homosocial dominante.

Políticos, sindicalistas y terroristas son también personajes masculinos que transitan las pantallas en el cine español de la época. Y aunque algunas mujeres aparecen como compañeras en estas tareas, dichas actividades continúan siendo para los personajes cosa de hombres. Tampoco estos personajes masculinos están más acertados en sus comportamientos y actitudes. La resistencia al cambio y el mantenimiento de un *statu quo* garantiza a algunos de los personajes representados la continuidad de sus estilos de vida y de sus funciones sociales. Aun sabiendo que el terrorismo es un tema complejo, de entre los pocos activistas aparecidos en los relatos fílmicos de la época, puede encontrarse esa resistencia hasta el límite del fanatismo en el Txabi de *Operación Ogro*, ejemplo del hombre entregado a una causa que abandona a su familia y amigos por una ideología, matando y perdiendo su propia vida. Existe una preocupación desde el inicio del filme por mostrar las dos posiciones que dividieron en aquellos momentos de Transición y de incipiente democracia a los terroristas en activo. Los dos roles antagonistas son representados por Txabi y Amaiur, su mujer. Él, bajo la frase “Tampoco ahora hay libertad”, reprocha a su mujer y a algunos de sus compañeros que hayan dejado la lucha armada pensando que la independencia de Euzkadi está próxima. Ella dice representar a la mayoría del pueblo vasco, pacífico y confiado en una resolución legal del conflicto. De hecho, al final del filme solo parece quedar él en activo, de entre los miembros del comando que se desplazó a Madrid a preparar el atentado contra Carrero Blanco, ya que alguno de ellos acude al hospital a verlo como hombre libre, pasado el borrón y cuenta nueva de los principios de la Democracia. En *Siete días de enero*, donde hay una buena representación de otros violentos, en este caso de la derecha, nobles, militares, altos cargos diplomáticos y políticos son construidos como personajes que manifiestan la misma resistencia a la evolución democrática y al aprendizaje de una libertad responsable desde el respeto hacia el otro. No obs-

tante, hay un elemento interesante en la detección de la defensa de la diferencia. Luisito es un hijo de militar fallecido que no desea formar parte de los actos bárbaros que realizan otros jóvenes ultraderechistas de su entorno, pero la humillación familiar y el hecho de no querer sentirse diferente a ellos hacen que supere lo que los demás entienden como debilidad y para demostrarlo se embarque en la participación del asesinato de los abogados de Atocha, otro hecho histórico que relata este filme. La facción ultraderechista, dirigida por Don Tomás, está formada por un sanedrín de hombres mayores, franquistas, en cuyos despachos cuelgan crucifijos y retratos de Franco y de Primo de Rivera. Ellos son los ideólogos, los que dan las órdenes y hablan de cruzada de liberación, de sacrificio por la patria, con un lenguaje y unos modales anclados en la vieja España de posguerra. Se confirma en las comidas familiares con invitados que suelen celebrarse los domingos en casa de Don Tomás, donde ordena despóticamente al servicio, se denota la rígida educación dada a los hijos y la doble moral de querer mantener el estatus aparentemente educado a base de muertes y dominio de todos, recortando sus libertades. Se consideran una elite salvadora de la humanidad. La formación paramilitar que se da a los jóvenes del grupo se resume en las visitas a la nave industrial de Sebas, el cabecilla encargado de enseñarles a disparar, un hombre exaltado y radical en sus formas, cuyo mejor momento del filme es la conversación que mantiene con el inspector de policía que llevaba el caso de los asesinatos de los abogados de Atocha, un joven también ultraderechista, que viendo el cambio que en el país estaba produciendo decide ayudar por última vez a este grupo de antiguos amigos. Tampoco la policía sale bien parada en su representación en la película, pues aparece como represora y asesina (en la que solo hay hombres, lógicamente), todavía también anclada en los métodos operativos propios de la policía franquista. De igual modo se observa la manipulación de la información en la prensa diaria, donde el periódico de derechas El Alcázar desvía la atención mintiendo sobre los atentados y afirmando que se trata de la KGB y de

ajustes de cuentas entre los propios comunistas. Todo un mundo gobernado por hombres, y en ese ambiente, el personaje de Luis María es un joven apocado que solo se atreve a participar en estos actos no por convencimiento sino por presión familiar y por no seguir viviendo a la sombra de su padre fallecido, por parecer también él un héroe al servicio de la patria. La falta de compañerismo y protección existente entre ellos lo conduce a la decepción total de su propia gente cuando es localizado y detenido.

Con *La muerte de Mikel* se pone en evidencia la realidad de la homosexualidad en un país donde el hombre que lo es quiere ser homosexual sin estigmas y alejado de la figura del mariquita gracioso de las comedias de destape, sin poder conseguirlo. Los cánones del patriarcado en el comportamiento sexual del hombre varón quedan en entredicho en la cinta como provocadores de una profunda insatisfacción personal que conduce al protagonista a acabar con su vida. El joven farmacéutico, que termina suicidándose por la inadaptación y la intolerancia de su entorno, es un ejemplo de los comienzos del tratamiento traumático con el que muchos hombres de la época vivieron el reconocimiento de una homosexualidad reprimida y autocastigada. El propio protagonista estuvo casado, como muchos hombres españoles de entonces, hasta asumir su tendencia sexual. El rechazo de su familia, extremadamente tradicional, y lo que es peor, de sus propios compañeros políticos, de entorno *abertzale*, contrastan con la sensibilidad y la comprensión de uno de los travestis que inician en el cine español una perspectiva menos frívola de este tipo de personajes, encarnados en la figura de Fama. Ella representa algo más que el problema social de rechazo a la homosexualidad, es también el ejemplo de otro asunto que comenzaba a despuntar en la época, el travestismo y la transexualidad, un modo muy diferente de exponerlo al que se encuentra en las películas de Pedro Almodóvar, donde la perspectiva alegre y despreocupada, propia de los esquemas de la comedia, nada tiene que ver con el trazo dramático de esta película. Aun así, el hombre sen-

sible aún queda vinculado a la homosexualidad en esta época. Quedaba camino por recorrer hasta alcanzar al hombre femenino no relacionado con prácticas homosexuales ni tampoco con el romántico incomprendido, al estilo Agustín Arenas, de *El Sur*⁵.

4. CONCLUSIONES

Como se decía al comienzo del artículo, son muchas las investigaciones que demuestran el momento en que el personaje femenino comienza a cambiar en el cine español y tradicionalmente se apunta a la labor de las directoras mujeres como iniciadoras de ello. No obstante, el análisis de estas películas demuestra que también los directores hombres, si bien no de manera tan contundente y quizás algo más colateralmente, construyeron en estos momentos de la Transición personajes femeninos liberados y reivindicativos de una mujer española. Y del igual modo, también diseñaron personajes masculinos no tan evolucionados, ni con los perfiles tan claros de cambio, pero sí en plena transición personal, acompañando la evolución política y social que el país sufría en esos años.

Las inferencias fundamentales de esta observación de personajes concluyen en la existencia de:

- > Nueva heterogeneidad de formas de vivir y entender la masculinidad.
- > Quiebra del modelo patriarcal insuficiente para las nuevas realidades.
- > Desorientación de comportamiento ante situaciones planteadas por las mujeres evolucionadas.
- > Insatisfacción personal.

- > Desencanto por la educación recibida.
- > Conciencia de fracaso.
- > Incapacidad de resolución del conflicto interior.
- > Cuestionamiento de la masculinidad patriarcal establecida.
- > Homosexualidad como conflicto interior y social.

En el artículo “Mujer y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres”, Castejón habla del impacto social de tres películas de directoras de la Transición (*Vamos, Bárbara*, de Cecilia Bartolomé, 1978) y las analizadas aquí, *Gary Cooper que estás en los cielos* y *Función de noche*, porque en todas se muestra a “una mujer en la clara encrucijada de definir su identidad y de luchar por su libertad”, con la “intención de utilizar sus películas como vehículo de denuncia ante una educación que les había marcado y una realidad que no les gustaba ni les satisfacía, lo cual convierte a estas tres películas en indispensables fuentes tanto para analizar las claves de un momento histórico en general como para abordar el estudio de la Historia de las Mujeres en particular” (2004: 315). De la misma manera se vuelve necesaria una revisión de la filmografía española que sirva para una construcción de la evolución de los personajes hombres en nuestro cine con vistas a una historia de las masculinidades de ficción y así también para una redefinición de la “Historia de los hombres” que quieren dejar de ser “hombres perdidos”. Y aunque el cambio va siendo lento, como afirma Sanfélix, “lento y con dificultades, tal vez estemos ahora más cerca que nunca de la consolidación de la ruptura con la norma hegemónica y la consolidación de las nuevas masculinidades que convertirán nuestras sociedades en sociedades más justas y donde todas y todos estaremos más cómodos independientemente de nuestro sexo” (2012: 245).

Por otro lado, habiendo usado como herramienta metodológica la Narrativa Audiovisual, sería deseable que todos estos estudios, como los generados por la Teoría Fílmica Feminista o la Teoría Queer, revirtieran a los orígenes desde

5 Es de aclarar que, con el criterio usado de selección del corpus, han sido consideradas para ser analizadas una serie de películas heterogéneas y no todas han dado suficientes datos relevantes en dicho análisis como para ser consideradas en su desarrollo. Es el caso de *El sur*. Del mismo modo, *Las bicicletas son para el verano*, al estar ambientada en los inicios de la Guerra Civil, dista mucho, temporalmente hablando, de la época de la Transición y no representa tipos masculinos en evolución dentro de su patriarcalidad. Por su parte, *Qué he hecho yo para merecer esto* plantea una tipología masculina a la sombra de las femeninas, de mayor potencia narrativa y representación de géneros.

los que se enfocan. Como dice Zurian, “si esta perspectiva encontrara más hueco y presencia en nuestras facultades [universitarias] seguramente mejoraríamos no solamente las cuestiones de análisis sino incluso las de narrativa y guión, puesto que ayudarían a entender la profundidad de las implicaciones de género (e identitarias) en la construcción de personajes y tramas” (2014: 19). □

BIBLIOGRAFÍA

- ARRANZ, Fátima (ed.). Cine y género en España. Una investigación empírica, Madrid, Cátedra, 2010.
- BONINO, Luis. Masculinidad hegemónica e identidad masculina, en *Dossiers feministas*, nº 6, 2002, pp. 8-35.
- CASTEJÓN, María. Mujer y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres, en *Berceo*, nº 147, 2004, pp.303-327.
- CASTRO GARCÍA, Amanda. La representación de la mujer en el cine español de la Transición, Oviedo, KRK Ediciones, 2009.
- GIL CALVO, Enrique. El nuevo sexo débil. Los dilemas del varón postmoderno, Madrid, Temas de hoy, 1997.
- GUARINOS, Virginia (ed.). Hombres en serie. Construcción de la masculinidad en los personajes de la ficción seriada española de televisión, Madrid, Fragua, 2013.
- GUARINOS, Virginia. Mujer en Constitución. La mujer española en el cine de la Transición, *Quadernos de cine*, nº 2, 2008, pp.51-62.
- GUARINOS, Virginia. Nosotras dirigimos. Nosotras decidimos. Mujeres cineastas para una Transición, en GUARINOS, Virginia (ed.). *Apuntes de cine español*, Madrid, Delta, 2014, pp.89-104.
- HERNANDO, Almudena. La fantasía de la individualidad, Madrid, Kantz, 2012.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (ed.). Filmando el cambio social. Las películas de la Transición, Madrid, Laertes, 2014.
- SANFÉLIX ALBEDA, Joan. Las nuevas masculinidades. Los hombres frente al cambio en las mujeres, en *Prisma Social*, nº 7, 2012, pp.220-247.
- ZURIAN, Francisco. Héroes, machos o, simplemente hombres: una mirada a la representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades, en *Secuencias*. Revista de Historia del cine, nº 34, 2011, pp.32-53.
- ZURIAN, Francisco. Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual en *Área Abierta*, nº 3, 2014, pp.5-21.
- ZURIAN, Francisco. Imágenes del Eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual, Madrid, Ocho y Medio, 2011.