

## La imagen de la mujer y los modelos de masculinidad en el cine español de Mariano Ozores (1982-1996)

Ernesto Pérez Morán<sup>1</sup> y Javier Juárez Rodríguez<sup>2</sup>

Recibido: Octubre 2022 / Revisado: Noviembre 2022 / Aceptado: Noviembre 2022

**Resumen:** El artículo analiza, desde una perspectiva de género, las comedias cinematográficas más taquilleras dirigidas por el cineasta español Mariano Ozores durante los primeros gobiernos socialistas (1982-1996). El trabajo estudia, basándose en referentes de la teoría feminista y en estudios de género y cine, los modelos de masculinidades y feminidades de la época, profundizando en aspectos como la representación y la trivialización de la violencia de género, la búsqueda de la comicidad a través de la violencia sexual y la ridiculización de la homosexualidad, reproduciendo, además, un modelo de masculinidad basado en el machismo y una heteronormatividad hegemónica. Este abordaje ahonda por último en los mecanismos empleados –a través de las tramas, subtramas y otros elementos de guion– para potenciar aspectos como la invisibilización, la cosificación de las mujeres y el desprecio del feminismo, empleando, además, una visión androcéntrica omnipresente y siempre bajo el paraguas del aparentemente aséptico género de la comedia.

**Palabras clave:** Estudios de Género, Cine, Comedia Popular, Modelos de masculinidad, Historia de España, Feminismo.

[en] The image of women and models of masculinity in the cinema of Mariano Ozores (1982-1996)

**Abstract:** This article analyzes, from a gender perspective, the highest-grossing film comedies directed by the Spanish filmmaker Mariano Ozores during the first Spanish socialist governments (1982-1996). Based on referents from feminist theory and gender and cinema studies, this paper examines models of masculinities and femininities of the time, deepening in aspects such as the representation and trivialization of gender violence, the search for comedy through sexual violence and the ridicule of homosexuality, which, in addition, impose a single model of masculinity based on machismo and hegemonic heteronormativity. This approach delves into the mechanisms used –plots, subplots and other elements of a script– to strengthen aspects such as the invisibility, the objectifying of women and the disdain toward feminism, that employ an omnipresent, androcentric approach under the umbrella of the seemingly innocuous genre of comedy.

**Keywords:** Gender studies; Film; Popular Comedy; Masculinity; History of Spain, Feminism.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Del marco referencial cinematográfico a las políticas de género. 3. Propuesta de análisis mediante ejes temáticos. 3.1. Esquema estructural: tramas androcéntricas. 3.2. Violencia de género: Reivindicación de las masculinidades violentas. 3.3. De mujeres objeto a animales: Sexualización y cosificación del cuerpo femenino, propiedad del varón. 3.4. Mujeres invisibles y ridiculización de la homosexualidad masculina. 4. Conclusiones. Financiación. Referencias.

**Cómo citar:** Pérez Morán, E.; Juárez Rodríguez, J. (2022). La imagen de la mujer y los modelos de masculinidad en el cine español de Mariano Ozores (1982-1996), en *Revista de Investigaciones Feministas*, 13(2), pp. 817-826.

### 1. Introducción

Desde hace casi una década, un grupo de investigadores ha desarrollado un estudio sobre los valores y las creencias que ha venido construyendo y transmitiendo el cine, en particular el español, a lo largo de sus distintas etapas, desde el tardofranquismo hasta los primeros gobiernos socialistas. En especial, se ha analizado el papel de vehículo ideológico que desempeña el cine subgenérico, generalmente cómico, de escasa calidad y

<sup>1</sup> ernesper@ucm.es  
Universidad Complutense de Madrid (España)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9942-4417>  
Google Scholar: [https://scholar.google.com/citations?user=M8r2P\\_0AAAAJ&hl=es](https://scholar.google.com/citations?user=M8r2P_0AAAAJ&hl=es)

<sup>2</sup> javijuar@ucm.es  
Universidad Complutense de Madrid (España)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9441-8229>  
Google Scholar: <https://scholar.google.com/citations?user=5DIY1x0AAAAJ&hl=es>

menor atención crítica, denostado en numerosas ocasiones por los analistas debido a sus nulas pretensiones artísticas. Proponemos, como otros autores ya hicieron antes, abordarlo desde una óptica analítica la cual, al ser aplicada, demuestra cómo esas creencias reveladas por tales producciones se encontraban arraigadas en España hasta bien entrada la democracia.

Siguiendo ese espíritu, una lectura de género lleva a la colaboración con otros investigadores, adscritos al proyecto *La influencia de la comunicación y el lenguaje en la construcción de imaginarios y modelos sexistas en los estudiantes de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Medellín*, y que desde hace años estudia el papel de la comunicación en la potenciación (o deconstrucción en algún caso) de estereotipos sexistas que siguen acentuando los roles de género. Estos estudiosos, también, han dirigido su mirada hacia el papel socializador y la influencia de agentes como la música, la televisión o en este caso el cine, considerado este último como “uno de los medios de comunicación más poderosos a la hora de crear y redefinir nuestro imaginario colectivo y nuestros valores simbólicos” (Bernárdez, García y González, 2008, 14). De esa intersección entre proyectos e investigadores surge esta propuesta de abordaje desde una perspectiva de género del cine de Mariano Ozores durante la época de los primeros gobiernos socialistas.

Y es que cabría esperar que uno de los adalides de la ‘españolada’ o, peor nominalismo incluso, del ‘landismo’ tardofranquista, hubiera desaparecido de las pantallas en democracia. Mariano Ozores y su cine sufrieron no pocos ataques tras la muerte de Franco y especialmente con la llegada al poder del PSOE: la mal llamada ‘Ley Miró’ (en realidad era un Real Decreto, el 3304/83) estaba pensada, entre otras cosas, para acabar con el cine de escasa calidad y de ideología no precisamente defensora de los valores democráticos, promoviendo a la inversa el cine con pretensiones autorales y dirigiendo las subvenciones bajo criterios subjetivos, que el propio Ozores se encargó de atacar con saña<sup>3</sup>; además, la llegada del vídeo doméstico supuso un nuevo rival para el cine cómico heredero de los subgéneros tardofranquistas.

Por ello sorprende que, de las 46 comedias que superaron el medio millón de espectadores desde 1982 hasta 1996 (corte marcado para cuantificar y probar el éxito y la popularidad de estas producciones), siete –casi un 20%– viniesen firmadas por el cineasta madrileño, siendo en términos relativos –de esa muestra seleccionada– el segundo realizador de comedias que más espectadores convocó durante los tres lustros, con 6.096.837, solo superado por Pedro Almodóvar, que con tan solo tres comedias logró atraer a 6.458.365 de espectadores. Los filmes –y por tanto la muestra de este estudio– son *Cristóbal Colón, de oficio... descubridor* (1982, 1.412.893 de espectadores), *El hijo del cura* (1982, 1.167.901), *Agítese antes de usarla* (1983, 1.005.682), *El currante* (1983, 685.023), *La Lola nos lleva al huerto* (1984, 698.197), *Al este del Oeste* (1984, 592.382) y una excepción cronológica, *Disparate nacional* (1990, 534.759), la cual manifiesta tanto que la aceptación del público a su filmografía es decreciente –Sánchez Noriega (2017, 80)– como que el grueso del discurso de Ozores se mantiene intacto.

## 2. Del marco referencial cinematográfico a las políticas de género

Antes de entrar a estudiar los largometrajes desde un tamiz de género hay que aclarar que Ozores no supone, ni mucho menos, una *rara avis* durante este periodo, pues, de los 46 estrenos mencionados, hasta 24 se adscriben a lo que hemos dado en llamar las ‘comedias de otra época’, aquellas dirigidas por cineastas que, como Ozores, labraron su carrera durante el franquismo y el tardofranquismo o cuyo poso nostálgico es evidente. Películas como *Playboy en paro* (Tomás Aznar, 1984), *¡Caray con el divorcio!* (Juan Bosch, 1982) o *Buscando a Perico* (Antonio del Real, 1982), entre otras muchas, demostraban aquello que De Miguel (1975) acuñó bajo el término ‘franquismo sociológico’, y que alude a la pervivencia de valores e ideas preconstitucionales en periodos posteriores, como es el caso de estos largometrajes. También Díaz Barrado incide en este aspecto desde el prisma filmico: “El cine es un medio que muestra muy bien la persistencia de los valores de mentalidad y su resistencia a desaparecer con el paso del tiempo” (2006, 57-58).

Que en la década de los 80 y los 90, de reconversión industrial, de reforma de la educación y la sanidad (Núñez Seixas, 2017, 205), que en un periodo de ‘consolidación democrática’ (Tusell, 2010) este tipo de cine reaccionario, generalmente antidemocrático y netamente sexista, como demostraremos a continuación, siguiese convocando numerosas audiencias, no deja de ser, cuanto menos, llamativo.

Y es que, por contextualizar históricamente el marco sociopolítico, los primeros gobiernos socialistas implican, según Avilés Farré, el desarrollo de un “proyecto de consolidación democrática, modernización económica, equidad social y apertura exterior” (2013, 40), algo que concreta un poco más Juliá al hacer balance de esos años, caracterizados por “la consolidación de la democracia, la defensa de las libertades y de la seguridad

<sup>3</sup> El realizador afirmaba que “en la práctica, las subvenciones solo se concedían a productoras afines políticamente al partido en el gobierno y como estas no eran muchas empezaron a surgir nuevas productoras creadas por personas simpatizantes con el partido y con Pilar Miró. No hay pruebas, pero sí sospechas de que, al presentar la documentación, los recién creados productores incluían nombres de actores y directores que se sabía eran bien vistos en la Dirección para que su proyecto fuera aprobado” (2002, 277).

ciudadana, la modernización de la sociedad, la superación de la crisis económica, la definición clara de un proyecto de política exterior y la construcción del estado de las autonomías” (1999, 259). Y si bien Soto (2007, 399) habla de “la consagración de la igualdad formal y el camino hacia la igualdad real” de las mujeres –aspecto que no destacan todos los historiadores–, ese trayecto se antoja aún largo e incógnito.

Debemos, por lo tanto, englobar nuestro análisis en el marco de un contexto histórico dominado por los cambios político-sociales de un país que trataba de avanzar hacia la democratización de sus instituciones y hacia una sociedad pluralista (Cortina, 2009, 9). Esta metamorfosis social, analizada internacionalmente y en muchos casos tomada como ejemplo en procesos políticos similares (De la Cruz, 2010), se vio también reflejada en los importantes avances y conquistas legales conseguidas en materia de equidad de género. Pese a ello, como se analiza en el presente artículo, tal transformación ha sido especialmente compleja debido a las anquilosadas y al mismo tiempo férreas estructuras de poder franquistas cimentadas en un patriarcado misógino que instauró durante más de cuatro décadas una ‘política antifemenina’ que en numerosos aspectos no se diferenciaba de la implementada por otros regímenes fascistas (Molinero, 1998). La dictadura franquista controló literalmente todos los mensajes mediante una censura implacable para, entre otros objetivos, consolidar un sistema de relaciones de género basado en la “subordinación de las mujeres a los varones, insistiendo sobre todo en la dependencia económica y en la exaltación del rol de esposa-madre-ama de casa” (Muñoz, 2002, 22).

Con la consolidación de la Transición hacia la democracia y la posterior victoria del PSOE en 1982, las estrategias impulsadas en materia de equidad de género entraban, al fin, en la agenda política y adquirirían un protagonismo desconocido en el marco de un contexto europeo que procuraba impulsar estas iniciativas, debido a “la impronta socialdemócrata que dominaba buena parte de la escena política europea” (Lombardo y León, 2014, 17). Estas autoras señalan que, a pesar de importantes logros como la creación del Instituto de la Mujer (1983), “con competencias a nivel nacional para la lucha contra la desigualdad de género”, los planes de Acción Positiva e Igualdad (1988), para la “promoción y el desarrollo de las políticas de igualdad”, los programas ocupacionales o los avances legislativos en temas controvertidos como la interrupción voluntaria del embarazo (1985), entre otros, los avances sociales ‘reales’ –aquellos que apuntan a una igualdad efectiva entre hombres y mujeres– encontraron numerosos obstáculos, como se refleja en las películas analizadas, ubicadas temporalmente bajo esos gobiernos socialdemócratas.

No podemos obviar en este sentido que, como señala Octavio Salazar, “a pesar de todos esos cambios y de las conquistas significativas por parte de las mujeres, la igualdad plena continúa siendo un horizonte más que una realidad” (2015, 20), en parte como consecuencia de la “actitud defensiva” de muchos hombres ante estos avances en pro de la igualdad, anclados en modelos de masculinidades patriarcales. Y es que, en numerosas ocasiones esta etapa histórica (años 80-90) es asociada en el imaginario colectivo con una época ligada a la modernidad, las transformaciones en las relaciones de género o la superación de los roles sexistas. Es por ello necesario comprobar la veracidad de estas afirmaciones y prejuicios, estudiando a través del sector audiovisual cinematográfico si, en efecto, nos situamos ante una España ‘moderna’ y transformadora, o si, por el contrario, los largometrajes analizados reflejan un contexto social moralmente anclado aún en modelos abiertamente machistas y/o con tintes homófobos.

Debemos señalar, siquiera como último elemento, el carácter del cine como espejo de la sociedad y como vehículo ideológico, pues extrae “sus contenidos de la realidad”, procesándolos y “aplicando sus reglas” para finalmente mostrar y devolver estos contenidos a la realidad (Molina, 2003, 66). Este apunte es aplicable a un tipo de cine, el de las comedias subgenéricas, de dudosa calidad, pero que no por ello deja de tener el valor de palimpsesto y de constructor de sentidos. Así lo advirtieron autores como Umbral (Recio, 1992, 30), cuando afirmaba que en el futuro se conocería mejor la España tardofranquista por las películas de Alfredo Landa que por el cine ‘de calidad’, o Galán (1975, 89), quien recalca la carga política de películas aparentemente “no políticas” pero que defendían de manera indirecta el orden impuesto. Otros autores han insistido en lo mismo, desde Crumbaugh (2002) o Jordan (2003) hasta, más recientemente, Huerta Floriano y Pérez Morán (2013). Incluso el propio Ozores defendía que “el cine ligero que hacíamos entonces era fiel reflejo de la sociedad en la que vivíamos” (2002, 180).

Para ello, y con el objetivo de indagar en las representaciones que en las películas seleccionadas se desarrollan en torno a los modelos y relaciones de mujeres, hombres, feminidades y masculinidades, el trabajo ha sido desarrollado en tres etapas claramente diferenciadas, con el objetivo de garantizar el rigor científico: 1. Búsqueda y análisis de fuentes y referencias primarias y secundarias desde una doble perspectiva, los estudios de género y la teoría feminista y, por otra parte, el prisma cinematográfico; 2. Análisis pormenorizado de las películas seleccionadas para la muestra, desde una triple perspectiva cuantitativa, cualitativa y descriptiva; 3. Conclusiones y propuestas.

### 3. Propuesta de análisis mediante ejes temáticos

Planteamos un estudio de la narración en términos de guion y puesta en escena aplicando de forma transversal una revisión con perspectiva de género, para lo que detectamos el papel otorgado a los personajes en función

de su género y analizamos la distribución de roles y la reproducción de estereotipos en las distintas tramas, las cuales, a su vez, reflejan una concepción social de los papeles hombre-mujer en la España de la época. Se desvelan así fenómenos que van desde la cosificación de la mujer hasta su animalización, pasando por estrategias que buscan la comicidad a través de la legitimación de la ‘cultura’ de la violencia sexual, con un claro mensaje de disciplinamiento de las normas patriarcales (Segato, 2016, 96-97), mediante unas películas de notable éxito en taquilla.

Igualmente, se reflejan modelos de masculinidades construidas a través de un sistema binario tradicional en el cual los hombres ratifican su virilidad a través de la ridiculización de la homosexualidad (tratada como enfermedad) y, cómo no, la negación de la mujer en cuanto persona autónoma a través de “una identidad social y cultural (del hombre) construida sobre negaciones, maltratos y violencias” (Ruíz, 2013, 23). El análisis pormenorizado de estas películas contiene hallazgos sumamente interesantes para poder analizar las construcciones sociales de una época histórica trascendental, como es la transición española, en función de las normatividades de género, apuntando de forma nítida a la proyección de los elementos identitarios de las masculinidades hegemónicas en la España de esos años, con una visión, como adelanta Ritxar Bacete, “perniciosa” de la “identidad femenina” y una cosmovisión de las varonías excluyente con aquel modelo “que no cumpla con los requisitos establecidos” (2019, 39).

A pesar de los avances legislativos y de las medidas políticas activas impulsadas, el análisis desarrollado profundiza en la repetición de roles y estereotipos que, al igual que sucediera años atrás, garantiza “la tradición mediante el ejercicio de la autoridad patriarcal” por parte de los varones y mantiene, aunque con matices, el papel de la mujer como “mero complemento” del hombre (Huerta Floriano y Pérez Morán, 2015, 207).

### 3.1. Esquema estructural: tramas androcentristas

Debemos comenzar por aclarar que el androcentrismo no puede ni debe ser entendido únicamente como un sistema en el que el hombre, lo masculino o la masculinidad son empleados como la medida de todas las cosas, ya que eso limitaría sobremanera la importancia de este aspecto; el androcentrismo va más allá, y debe ser conceptualizado como “una estrategia social de una gran fuerza y permeabilidad intersubjetiva” que conlleva toda una serie de “representaciones y estereotipos, misoginia, sexismo, machismo, marginación, represión, violencia física y simbólica” (González, 2013, 493). Los largometrajes analizados redundan en la potenciación de los personajes masculinos que encarnan modelos de hombres en muchos casos admirados y con los que el espectador de la época empatiza y conecta emocionalmente, porque reproduce modelos dominantes y socialmente aceptados, basados en la figura del hombre proveedor, protector y sexualmente activo (Sambade, 2020).

En este sentido, y por lo que respecta a las estructuras de los siete largometrajes, un análisis de las tramas delata que el número de estas es limitado, y que predominan las tramas frente a las subtramas, entendiendo las primeras basadas en acciones y las segundas fundamentadas en relaciones de personajes (Sánchez-Escalonilla, 2001). Así, el esquema más habitual responde a una trama central y una subtrama amorosa adosada: ocurre en *Disparate nacional* (los dos protagonistas masculinos se ganan la vida como fotógrafos al tiempo que uno de ellos mantiene un idilio con la hija del otro), en *El currante* (la farsa que Manolo levanta para hacer creer a su hija que es rico y la subtrama entre él y Victoria, hermana de su esposa fallecida), en *Al este del Oeste* (Bill, el protagonista, debe salvar al pueblo de los malhechores y de paso ‘ligar’ con Margaret Rose, después de rescatarla) y en *El hijo del cura* (el embrollo sobre la paternidad del futuro vástago de Matilde y la subtrama de enemistad entre Agapito y Santiago).

Cuatro de las siete películas estudiadas presentan este esquema, con una trama y una subtrama; no muy lejos de *Agítese antes de usarla*, que dispone dos tramas en paralelo: salvar al hospital de su ruina y la línea argumental que desarrolla el plan de Argimiro, uno de los protagonistas, para llevar a cabo un monumental blanqueo de capitales. *Agítese antes de usarla* es tal vez el largometraje más significativo de la muestra. Protagonizada por una pareja –masculina, por supuesto–, Argimiro y Fabricio, que trata de llevarse un dinero mientras los dirigentes de la clínica en la que trabajan intentan salvarla de la quiebra. En la primera trama ambos cuentan con la ayuda de la novia del primero, Elisa, y luego se descubrirá que también participa la doctora Paquita y la enfermera Rosa Arbeteta, aunque ésta al final se revela como un policía disfrazado. Tan demencial giro no está a la zaga de la segunda trama, poblada por médicos y enfermeros rijosos –entre ellos, los protagonistas– y enfermeras que son contratadas por la enfermera jefe en función de sus atributos físicos pues, según sus palabras, “es una alegría para los enfermos ser atendidos por enfermeras guapas y no por un petardo con cofia”.

Los otros dos filmes no se diferencian demasiado de estos –conformando un corpus bastante homogéneo en términos estructurales– salvo porque en *La Lola nos lleva al huerto*, la maniobra de la mujer genera sendas subtramas entre ella y sus dos novios, que circulan en paralelo durante el inicio, y aparecen dos tramas muy breves que van punteando la narración (las monjas que piden ayuda a Atáulfo y el anciano pornógrafo que hace lo propio con Paco). Por último, en *Cristóbal Colón, de oficio... descubridor* también hay dos tramas, en este caso sin subtrama, pues una gira en torno a la buena –o mala, según se mire– marcha del reino de España durante finales del siglo XVI y la otra está protagonizada por Colón y sus intentos por conseguir financiación para un viaje que finalmente llega a buen puerto.

De este modo, podemos concluir que en términos numéricos las siete películas seleccionadas presentan estructuras muy similares, con dos tramas por película (cuando no una mera sucesión de escenas inconexas, por lo que hemos obviado algunos pasajes que no llegan a tener entidad como tramas), con una ligera preponderancia de estas frente a las subtramas, las cuales suelen pivotar en torno a una relación romántica –por supuesto heterosexual– contada en todo momento desde el punto de vista del hombre, cuyo protagonismo es absoluto. Seis de las siete tramas principales están protagonizadas por ellos, apostando el resto por tramas androcéntricas donde prima la visión de los varones, una visión que “pone al hombre como medida de todas las cosas” (Morales, 2015, 44), evidenciando de este modo la aceptación social de la época a la configuración de los pactos y roles de poder basados “en la supremacía masculina” y una “jerarquización” que posibilitaba el “control de las mujeres” (Sambade, 2020, 59).

En este sentido, tan solo una de todas las tramas viene encabezada por una mujer: la reina Isabel la Católica en el filme *Cristóbal Colón, de oficio... descubridor*, personaje en todo momento condicionado por los consejos de un hombre, el cardenal Cisneros, quien afirma de ella, hasta en tres ocasiones, que “es tan mona...”, ante las reiteradas confusiones de la monarca y sus comentarios desafortunados. Y por último, no deja de ser indicativo que apenas haya personajes femeninos que impulsen o sean motor de las acciones en esas líneas argumentales, salvo en sus roles de ayudantes de los protagonistas masculinos.

### 3.2. Violencia de género: Reivindicación de las masculinidades violentas

Uno de los aspectos más llamativos detectados en las películas analizadas es la trivialización de la violencia de género y su uso sistemático como fuente para los *gags* visuales y los chistes verbales. Debemos entender este fenómeno en el contexto de un patriarcado sistémico, entendido como un sistema de poder que agudiza los constructos sociales basados en “la jerarquización y las relaciones de dominación entre los géneros, jerarquización que es la característica principal de una sociedad patriarcal. Dentro de este sistema la violencia, tanto física como psicológica, es una herramienta primaria para reflejar y consolidar la supremacía masculina” (De Miguel, 2003, 135). En esta consolidación del poder, la dominación de la corporalidad y la violencia sexual juegan un papel primordial; el hombre (varón) reivindica sus masculinidades mediante mecanismos como la violencia –física y sexual– sobre la mujer, haciendo de este elemento un agente de comicidad recurrente, y defendiendo un modelo de “heterosexualidad obligatoria” (Seidman, 2009) mediante la ridiculización de la homosexualidad –especialmente la masculina–, llegando a calificarla como una enfermedad, e imponiendo un modelo basado en la heteronormatividad y fundamentado en “binarismos de género” (Pino, 2007). Como señala Michael Kimmel (1994), los diferentes procesos de socialización van moldeando la consolidación de las subjetividades que acaban solidificando un modelo de hombría patriarcal que busca su reafirmación a través de actitudes sexistas y homóforas, que se reflejan a través de comportamientos y pactos sociales que pueden ser analizados también desde el sector cultural, como hacemos aquí.

En este sentido las relaciones hombre-mujer se fundamentan, dentro del cine analizado, en relaciones asimétricas donde, además, la interrelación entre los personajes femeninos es en numerosas ocasiones de rivalidad, evidenciando una notoria inferioridad de las mujeres (Millett, 1995, 121). Los filmes mantienen los roles y estereotipos de género socialmente reproducidos donde ellos, los hombres, deben responder a unos mandatos exigibles y exigidos a sus varonías y ellas, simultáneamente, a los atributos y cometidos pactados para la “misión” de ser mujeres (Lorente, 2018, 58-60). Y es que todas ellas luchan por los encantos del héroe, aunque sea un sacerdote, como en el caso de *El hijo del cura* –paradigma en este sentido–, e incluso por recibir sus malos tratos, como sucede en la secuencia en la que Justo, el protagonista, importunado por las prostitutas, amenaza con partirles la cara y una de ellas, Violeta, le espeta: “Pégame y tienes mujer para toda la vida”. En otra escena, una de las pacientes del doctor Santiago, con la cabeza vendada, le cuenta a este que “si mi marido no me pega un par de veces al mes, cree que no es un hombre”. El médico no se arredra y contesta: “pues dile que te pegue como un hombre pero con algo menos duro”. Este filme, además, se convierte en ejemplo de representación de la mujer competitiva, ausente, por supuesto, de cualquier atisbo de sororidad o acción conjunta para combatir el sistema de poder patriarcal (Juárez, 2017).

Hay otros largometrajes indicativos en este sentido, donde los personajes masculinos son construidos a través de modelos de varonías que tienen “incorporada la violencia como parte de su identidad”, todo ello conjuntado con una “negación de lo femenino” que consolida una cadena que acaba por normalizar la violencia de género (Salazar, 2018, 40-41) y que afianza la figura protagónica de sus personajes masculinos a través de pactos de poder entre varones basados en la subordinación de las mujeres, reducidas a cosas, animales u objeto de deseo en la mayor parte de las tramas. Muestra de ello es el filme *Agítese antes de usarla*, en el que las mujeres, que de nuevo se odian entre ellas, vuelven a subordinarse al macho, a través de sus roles de enfermera, paciente, novia y esposa. En el caso de las últimas, el erotismo les está vedado, encarnando a esta figura actrices mayores, ‘tapadas’ y que en palabras del doctor Branquia “han pegado un bajonazo” debido a la edad. Si son las novias de los protagonistas, estos se encargarán de censurar sus conductas escandalosas, como cuando Argimiro le ordena a la suya que no haga *topless* en la playa, al grito de “tápate, cochina, que sabes que no me gusta”. La fémina es tratada como un ser sumiso, supeditada a los deseos de los hombres, alcanzándose

la apología de la violación grupal, como ocurre cuando la doctora Paquita se queda enganchada en una camilla, inverosímilmente desnuda, y los pacientes presentes en la sala, todos hombres, saltan en ‘manada’ para violarla, ante la mirada atónita de la víctima, representada en un ángulo picado, como un animal indefenso ante las fieras, una de las cuales se posiciona: “¡Me pido *primer* para tirármela!”.

Tal y como señala Bernárdez, la violencia sexual, pese a ser condenada socialmente de manera mayoritaria, ha sido y es tradicionalmente trivializada en el mundo cinematográfico, donde la ficción lleva a cabo diferentes estrategias para normalizarla. Las mujeres son presentadas como seres al servicio del hombre, haciendo hincapié en la sexualización de sus cuerpos, reclamo de una mirada masculina panóptica (Bernárdez, 2007), como demuestra el que son ellas las expuestas en su desnudez, mientras ellos permanecen con ropa, o que en los actos sexuales los hombres siempre son los dominantes, situándose sobre el cuerpo de las mujeres. Se perpetua así la imagen femenina de vulnerabilidad, también mediante la ridiculización y la aceptación social de estos comportamientos, –una violación grupal tratada en tono de comedia, por ejemplo–, fortaleciendo de este modo las representaciones masculinas a través de la violencia física y sexual (Afanador y Caballero, 2012, 124).

Ello descuellan especialmente en *Al este del Oeste* (1983), en la que Margaret Rose es la pretendiente del héroe varón –en ningún filme es al contrario, que el hombre persiga a una mujer con un papel relevante en la trama–, amén de gustosa sufridora de la violencia física y sexual, pues es vilipendiada por los distintos villanos, aunque ella se muestra siempre encantada con las vejaciones, hasta llegar a afirmar que “llevo una temporada que si no me violan día sí y día no, no me realizo”. Esa condición que ella ostenta con gusto será lo que evite que al final Bill, el protagonista y héroe positivo, la rechace, ya que, en sus palabras, “tú mona, después del ajeteo que has llevado estos días, búscate un primo que cargue contigo, que ya va listo”, no sin antes haberla llamado de nuevo “cochina”.

También en *Cristóbal Colón, de oficio... descubridor* las mujeres deberán soportar que los marineros, a punto de embarcar en las tres carabelas, se lancen sobre ellas al grito de “¡A por las chicas!” e incluso que uno de ellos manifieste sus preferencias: “¡Para mí la gorda!”. Querencias que también muestra Colón a la hora de elegir a su tripulación, optando por un “violador de menores”, por un “violador de mayores” y por un enano que vive “de las tías”, para rechazar sin embargo a un fraile –por virtuoso– y aceptarlo finalmente cuando el religioso confiese que “violó a todas las monjas del convento al ir a confesarlas”. El propio Colón se disfrazará de mujer para cantar una canción, siendo objeto del acoso de los asistentes masculinos, que él evita a golpes, algo que las mujeres, en este tipo de filmes, no tienen permitido hacer. Y es que cuando en casi todas las películas los hombres se travistan, estos no consentirán los tocamientos, faltaría más.

### 3.3. De mujeres objeto a animales: Sexualización y cosificación del cuerpo femenino, propiedad del varón

La violencia, tanto física como simbólica, contra las mujeres es legitimada desde varios aspectos, como el hecho de que sean reducidas a personajes sin nombre ni relevancia en la mayoría de las tramas, o el que su objetualización llegue incluso hasta la animalización posterior. Las mujeres son objetos pasivos de deseo de los personajes masculinos activos, motores de la acción y narradores frente a unas mujeres fragmentadas en su corporalidad ante la cámara (Mulvey, 1975). El cuerpo femenino deja de ser referente y significativo real para pasar a ser reducido a lo que representa para el varón (Bernárdez, 2007); la cosificación de los personajes femeninos es constante, entendiendo esta como un proceso “en el que se reduce a la calidad de cosa a una persona, porque aparece representada como un objeto de consumo o porque sus cualidades físicas son más importantes que cualquier otra cualidad: cuando su cuerpo o su sexualidad están por encima de ella como persona” (Marañón, 2018, 119). Las películas analizadas inciden en todo momento en la reproducción de modelos de masculinidad contruidos bajo preceptos y pactos entre sus personajes que toleran y normalizan la violencia sexual, potenciando, además su jerarquización según la identidad de género.

*Agítese antes de usarla* es, de nuevo, y ya solo atendiendo a su título, un claro ejemplo de esta práctica mediante la cual la mujer es representada literalmente como un buen “bocado” para el hombre, un objeto y, a veces, hasta un animal, una presa, si se prefiere, para los depredadores masculinos, como ya se mencionaba antes. En cuanto a la cosificación, que suele centrarse en los elementos que generan las pulsiones masculinas, Argimiro, uno de los protagonistas, compara el pecho herido de una paciente con una “hucha del Domund” –después de manosearla con fruición–, afirma que “la alcaldesa está como un tren”, y Fabricio le aconseja que, para no excitarse en su gimnasio nudista, mire a las mujeres “como si fueran botellas”; en el mismo largometraje, el discurso trata a las parejas de los protagonistas como ganado, siendo estas material de intercambio, como en la escena en la que Fabricio ofrece “20.000 duros” a Argimiro por su novia. También, la homogeneización, que deviene de la objetualización, se constata en la secuencia en la que Fabricio asevera que “en pelotas sois todas iguales” o cuando equipara a las mujeres con comida, califica como “melones” a los senos o tilda de “cosa rica” a la enfermera Rosa, abriendo la panoplia de veces que ese adjetivo se utiliza, especialmente unido al nombre, fusionando la reificación con los matices culinarios.

También en *Al este del Oeste* se produce tal objetualización, cuando don Justo identifica a dos prostitutas con “carabinas de repetición”, y las féminas serán comparadas con ganado por el alcalde, con búfalos por los

protagonistas y con vacas por el personaje indio interpretado por Juanito Navarro. En *El currante*, Rigoberto, uno de los jefes del protagonista, equipara los pechos de una mujer con dos botijos –a este mismo personaje la denominarán “Central Lechera”–, para a continuación Fabián llamar “muñeca” a la bondadosa Victoria, de quien Manolo, al final, presumirá junto a su hija, denominándolas a las dos “mis mujeres”.

En el filme sobre Cristóbal Colón, el Rey Fernando le dirá a Isabel (recuerden, la única que tiene un papel relevante en una trama principal) que “tienes menos *sexy* que una jirafa” y en *La Lola nos lleva al huerto* el gurú de la secta a la que recurrirán los protagonistas para localizar a Lola, dirá literalmente: “atraigo a las mujeres como la miel a las vacas” [sic]; en ese mismo largometraje hay varios chistes comparando a las mujeres con cabras en el mundo del porno, sin mencionar las diez veces que los hombres llaman “mona” a las mujeres. Interminable sucesión de símiles que revelan el cruel encasillamiento femenino en estas obras.

Esa identificación entre feminidad y propiedad reificada se repite en *La Lola nos lleva al huerto*, donde encontramos un par de ejemplos reseñables: los dos protagonistas juegan con los pechos de las impertérritas mujeres como si de controles de volumen se tratasen y poco después aparece la novia de uno de ellos “quieta como una estatua”. En este caso, además, la puesta en escena juega de mecanismo objetualizador, como en otras ocasiones, centrándose así en la anatomía de las mujeres, muchas veces cortando su cabeza mediante el encuadre, suprimiendo toda humanidad en ellas, lo que en palabras de Greer les otorga “la condición de objeto mirado, en vez de ser la persona que devuelve la mirada” (2004, 12).

Tal recurso plantea conscientes sinécdoques, identificando a las féminas por las partes de su anatomía, algo que revela mediante diálogo el Manolo de *El currante* –por poner solo algún ejemplo más–, al afirmar de Petra que “toda tú eres culito”, o cuando los pacientes de la clínica de *Agítese antes de usarla* griten a Rosa un grosero “¡Vaya andares!”.

### 3.4. Mujeres invisibles y ridiculización de la homosexualidad masculina

Tal y como señala Aguilar, “el relato audiovisual tiene una enorme capacidad para educar emociones, mapas afectivos, sentimientos e imaginarios” (2015, 25) y, consecuentemente, la mirada de la narración marca y determina la configuración de los citados imaginarios sociales. Por ello, el prisma androcentrista ya analizado desemboca en la mayoría de los casos en un “acaparamiento del protagonismo por parte de figuras masculinas”, desembocando en la invisibilización de la mujer y lo femenino, considerado “marginal” y sus visiones y personajes “postergados, ocultos, no narrados” (Aguilar, 2015, 43-44).

Así, una vez que se ha violentado a la mujer y se la ha reducido a la categoría binaria de objeto/animal, llega el momento de invisibilizarla. Como decíamos, *Cristóbal Colón, de oficio... descubridor* es un ejemplo aislado de trama principal encabezada por una mujer –y también la única película de las siete que no tiene desnudos femeninos– y en ella comienza a adivinarse la tendencia a los pocos personajes femeninos con nombre. En este sentido, todas las películas analizadas redundan en la invisibilización de los personajes femeninos mediante su ‘no nombramiento’, es decir, las siete cuentan con personajes femeninos que, pese a aparecer e incluso tener líneas de diálogo, carecen de nombre. Tal y como señala Amorós, citada por Posada, se ahonda en la “negación absoluta del estatuto de existencia a las mujeres particulares [...] presentándolas así como objeto idéntico de un discurso ideado otra vez por los varones” (Posada, 2009, 158).

En el caso de *El hijo del cura* solo siete mujeres están nominadas, solidificando una tendencia: prácticamente todos los personajes masculinos tienen nombre, mientras que para que una mujer se haga con el suyo, debe disfrutar de una relevancia muy notable en la trama. *El currante* es la que más mujeres nominadas tiene, con ocho, frente a las apenas tres de *Al este del Oeste*, y el resto se mueve en esa exigua horquilla. Por contra, los personajes masculinos, que como mínimo tienen a diez en cada filme con nombre y, a veces, hasta apellidos.

Otro de los hechos significativos despunta en *Cristóbal Colón, de oficio... descubridor* y durante la escena en la que aparece Azofaifa, una feminista caricaturizada –nada de alguien sexualizado, al contrario que el resto de las mujeres, en un perverso binomio habitual en el cine patriarcal del franquismo– que clama por los derechos de las mujeres, lo que la condena al ostracismo por parte del jeque dominante, quien azuza al resto de chicas de su harén contra ella por reivindicar el fin de la esclavizante situación de las féminas.

La identidad masculina trasluce en los filmes analizados a través de unos guiones y unos personajes masculinos protagónicos abiertamente homófobos en algunos casos y/o en otros fortalecidos por una construcción identitaria basada en “el odio” a “lo femenino”, donde el hombre homosexual y/o afeminado debe ser “marginado por la sociedad patriarcal en general y por sus iguales (varones) en particular” (Sambade, 2020, 181). Los pactos entre “machotes” se reflejan en muchas de las tramas analizadas, potenciando una “fratría viril” con una marcada homofobia (Salazar, 2018, 60-64). Muestra de ello es la ridiculización de la homosexualidad masculina, que es una constante en la muestra seleccionada. El desenlace de *El hijo del cura* se ambienta en una casa de prostitución a la que acude un abuelo junto a su nieto homosexual para que le “curen su enfermedad” y “deje de ser tan blandorro”, a pesar de la oposición del joven. Este hecho es habitual en todos los largometrajes, donde se reproducen momentos en los que para menospreciar la falta de virilidad de un hombre se refieren a él como “una niña” que “no aguanta nada”. La homofobia es acorazada por un lenguaje que ridiculiza la homo-

sexualidad masculina, valiéndose de expresiones –con recia intención peyorativa– como “maricón de playa” en el caso de *El hijo del cura*, o como “maricas” o “mariquitas” en *Agítese antes de usarla*, *Al este del Oeste*, *Disparate nacional* o *El currante*. En esta película, ya para cerrar con otros elementos, Manolo, protagonista de la cinta y personaje construido desde el *landismo* tardofranquista (no debemos olvidar que estos personajes simbolizan al españolito medio, por lo que la identificación con el espectador es inevitable), es objeto de deseo por parte de todas las mujeres, siempre apetentes, como ya apuntábamos al hablar de *Al este del Oeste*.

Y es que ellas siempre “andan locas” por los hombres; ese adjetivo se va a utilizar con contumacia para referirse a las féminas, como cuando el personaje de Agapito en *El hijo del cura* aclara, sin duda y con resignación, que “las mujeres estáis como locas, si no fuera porque estáis tan buenas...”. Y ese calificativo, el de “buena”, se manifiesta en dos acepciones diferentes. En primer lugar, para referirse a la bondad de la mujer de turno: los dos protagonistas de *La Lola nos lleva al huerto* elogian a Lola y uno de ellos afirma que “es una buena chica, pero débil de carácter”, lo que revela el paternalismo inherente, que a veces viene acompañado de otros calificativos como “santa” o “pobrecilla”. Pero es la segunda acepción la más frecuente –aparece en todas las películas menos en *Cristóbal Colón, de oficio... descubridor*– y entre las que destacamos el comentario, a cargo de un imitador de Felipe González en *Disparate nacional*, cuando dice que “la economía es como una tía buena, que cuanto más se calienta, más peligrosa se pone”.

Por último, en *Al este del Oeste* (pero también en *El currante* y en otros filmes), Martha (Pilar Bardem), la esposa del alcalde, es una madura representada como asexuada y mandona, personificando el matrimonio como un grillete para los hombres, en una combinación binaria a la que se le contraponen la atractiva Stella, la *madame*, una mujer temperamental y que parece va a romper ciertos estereotipos, pero los villanos acaban reduciéndola a su rol habitual: cuando ella trata de expulsar de su bar a uno de ellos, no sin que antes pague las consumiciones, este acepta asegurando que “te libras porque vas medio desnuda y verte así bien merece la pena pagar un dólar más”. De este modo, se establece una identificación entre las mujeres que no responden a los cánones de belleza heteronormativos y adjetivos como ‘autoridad’ y ‘masculinidad’ –generalmente asociados a las esposas, asexuadas casi siempre y sin mostrar un ápice de piel, más allá de la del rostro y las manos– frente a las mujeres ‘guapas’, objetos de las pulsiones masculinas y con el desnudo como medio y fin: salvo *Cristóbal Colón, de oficio... descubridor*, el resto de películas tienen desnudos, con un mínimo de dos personajes femeninos (*Disparate nacional* y *El currante*) y un máximo de doce en *Agítese antes de usarla*, cuando ningún hombre aparecerá sin nada de ropa.

#### 4. Conclusiones

A pesar de que en el imaginario colectivo pueda existir la percepción de que los primeros años de democracia supusieron un cambio drástico y efectivo en relación a los principios sexistas de la sociedad española presentes durante más de cuatro décadas de dictadura, la realidad demuestra que este supuesto cambio no fue, ni mucho menos, inmediato, a pesar de los esfuerzos y acciones promovidas bajo los primeros gobiernos socialistas. El análisis de las películas seleccionadas, todas ellas con más de medio millón de espectadores, reflejan las visiones machistas de una sociedad aún anclada en las raíces misóginas del franquismo, dispuesta a reírse y frivolar con la violencia de género, elevar a objeto de comicidad la violación grupal de las mujeres o ridiculizar la homosexualidad tratándola literalmente como una enfermedad.

No podemos obviar que nos situamos ante siete largometrajes que contaron con un innegable respaldo de público y que, aún hoy, en algunos canales de televisión es habitual su emisión (el programa *Cine de Barrio*, en Televisión Española, sigue en antena), a pesar de que sus contenidos suponen, en algunos casos, verdaderas apologías de la violencia sexual explícita, lo que denota que, pese a los avances, aún resta un largo camino por recorrer para alcanzar el objetivo de conseguir una sociedad libre de violencia y basada en valores feministas.

Tal y como señalan Bernárdez y Padilla, “la realidad no cambiará mientras no cambie la representación” (2018, 1261), y esta realidad debe ser asumida por los discursos cinematográficos. A pesar (o quizás más aún por ello) de situarnos ante comedias –y su carácter de ficción–, su permeabilidad e indudable responsabilidad y trascendencia social deben estar presentes a la hora de crear mensajes con sentido completo. El cine comercial puede también ser enfocado de forma positiva para construir una sociedad libre de violencia y, en este sentido, las películas analizadas suponen el contrapunto a este principio. La representación que en ellas se da de las mujeres refleja la concepción androcentrista clásica, donde estas son ‘discurseadas’ por los varones y vistas en todo momento desde un prisma nitidamente machista, apostando, además, por unos modelos de masculinidades tóxicas fundamentadas en el odio al diferente y la ridiculización de la homosexualidad, especialmente la masculina.

Todo lo anterior cristaliza en la primera de las dos paradojas que establecemos en estas conclusiones. Y ella gira en torno al establecimiento del cine como reflejo de una sociedad pero también en su papel de constructor de sentidos, lo que genera una estimulante reflexión que escapa a este artículo, y que por ello dejamos abierta para futuros estudios.



La segunda de las paradojas versa sobre el hecho de que si bien en democracia se dieron las posibilidades para la liberación ‘audiovisual’ de la mujer, la supresión de la censura llevó a lo que se denominó el cine del ‘destape’, del que estos filmes son innegables herederos, y a su vez esas películas basadas en desnudos y posibles por la recuperada libertad tras cuarenta años de opresión, conllevaron la objetualización de la mujer para satisfacer las pulsiones masculinas.

De esta forma, sobre los personajes femeninos se cierne una perversa maniobra que comienza por arrinconarlos en las tramas que forman la estructura de los relatos, violentarlas, a veces ‘por su propio bien’, convertirlas en objetos e incluso animales, para finalmente invisibilizarlas y/o ridiculizarlas, en una estrategia *ninguneadora* que busca anular su imagen, manteniendo siempre su alteridad (Millett, 1995, p.106). Junto a ello, se hace patente una obsesión por el desnudo femenino –ocultando en todo momento el masculino–, así como una supeditación femenina al hombre, o bien simplemente ser la fuente de los problemas de este. Eso en cuanto a su relación con ellos. Entre ellas, las féminas siempre son mostradas como rivales, perpetuando además el prototípico pensamiento sexista de ‘o esposas o putas’, bien mediante esposas asexuadas o novias que no deben mostrarse a fuerza de ser decentes.

Respecto a los hombres, también se reflejan los modelos de masculinidades dominantes, basados en una heteronormatividad impuesta en la que el varón debe reivindicar su virilidad mediante la violencia, la cual lleva implícita la dominación de la mujer y la minimización de lo femenino, descalificando y ridiculizando al resto de ‘hombrías’ que no cumplen con los mandatos impuestos.

Por todo lo anterior, creemos firmemente que este tipo de filmes deben ser valorados como objeto de análisis, pues reflejan y/o construyen modelos nítidamente sexistas normalizados por la sociedad y perpetúan la reproducción de imaginarios, roles y estereotipos misóginos que obstaculizan la formación de una sociedad basada en valores y principios equitativos, fundamentados en el respeto y la formación con sensibilidad de género.

## Financiación

Este trabajo fue realizado con financiación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del gobierno de España y el proyecto lleva por título *Desplazamientos, emergencias y nuevos sujetos sociales en el cine español* (1996-2011), (referencia I+D+i, DENSSCE96-11).

## Referencias

- Afanador, María Isabel y Caballero, María Claudia (2012). La violencia sexual contra las mujeres. Un enfoque desde la criminología, la victimología y el derecho. *Reflexión Política*, 14(27), 122-133.
- Aguilar, Pilar (2015). La ficción audiovisual como instrumento de educación sentimental en la modernidad. En Hernando, Almudena (ed.) *Mujeres, hombres, poder. Subjetividades en conflicto*. Madrid: Traficantes de sueños, 25-54.
- Avilés Farré, Juan (2013). El proyecto socialista: Del marxismo a la modernización. En Soto Carmona, A. y Mateos López, A. (eds.) *Historia de la época socialista. España: 1982-1996*. Madrid: Sílex.
- Bacete, Ritxar (2019). *Nuevos hombres buenos. La masculinidad en la era del feminismo*. Barcelona: Ediciones Península.
- Bernárdez Rodal, Asunción (2007). Representación de la violencia y construcción de la masculinidad: un ejemplo del cine taquillero español. *Circunstancia: Revista de ciencias sociales del Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset*, Año 5(12).
- Bernárdez Rodal, Asunción; García, Irene y González, Soraya (2008). *Violencia de género en el cine español. Análisis de los años 1998 a 2002 y guía didáctica*. Madrid: Editorial Complutense.
- Bernárdez Rodal, Asunción y Padilla Castillo, Graciela (2018). Mujeres cineastas y mujeres representadas en el cine comercial español (2001-2016). *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, 1247-1266.
- Cortina, Adela (2009). *Ética de la razón cordial. Educar en la ciudadanía en el siglo XXI*. Oviedo: Ediciones Nobel.
- Crumbaugh, Justin (2002). ‘Spain Is Different’: Touring Late-Francoist Cinema with Manolo Escobar. *Hispanic Research Journal*, 3(3), 261-276.
- De la Cruz, Javier. (2010). La Transición política y la España constitucional. *Proyecto Clío* 36. Recuperado de <http://clio.rediris.es/n36/oposicones/tema76.pdf>
- De Miguel, Amando (1975). *Sociología del Franquismo. Análisis ideológico de los ministros del Régimen*. Buenos Aires: Euros.
- De Miguel, Amando (2003). El movimiento feminista y la construcción de marcos de interpretación. El caso de la violencia contra las mujeres. *Revista Internacional de Sociología (RIS)*. Tercera Época, (35), 127-150.
- Díaz Barrado, Mario P. (2006). *La España democrática (1975-2000): Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis.
- Galán, Diego (1975). El cine ‘político’ español. En VV.AA. *Siete trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: Fernando Torres, 87-107.

- González, Araceli (2013). Los conceptos de patriarcado y androcentrismo en el estudio sociológico y antropológico de las sociedades de mayoría musulmana. *Papers. Revista de Sociología*, 98(3), 489-504.
- Greer, Germaine (2004). *La mujer eunuco*. Barcelona: Kairós.
- Huerta Floriano, Miguel Ángel y Pérez Morán, Ernesto (2013). La imagen de la España tardofranquista en las películas de Manolo Escobar. *Revista Latina de Comunicación Social*, 68, 189-216.
- Huerta Floriano, Miguel Ángel y Pérez Morán, Ernesto (2015). De la comedia popular tardofranquista a la comedia urbana de la transición: Tradición y modernidad. *Historia Actual On Line*, 37(2), 201-212.
- Jordan, Barry (2003). Revisiting the 'comedia sexy ibérica': No desearás al vecino del quinto (Ramón Fernández, 1971). *International Journal of Iberian Studies*, 15(3), 167-186.
- Juárez, Javier (2017). *Sororidad. Mujeres deconstruyendo los códigos y lenguas patriarcales existentes tras los feminicidios de Ciudad Juárez, México*. Medellín: Sello Editorial Universidad de Medellín.
- Kimel, Michael S. (1994). Masculinity as Homophobia. Fear, Shame and Silence in the construction of Gender Identity. En Brod, H. y Kaufman, M. (eds) *Theorizing Masculinities*. London: Sage, 119-141.
- Juliá, Santos (1999). *Un siglo de España. Política y Sociedad*. Madrid: Marcial Pons.
- Lombaro, Emanuela y León, Margarita (2014). Políticas de igualdad de género y sociales en España: Origen, desarrollo y desmantelamiento en un contexto de crisis económica. *Investigaciones feministas*, 5, 13-35.
- Lorente, Miguel (2018). *Tú haz la comida, que yo cuelgo los cuadros. Trampas y tramposos en la cultura de la desigualdad*. Barcelona: Ares y Mares.
- Marañón, Iria (2018). *Educación en el Feminismo*. Barcelona: Plataforma Editorial.
- Millett, Kate (1995). *Política sexual*. Madrid: Cátedra.
- Molina, Josefina (2003). Apuntes sobre la violencia de género en el cine. En Ramírez, M. (coord.). *Medios de Comunicación y violencia contra las mujeres*. Andalucía: Instituto Andaluz de la Mujer y Fundación Audiovisual de Andalucía.
- Molinero, Carme (1998). Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un "mundo pequeño". *Historia Social*, 30, 97-117.
- Morales, Beatriz (2015). *Roles y estereotipos de género en el cine romántico de la última década. Perspectivas educativas*. Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca.
- Mulvey, Laura (1975). Visual and narrative pleasures. En *Film and criticism: introductory readings*. New York: Oxford UP.
- Muñoz, María del Carmen (2002). *Mujer mítica, mujeres reales: las revistas femeninas en España, 1955-1970*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Núñez Seixas, Xosé M. (Coord.) (2017). *España en Democracia (1975-2011)*. Barcelona: Planeta.
- Ozores, Mariano (2002). *Respetable público. Cómo hice casi cien películas*. Barcelona: Planeta.
- Pino, Nádia (2007). A teoría queer e os intersex: Experiências invisíveis em corpos desfeitos. *Cadernos Pagu*, 28(1), 149-174.
- Posada, Luisa (2009). Filosofía y feminismo en Celia Amorós. *LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica*, 42, 149-168.
- Recio, José Manuel (1992). *Alfredo Landa*. Barcelona: CILEH.
- Ruiz, Javier (2013). *Masculinidades posibles, otras formas de ser hombre*. Bogotá: Desde Abajo.
- Salazar, Octavio (2015). *La Igualdad en rodaje. Masculinidades, género y cine*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Salazar, Octavio (2018). *El hombre que no deberíamos ser. La revolución masculina que tantas mujeres llevan siglos esperando*. Barcelona: Planeta.
- Sambade, Iván (2020). *Masculinidades, Violencia e Igualdad. El autocontrol de los hombres como estrategia de poder social*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Sánchez Noriega, José Luis (ed.) (2017). *Trayectorias, ciclos y miradas del cine español (1982-1996)*. Barcelona: Laertes.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio (2001). *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona: Ariel.
- Segato, Rita Laura (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Seidman, Steven (2009). Critique of compulsory heterosexuality, Sexuality. *Research and Social Policy*, 6(1), 18-28.
- Soto, Álvaro (2007). *Transición y cambio en España 1975-1996*. Madrid: Alianza.
- Tusell, Javier (2010). *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*. Barcelona: Crítica.
- VV.AA. (1975). *Siete trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: Fernando Torres.