

MUJERES VISTAS POR MUJERES. EL COMPROMISO EDUCATIVO POR LA EMANCIPACIÓN FEMENINA DE LAS DIRECTORAS DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA¹

*Women Regarded by Women. The Educational
Commitment for the Female Emancipation
of the Female Directors during the Spanish
Transition to Democracy*

Virginia GUICHOT-REINA
Universidad de Sevilla
Correo-e: guichot@us.es

Recibido: 2 de julio de 2022

Envío a informantes: 23 de julio de 2022

Aceptación definitiva: 7 de diciembre de 2022

RESUMEN: La transición a la democracia en España exigió que una sociedad educada bajo un régimen autoritario incorporase nuevos estilos de vida. Especial

¹ Este trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto «El reto de la inclusión laboral femenina: Imaginarios sociales en torno a la identidad profesional de las mujeres en la España democrática desde la manualística escolar» (referencia P20_00670), subvencionado en la convocatoria de ayudas a Proyectos I+D+i de entidades públicas, convocatoria 2020, Agencia Andaluza del Conocimiento, Junta de Andalucía; así como del proyecto PID2020-115282GA-I00: «Individuo, Naturaleza y Sociedad: Estudio de sus relaciones y representaciones en la manualística escolar de España y Portugal en el último tercio del siglo XX» (Programa Estatal de I+D+i orientado a los Retos de la Sociedad, en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020. Ministerio de Ciencia e Innovación). Este artículo se incluye dentro del PID2023-149084OB-I00: «Inclusión laboral femenina en las profesiones STEAM: análisis de los discursos sobre las mujeres en el ámbito STEAM en la manualística escolar de la España democrática», Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica de Innovación 2021-2023. Programa Estatal para Impulsar la Investigación Científico-Técnica y su Transferencia. Subprograma Estatal de Generación del Conocimiento, impulsado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

relevancia cobraba esta misión para las mujeres, quienes arrastraban una onerosa herencia de discriminación, difícil de ser eliminada al estar arraigada en el terreno de las mentalidades y actitudes. El cine fue uno de los agentes que ayudaron en esta tarea. Nuestro objetivo es mostrar el compromiso educativo por la emancipación femenina de las tres únicas directoras de este periodo, Cecilia Bartolomé, Pilar Miró y Josefina Molina, mediante el análisis de algunas de sus películas más representativas: *¡Vámonos, Bárbara!* (1978), *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) y *Función de noche* (1981). En sus filmes, exhibieron nuevos referentes femeninos, mujeres que quebrantaban los arquetipos de género tradicionales, y con las que las espectadoras podían sentirse identificadas, transmitiéndoles un mensaje de esperanza, de posibilidad de cambio, sin ocultar los obstáculos del logro de la ansiada libertad.

PALABRAS CLAVE: Transición democrática española; estudios de mujeres; historia de la educación de las mujeres; cine y educación; directoras españolas.

ABSTRACT: The transition to democracy in Spain required a society educated under an authoritarian regime to incorporate new lifestyles. This mission was especially relevant for women burdened with an onerous legacy of discrimination that was difficult to eliminate as it was rooted in mentalities and attitudes. Cinema was one of the agents that helped in this task. Our goal is to show the educational commitment to female emancipation of the only three female directors of this period, Cecilia Bartolomé, Pilar Miró, and Josefina Molina, by the analysis of some of their most representative films: *¡Vámonos, Bárbara!* (1978), *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) and *Función de noche* (1981). In their movies, they exhibited new female role models. These women broke the traditional gender archetypes and with whom female viewers could identify, conveying a message of hope and the possibility of change without hiding the obstacles to achieving the longed-for freedom.

KEYWORDS: Spanish democratic transition; Women's Studies; History of women's education; Cinema and education; Spanish female directors.

I. Introducción

Los mejores argumentos del mundo no van a cambiar
 la mente de una persona.
 Lo único que puede hacerlo es una buena historia.
 Richard Powers

LA TRANSICIÓN A LA DEMOCRACIA EN ESPAÑA, tras la muerte de Francisco Franco el 20 de noviembre de 1975, es uno de los periodos más apasionantes de la historia reciente de nuestro país, y se extiende hasta 1982, con la victoria electoral por mayoría absoluta del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) el

28 de octubre². Una gran parte de la ciudadanía liberal y progresista tuvo la sensación de estar siempre al borde del abismo; percibía que, en cualquier momento, retornaría a un régimen demasiado similar a la dictadura nacionalcatolicista que había empapado la vida hispana en los últimos cuarenta años, quedando casi en un sueño la libertad recién estrenada. Y no andaba muy equivocada, puesto que todavía se encuentra bien asentada en la memoria de quienes pasamos del medio siglo el que ha sido conocido como «el Golpe de Tejero», por aparecer como la cara más visible de la sublevación de una parte de los militares el 23 de febrero de 1981. Era el día de la votación en el Congreso de los Diputados para la investidura del candidato a la Presidencia del Gobierno Leopoldo Calvo-Sotelo, hasta entonces vicepresidente segundo del Gobierno y diputado de la Unión de Centro Democrático (UCD), tras la renuncia de Adolfo Suárez.

Fueron momentos especialmente arduos y problemáticos, en los que hubo que abandonar los que hasta entonces habían sido las normas y los principios de un Estado autoritario, definitorios de un determinado modelo de socialización política, económica y cultural, para incorporar nuevas leyes y, sobre todo, estilos de vida de una auténtica democracia, regida por pilares como el pluralismo político, el respeto activo, la igualdad de derechos para todas las personas y la justicia social. Frecuentemente, se trataba de un laborioso aprendizaje para la población española puesto que no se partía de cero, sino que suponía efectuar una especie de reseteo o desmontaje reflexivo de lo que, al fin y al cabo, era la propia identidad; exigía una verdadera deconstrucción personal. Especial relevancia cobraba esta misión para las mujeres, quienes arrastraban una onerosa herencia de discriminación, difícil de ser eliminada al estar arraigada en el terreno de las mentalidades y actitudes favorecidas durante muchas décadas por el franquismo.

El nacionalcatolicismo había establecido la desigualdad de género desde el ámbito legislativo y desde un sistema discursivo represor divulgado desde diferentes instancias, como la educación escolar o los medios de comunicación (Nash, 2012). Esta intervención intensiva del Estado respecto a las mujeres fue debida a que dicho régimen no había aspirado únicamente a implantar ciertas condiciones socioeconómicas. Quiso también instaurar una determinada organización social en la que la función de los sujetos debía adecuarse a unas pautas sociales y culturales claramente definidas. El modelo de mujer promovido por la dictadura franquista

² No hay consenso entre los estudiosos de este periodo acerca de sus límites temporales y nosotros hemos adoptado la periodización más aceptada. Hay quienes sitúan el inicio de la Transición en diciembre de 1973, a raíz del asesinato del entonces presidente del Gobierno, el almirante Carrero Blanco, por la banda terrorista ETA —Euskadi Ta Askasatuna—. A este respecto véase PREGO, V.: *Así se hizo la Transición*, Barcelona, Plaza & Janés, 1995, y JULIÁ, S.; PRADERA, J. y PRIETO, J. (coords.): *Memoria de la Transición*, Madrid, Taurus, 1996. Otros ponen el punto de partida en la dimisión de Arias Navarro como presidente del primer Gobierno de la Monarquía el 1 de julio de 1976, como el caso del jurista y político Raúl MORODO en su libro *La Transición Política* (Madrid, Tecnos, 1999). Tampoco hay consenso en la fecha final. Por ejemplo, Manuel DE PUELLES BENÍTEZ opta por el año 1986, con la terminación del primer periodo de gobierno socialista en su libro *Educación e ideología en la España contemporánea* (Barcelona, Labor, 1986).

poseía fuertes similitudes con el ideal burgués-católico, que recluía a las féminas al espacio doméstico y enfatizaba sus papeles de esposa y madre. A pesar de que, durante el desarrollismo tecnocrático de los sesenta y principios de los setenta del siglo pasado, se habían percibido ciertas rupturas con el patrón tradicional, gracias a factores como la fuerte incorporación de las mujeres al trabajo remunerado, fundamentalmente en el sector servicios (Capel, 2002; Flecha, 1989); el aumento de la escolarización de las chicas (Grana y Ortiz, 2016), o la lectura y asimilación de los nuevos planteamientos feministas provenientes de la «segunda ola», que retaban las explicaciones basadas en una naturaleza inmutable de unas y de otros, por parte de las mujeres más progresistas (Moreno, 2012), todavía era patente la desigualdad de género, el papel subalterno de las féminas respecto a los varones, en cualquier análisis sociológico sobre la realidad española a la muerte del dictador.

Un fuerte sistema patriarcal de la sociedad, impulsado por un régimen autoritario y conservador como el franquista, no podía ser desmontado solo a base de leyes, decretos y declaraciones institucionales emanados del recién estrenado gobierno democrático. Exigía un férreo compromiso por parte de los primordiales agentes educativos/socializadores. En el ámbito de la educación formal, se pusieron en marcha procesos, cambios y reformas con el objeto de modernizar el sistema educativo y acomodar sus estructuras a las nuevas directrices sociopolíticas³. Culminarán con la promulgación de la *Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo*, conocida por sus siglas, LOGSE, que enfatizaba la importancia de la coeducación y de la igualdad real entre los sexos como uno de sus principios básicos. Y en el terreno de la cultura, entendida ésta en un sentido amplio, se constató el empeño, protagonizado por artistas de las más diversas ramas, en romper con los estereotipos de género tradicionales, tan limitadores para cualquier persona, y aportar nuevos referentes.

Fornieles Alcaraz (2007, p. 421) apunta que, en los años anteriores al fallecimiento del dictador, la cultura tuvo un papel muy destacado en el impulso a la transición democrática. Contribuyó decisivamente a establecer lo que denomina la «falta de respetabilidad intelectual» del franquismo y a difundir la consideración de que el sistema político y el sistema de valores propios de un régimen autoritario constituían una anomalía condenada a desaparecer. Esta función práctica de la cultura se incrementó y se materializó, a su entender, en tres tareas básicas:

³ Ramón López (2002) considera que en esta transición educativa se perfilan tres momentos centrales: la reforma global del sistema educativo y las Orientaciones Pedagógicas de 1970, que sientan las bases de los códigos del trabajo escolar desarrollados en el periodo de la transición; la promulgación de la Constitución de 1978 y las primeras transformaciones destinadas a modular las prácticas con base en los nuevos referentes sociopolíticos; y, finalmente, la reforma global de los contenidos que promueven los Programas Renovados de 1981. Para López, la aprobación de la Ley Orgánica del Derecho a la Educación (LODE) en 1985 pondrá fin a la *transición democrática* e iniciará una etapa de consolidación definitiva de un modelo educativo más participativo y democrático. A nuestro entender, tal afianzamiento se da con la LOGSE, primera ley general de educación en democracia que afecta a todo el sistema educativo.

cambiar las formas de pensar dominantes, valorar de otro modo la historia reciente y proponer a la ciudadanía una nueva forma de comprender las relaciones sociales y personales. El cine, sin dudas, no se quedó atrás, más teniendo en cuenta su fuerte potencial socializador (Guichot-Reina, 2017). Muchas películas se implicaban, más o menos abiertamente, en el gran debate nacional sobre el destino que se deseaba para España, de tal modo que, como enfatiza Jaime (2000, p. 131), el cine de este periodo aparece hoy «como uno de los símbolos más representativos de sus preocupaciones renovadoras, de sus luchas por asentar definitivamente la democracia, de su obstinada y perseverante voluntad de imponerse luego en el mejor ámbito internacional». Paralelamente a filmes con un objetivo de mero entretenimiento, surgió una nueva cinematografía crítica, comprometida con los valores democráticos y, poco a poco, con unos niveles de calidad comparables a la que se realizaba en países como Italia, Francia o Estados Unidos; un cine que intentaba juzgar el pasado más próximo para construir un presente ausente de tabúes y represiones y encaminado a asegurar la libertad de la ciudadanía (Loma, 2013, p. 43). Cineastas españoles exhibieron en pantalla temas hasta entonces prohibidos y fueron aproximándose a las pautas creativas del resto del mundo, provocando profundos avances formales y materiales. Podríamos afirmar, como Elvira Loma (2013), que la Transición inicia de manera imparable la cimentación de un cine políticamente más libre, culturalmente más rico y técnicamente más desarrollado en nuestro país. Al respecto, indica Rafael Ruzafa:

Lo hizo en cuanto a lenguajes, valores, dimensiones y temas. Fenómenos como la emancipación de la mujer, la revisión de la guerra civil 1936-1939 y el franquismo, el regreso de los exiliados, el acceso a las libertades fundamentales, el terrorismo, el temor a la involución política y la crisis económica se asomaron lo mismo a las tribunas que a las pantallas. (Ruzafa, 2004, pp. 11-12)

Las pocas mujeres directoras no se quedaron atrás y manifestaron, mediante sus obras, su innegable compromiso con la creación de una España más libre, humana y justa. Advirtieron la necesidad de liberar a las mujeres de la situación de represión y desigualdad que sufrían debido a la socialización recibida durante la etapa franquista, ofreciéndoles nuevos referentes femeninos y mostrando en pantalla las discriminaciones de género y las realidades injustas a que se veían abocadas por su sexo. Ansiaban arrancar ese corsé que las empujaba a un destino prefijado desde el nacimiento, ser esposa y madre, apartadas de los puestos de decisión en el ámbito laboral y político, y dependientes y subordinadas a los varones. Sus propuestas procuraban una ruptura de estereotipos de género que, sin bien pasaba por la transformación de los individuos, no obviaba la absoluta necesidad de un cambio estructural de la sociedad, una reforma de la legislación, de las instituciones, de las políticas en sus más diversos órdenes. Comenta Virginia Guarinos:

El cine de las mujeres directoras en la Transición, en líneas generales, es un cine que prefiere el drama, con ideas originales, no basadas en obras literarias, protagonizadas por mujeres en la época actual a la producción y bajo el tema de la transformación personal como camino hacia la libertad. Se trata, por tanto, de un tipo de relatos comprometidos con su tiempo y con su género, como mujeres en una España también en transición hacia la libertad democrática, asumiéndola y enraizándola. (Guarinos, 2015a, p. 93)

Tres mujeres fueron clave en esta misión: Cecilia Bartolomé, Pilar Miró y Josefina Molina, a las que podemos unir, respectivamente, con tres filmes auténticamente revolucionarios: *¡Vámonos, Bárbara!* (1978), *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) y *Función de noche* (1981). A ellas dedicamos este trabajo, cuyo principal objetivo es mostrar cómo estas tres directoras, a través de las películas citadas, denuncian la socialización diferencial de género recibida durante el franquismo y plantean referentes alternativos para las mujeres. En definitiva, tal como señala el título de este artículo, la finalidad que nos planteamos es mostrar el compromiso educativo por la emancipación de las mujeres de las tres únicas directoras de la transición española; personas valientes, rompedoras, que pusieron su talento en la dirección al servicio de la causa feminista, en definitiva, de la construcción de un mundo más justo.

Queremos hacer hincapié en el valor que posee la mirada femenina sobre las mujeres, como es la de estas directoras⁴. Sin duda, las mujeres han estado presentes en el cine desde sus comienzos, pero se las representaba a través de la imagen, del concepto, que poseían de ellas los hombres, guionistas y/o directores en la casi totalidad de los casos. En el franquismo, solían aparecer como las depositarias de virtudes conservadoras tales como la obediencia a la autoridad masculina y divina, la fidelidad o el sacrificio; y durante el tardofranquismo y la transición, como objeto de deseo masculino en las comedias de destape o del conocido como «landismo», por ser protagonizadas por el actor Alfredo Landa, como representante del «macho ibérico» (Castejón, 2004)⁵. Incluso en directores como José Luis

⁴ El valor de esta mirada femenina sobre la mujer de las directoras españolas ha sido destacado por varias autoras como Pilar AGUILAR CARRASCO, en su capítulo «La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido», incluido en el libro coordinado por Fátima ARRANZ *Cine y género en España. Una investigación empírica* (Madrid, Cátedra, 2010); Virginia GUARINOS, en su trabajo «Nosotras dirigimos. Nosotros decidimos. Mujeres cineastas para una Transición» (2015a), o María CASTEJÓN quien, en su artículo «Mujer y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres» (2004), comenta que esta mirada es esencial para abordar el estudio de dicha historia tantas veces invisibilizada.

⁵ Al respecto comentan MALHEIRO y GARCÍA (2019, p. 41): «La imagen femenina [en el cine de la Transición], que a menudo desempeña una función de servicio al lucimiento de actor, enfrenta dos estereotipos principales: las “decentes” en el papel de esposas o novias, sometidas a las costumbres tradicionales de recato y moralidad; o las “libertinas”, normalmente en el papel de prostitutas y casquivanas nacionales, o de turistas extranjeras». Estos autores destacan cómo la masculinidad se asocia al llamado «machismo ibérico» de tal modo que el rol del hombre se liga generalmente a la esfera sexual, con una actitud de macho permanentemente en alerta ante cualquier «oportunidad» sea dentro o fuera del matrimonio. Por su parte, Virginia GUARINOS (2008), seleccionando una amplia

Garci, integrante de la conocida como «tercera vía», existían muchos clichés hacia el mundo femenino en películas de tremendo éxito de taquilla como *Asignatura pendiente* (1977) y *Solos en la madrugada* (1978), bastante alejadas de una ruptura real de los estereotipos clásicos de mujer (Guichot-Reina, 2019)⁶.

Frente a esta visión masculina del mundo femenino, Cecilia Bartolomé, Pilar Miró y Josefina Molina mostraron al público mujeres que quebrantaban los arquetipos de género: personas reflexivas que se cuestionaban las normas impuestas, la socialización recibida, la realidad circundante y con las que, además, las mujeres de su generación podían sentirse identificadas (Castejón, 2004). Y les transmitieron un mensaje de esperanza, de posibilidad de cambio, de ser dueñas de sus propias vidas, sin ocultar los obstáculos, la dureza, los sinsabores que podía traer consigo.

2. Tres filmes revolucionarios dirigidos por revolucionarias mujeres

Cecilia Bartolomé, Pilar Miró y Josefina Molina. Tres nombres propios que revolucionaron las pantallas mediante obras que rompieron los cánones tradicionales femeninos del patriarcado. No son pocas las semejanzas biográficas entre las tres directoras, particularmente centradas en los obstáculos y dificultades que tuvieron que vencer en una profesión, y dentro de un mundo, en manos de los hombres. Cintas censuradas, procesos judiciales, acoso sexual en el trabajo... son algunas de las «perlas» que encontramos en el relato de sus vidas. Sin embargo, en este artículo nos vamos a centrar en tres de sus películas que creemos que marcaron un antes y un después en el cine de la transición, en la manera de representar

muestra de películas españolas estrenadas en 1978, presenta cuatro arquetipos femeninos a los que denomina: «la folklórica», «la destapada», «la moderna» y «la liberada».

⁶ En cuanto a la representación de los varones, varios especialistas en cinematografía española insisten en que la nómina de títulos de este periodo histórico presenta filmes con roles patriarcales tradicionales en los personajes masculinos, y ello en muy diversos géneros, como la comedia, el cine de acción, el de destape o el pujante cine sobre delincuentes callejeros (CASTRO GARCÍA, 2009; GUARINOS, 2015b; SÁNCHEZ NORIEGA, 2014). Ahora bien, conviene destacar que también algunos directores y guionistas optaron por mostrar en sus filmes masculinidades distintas a la tradicional hegemónica. GUARINOS (2015b) comenta que estos construyeron unos personajes varones en crisis, en transición personal, hacia sus nuevas masculinidades. Les suponía un camino traumático en el que se apreciaba una evolución psicológica donde al menos se tomaba conciencia de que existían otras formas de relacionarse con las personas de su entorno, diferentes a las hasta entonces dominantes. Esos personajes confluyen en la existencia de varios rasgos: a) Nueva heterogeneidad de formas de vivir y entender la masculinidad; b) Quiebra del modelo patriarcal, insuficiente para las nuevas realidades; c) Desorientación de comportamientos ante situaciones planteadas por mujeres evolucionadas; d) Insatisfacción personal; e) Desencanto por la educación recibida; f) Conciencia de fracaso; g) Incapacidad de resolución del conflicto interior; h) Cuestionamiento de la masculinidad patriarcal establecida, y h) Homosexualidad como conflicto interior y social. A estas conclusiones llega Virginia Guarinos examinando la filmografía en la transición de directores como José Luis Borau, José Luis Garci, Juan Antonio Bardem, Gillo Pontecorvo, Imanol Uribe, Mario Camus, entre otros.

a las mujeres y el universo femenino en pantalla: ¡Vámonos, Bárbara! (1978), *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) y *Función de noche* (1981).

2.1. ¡Vámonos, Bárbara! (1978)

Más de cuarenta años después del estreno de *¡Vámonos, Bárbara!*, en 1978, asombra la valentía y el arrojo que demostró Cecilia Bartolomé al llevar a escena un filme que se puede considerar el primer largometraje feminista de la historia del cine español. Se trata de una especie de *road movie*, en la que la protagonista, Ana (Amparo Soler Leal) emprende un viaje en coche con su única hija, Bárbara (Cristina Álvarez), y, poco a poco, se va desprendiendo de toda una socialización castradora, represora, que, como mujer de clase media alta, había recibido durante el franquismo. En el filme, se abordan sin tapujos diversos temas clasificados como «tabúes» por el régimen anterior: la terrible resignación ante las continuas infidelidades y desprecios de sus maridos por parte de mujeres casadas; la violencia de género no penalizada y casi naturalizada por gran parte de la población; las necesidades sexuales de las mujeres; el desprecio y la marginación sufridos por los homosexuales; el dominio y el poder ejercidos por los varones ante sus esposas basados en el control del dinero, etc. Un auténtico «cóctel molotov» que pretendía ser un revulsivo para la población española y concienciar a las mujeres de la situación de opresión en que todavía vivían, no ya solo por un sistema político que aún estaba en sus comienzos y que tenía mucho que avanzar, sino por la dificultad de desprenderse de un patriarcado interiorizado desde los primeros años de vida a través de la educación recibida.

Ana es una mujer de unos cuarenta y pocos años que, a comienzos del filme, señala su intención de separarse (no estaba permitido el divorcio en España, ya que se legaliza en 1981) y no conformarse con una vida de casada repleta de infidelidades y humillaciones por parte de su esposo. Lo hace en una conversación telefónica con su marido, quien, a pesar de no aparecer ni su imagen ni su voz en el filme, se convierte en el protagonista masculino en la sombra, el villano, que lucha enconadamente por controlar la vida de Ana y lograr que su plan emancipador fracase. Las palabras de Ana al teléfono son altamente reveladoras de la educación castrante que habían recibido muchas mujeres, sobre todo de clase media y alta, durante el nacionalcatolicismo. Con serenidad, le comunica que ya se había resignado a vivir como una *mujer acabada*, como una *señora*, pero que se ha dado cuenta de que no quiere ese tipo de existencia. Obsérvese, de ahí nuestra cursiva, la identificación de los términos: el ejercer de «señora», símbolo de la clase que ostenta Ana —con una casa lujosa, con sirvientas, con varios automóviles, con piso en la playa... muestra de estatus—, parece conllevar ser una «mujer acabada», algo que se desarrolla en la cinta como un «aguantar», un «soportar» pacientemente que su marido mantenga relaciones sexuales con otras mujeres, que no se ocupe ni preocupe ni por ella ni por su hija Bárbara —pues

con asegurarles la subsistencia económica cree haber cumplido con sus deberes —, o abandonar cualquier idea de desarrollo personal que pudiera hacer tambalear el ideal de «ángel del hogar» patriarcal. Unas fotografías que expone la cámara revelan en segundos su vida de «chica bien» desde su niñez hasta su matrimonio, cómo siguió al pie de la letra los mandatos tradicionales de género que le llevaban inexorablemente al destino de insatisfacción en el que ahora se encuentra. Démonos cuenta del espléndido montaje que hace Cecilia Bartolomé para hacer ver a las espectadoras lo que les espera si no se rebelan contra las reglas y preceptos interiorizados sobre el buen hacer femenino: la angustia, el vacío, la depresión. Un poco más adelante en el filme, varias mujeres de su clase social, personas de buena posición, amigas y compañeras de veraneo, confirman ese deber no escrito del «soportar» con varios comentarios que, en una charla informal entre ellas, tomando un aperitivo en la playa, hacen de sus cónyuges:

Son unos cerdos. / Sí, hija sí, yo no sé lo que pasa. Cuanto más viejos, más viciosos. Y una, a aguantar. / Mi Juan, ya lo conocéis, es buenísimo, pero en eso, tampoco tiene consideración. / Yo le dije, te buscas una puta, pero yo no quiero más barrigas. / No puedes imaginarte qué dolores, con la matriz descolgada, y él dale que te pego. / Siempre con excusas para no venir a vernos los fines de semana, que si está cansado, que si el negocio... / Unos cerdos en todo, si no se lavan ni los pies. Y luego en los anuncios de televisión, somos nosotras las que olemos mal. No te fastidia...⁷.

Frases sueltas que remiten al público espectador a la promiscuidad de sus respectivos esposos, a la ¿casi? violación conyugal —por supuesto, inimaginable en la mentalidad patriarcal— y, en definitiva, a la falta absoluta de respeto hacia las personas con las que conviven. Unas declaraciones que, sin embargo, no traen como consecuencia una acción emancipadora para quienes las pronuncian, puesto que para muchas mujeres era difícil abandonar los mandatos de género interiorizados, que se convierten casi en una segunda piel, o renunciar, para aquellas de las clases altas, a determinado estatus, aunque toda la cinta se encamina a exponer la posibilidad, necesidad y ventaja de hacerlo. Ana les reprocha su incoherencia, así como que continúen llamándose entre ellas en diminutivo, como si fueran unas eternas niñas, unas sempiternas menores de edad:

—Y, ¿por qué demonios no les mandáis a todos a tomar por el culo?
—Mujer, tampoco hay que exagerar. Es que tú eres muy lanzada.

La película incide en la relación que Ana mantiene con otras mujeres a partir de su decisión de separación matrimonial y podemos dividirlas en dos bandos. Por una parte, el formado por aquellas que aparecen como sostenedoras del patriarcado, y que reprochan a la protagonista su determinación (madre, hermana, tía, algunas amigas); por otro, quienes no solo la apoyan, sino que la animan en su

⁷ Cada proposición encerrada entre barras es pronunciada por una mujer distinta.

emancipación (su hija y su amiga Paula). Respecto a las primeras, que exhiben los cánones tradicionales, aprendidos en la etapa franquista, encontramos ejemplos en la desaprobación de la madre y la hermana de su propósito: «Hija mía, tú eres tonta de remate. Desde pequeñita eras una pava»; o «Mamá tiene razón, Ana. Tú o no llegas o te pasas. Tantos años de decir sí a todo y al final llega la espantada» —obsérvese, aquí, cómo se descubre el deseo constante de agradar al esposo del que había hecho gala la protagonista durante toda su vida, la más poderosa «ley»⁸ femenina, como bien enfatiza Amelia Valcárcel (2008)—, o la respuesta ya mencionada de sus amigas en la playa. Asimismo, cabe incluir a la tía Remedios, a cuya casa acude Ana a comienzos de su partida del hogar familiar, quien justifica el comportamiento rastrero de su marido al impedirle sacar dinero de la cuenta bancaria, presentándolo como la estrategia «desesperada y comprensible», o sea «natural», de éste para que ella vuelva a casa, sin que le merezca una dura reprobación; e incluso Remedios aporta al esposo la información solicitada sobre las idas y venidas de Ana que le pueden posibilitar futuras victorias judiciales sobre la custodia de su hija. Merece la pena mencionar que, aunque la madre de Ana le suelte algunos improperios, sí posee la lucidez de advertirle sobre las maniobras en el terreno económico y legal que emprenderá su hasta ahora marido, obteniendo una respuesta ingenua por parte de la protagonista, que la cree demasiado alarmista⁹. Es decir, la madre es mucho más consciente que Ana de los poderosos brazos del patriarcado, es fiel sabedora de los castigos que esperan a las mujeres que se salen del redil, y, en efecto, acierta al cien por cien en sus predicciones.

Será crucial el apoyo de las mujeres que aprueban la decisión de la ruptura matrimonial y proporcionan a la protagonista herramientas para que su objetivo emancipador llegue a buen puerto. Ese «segundo equipo» está formado por su hija Bárbara y por Paula, una antigua amiga. Bárbara se muestra como una adolescente rebelde, contestona, mostrando una relación madre-hija en las antípodas de la tradicional, de respeto y acatamiento a la autoridad maternal. Desempeña un papel muy importante en la película ya que, sin censuras, expresa nítidamente sus quejas ante comportamientos discriminatorios, controladores e injustos de ciertos hombres hacia las mujeres, en concreto hacia ella misma o su madre. Hay varios ejemplos en la cinta. Bárbara anima a su progenitora a que, en vez del viejo utilitario, coja el espléndido Mercedes en su escapada a la masía de la tía Remedios, vehículo que normalmente se reservaba su padre exclusivamente para él, cuestionando un hecho muy extendido en la España de entonces acerca del disfrute de determinados bienes. Asimismo, cuando observa que el recién

⁸ Hablamos de «leyes» en sentido figurado, refiriéndonos a mandatos explícitos y/o implícitos, enseñados y aprendidos por imitación y repetición, que recaen sobre las mujeres en su conjunto dentro de las sociedades patriarcales (SIMÓN, 2011).

⁹ La madre le advierte de que el marido la va a dejar sin dinero y que, además, se va a quedar con un apartamento en la playa que fue comprado con la herencia que Ana había recibido de su abuelo. Ana le confirma que el tema de las escrituras del apartamento lo dejó en manos de su esposo, pero que le parece de mal gusto desconfiar de él. El desarrollo de la película demostrará que, en efecto, el marido había puesto el piso a su nombre, por lo que la protagonista lo pierde.

estrenado novio de su madre, Iván, guía turístico, riñe tanto a su madre como a ella misma por la mala organización del equipaje en el maletero del coche, tratándolas como incapaces («Uy, qué desastre, habéis org... mejor que no metáis vuestras manos pecadoras. No sé ni cómo podéis andar solas por ahí»), le replica con seguridad y sin achantarse: «Ay, rico, ni que fuéramos retrasadas mentales». De este modo, Cecilia Bartolomé pone de manifiesto la reivindicación feminista de no ser presentadas como menores de edad, necesitadas, por tanto, de la dirección y liderazgo del varón¹⁰. Un último ejemplo muy significativo lo hallamos al revelar Bárbara el vergonzoso comportamiento que se oculta tras la fingida intención de Iván de dar una sorpresa a las dos féminas al esconderse en la casa que les había prestado para alojarse: la necesidad de comprobar si seguían las instrucciones que él les había dado previamente sobre cómo debían entrar y habilitar la luz y el agua en el recinto. Exterioriza un afán de dominio, de control, sobre la conducta de las mujeres, propia de la socialización clásica de los varones (Simón, 2011), del que, gracias en buena parte a Bárbara, Ana escapa, dando lugar a un giro inesperado y tremendamente rompedor a la película. En efecto, el filme termina con la escena en que Ana deja plantado a Iván en una gasolinera con una nota que dice: «Perdona, Iván, pero no, no quiero volver a lo mismo, tengo que irme sola», y se va con su hija en coche en busca de nuevas aventuras, con ese «agárrate, que la que empieza ahora promete ser cosa fina» que dirige, a modo de guiño cómplice, a Bárbara¹¹.

Sin embargo, la mujer que más aporta en esa deconstrucción personal que realiza Ana y le proporciona el andamiaje para una nueva identidad es Paula. Es una antigua amiga, ya separada desde hace tiempo, que se presenta ante el público espectador como un ser libre, que ha sido capaz de romper con los prejuicios y los corsés que le fueron inculcados en su niñez y juventud. Transmite positividad, confianza en sí misma, independencia, y satisfacción con la vida que ha decidido llevar. Dispone de autonomía económica, conseguida gracias a la tienda de *souvenirs* que dirige junto a su socio, un hombre homosexual, Andreu (José Ruiz

¹⁰ «El Estado franquista mantuvo un discurso “naturalizado” de su modelo de mujer caracterizado por cualidades como el cariño, la ternura, la emotividad, el recato, la discreción, la humildad, el cuidado, o la alegría. Apelar a estas virtudes propias de la femineidad era un recurso muy útil para la asignación de funcionalidades que dieran sentido al universo patriarcal. Los valores propios de la masculinidad (fortaleza, valentía, racionalidad...), *aparentemente*, complementaban a los femeninos, pero en realidad se enfrentaban a ellos haciendo necesario, en último término, la presencia de una autoridad, la del hombre» (Guichot-Reina, 2022, p. 295).

¹¹ Cuando murió Franco, Bartolomé recibió el encargo de realizar una adaptación española de una película con la que Martin Scorsese había triunfado el año anterior, *Alicia ya no vive aquí*. El resultado fue *¡Vámonos, Bárbara!* pero le cambió completamente el desenlace. En una entrevista, Bartolomé explica su decisión con estas palabras: «Yo no estaba de acuerdo con el final de la película de Scorsese porque la solución para la mujer no es encontrar al príncipe azul cuando lo que ella quiere es encontrarse a sí misma y no repetir la historia que había tenido con su marido. Y lo cambié. No quise hacer una película feminista, sino contar lo que yo veía del mundo y de la vida. Claro que soy feminista, pero del feminismo en el que creo. No me he identificado nunca con el feminismo del antihombre; no hay que matar al otro, sino luchar por tener los mismos derechos» (Galán, 2016).

Lifante), que también cobra un papel relevante en el filme, tanto por la ruptura de estereotipos respecto a este colectivo —representa un ser sensible, culto, elegante e inteligente— como por la denuncia de la homofobia instalada bajo el dominio patriarcal. Paula ayuda a Ana a ir soltando lastre, empezando por la propia ropa y peinado, símbolos de mandatos opresores, y acabando por lo realmente importante: un cambio de mentalidad, de forma de afrontar la existencia.

En definitiva, *¡Vámonos, Bárbara!* se erige como una producción interesantísima como muestra de la agenda feminista de la transición gracias al compromiso hacia la emancipación de las mujeres adquirido por Cecilia Bartolomé. A modo de viaje iniciático hacia la libertad, la directora presenta al público espectador, y especialmente a las mujeres, los muchos obstáculos a los que se van a enfrentar si deciden el maravilloso camino de la libertad, mas enfatiza que todos los esfuerzos merecen la pena porque la recompensa final es la recuperación de la propia dignidad como personas.

2.2. *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980)

No hay ninguna dificultad en apreciar que *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980), escrita¹² y dirigida por Pilar Miró, es un filme intimista y con claras referencias autobiográficas, protagonizado por Mercedes Sampietro en el papel de Andrea. Dicha actriz, además, ejerció de álgter ego de la directora en otras dos películas, *Hablamos esta noche* (1982) y *El pájaro de la felicidad* (1993), que también desvelan el lado más personal y privado de Miró. El filme que nos ocupa, *Gary Cooper que estás en los cielos*, se centra en reflejar los sentimientos, actitudes y conductas de una realizadora de televisión reputada, en la treintena, tras conocer la noticia de que tiene que ser operada de urgencia debido a un embarazo degenerado capaz de producir tumores malignos; y finaliza con su entrada en quirófano. En el transcurso de estos pocos días, advertimos la personalidad de la protagonista, sus virtudes y defectos, sus afectos y sus temores, las difíciles relaciones con su madre y con su pareja y cuáles son sus pensamientos más privados. Es un filme muy interesante para nuestro objeto de estudio porque revela un tipo de mujer, por un lado, muy diferente del modelo tradicional —asociado a cualidades como la dulzura, el recato, la humildad, la obediencia o la subordinación al varón— y, por otro, incapaz de soltar del todo lo que ella considera un lastre causado por su educación, de abandonar «la *niñapequeñoburguesa* que le enseñaron a ser», como Andrea comenta en una ocasión, deseosa de formalizar legalmente su relación con su pareja y ser madre, algo que se suponía el mayor logro, el símbolo de éxito en la mujer dentro de los parámetros patriarcales. La película presenta una persona compleja, cargada de contradicciones, con luces y sombras como cualquiera de nosotros, y saca a la luz algunos temas tabúes en la dictadura franquista, como el del aborto.

¹² El guion está escrito por Pilar Miró y Antonio Larreta.

La cinta transcurre en varios escenarios que se corresponden con los lugares por los que discurre la vida de Andrea/Pilar Miró, a modo de una cámara que la fuera persiguiendo sin tregua. Comienza el filme presentándonos a la protagonista conduciendo su propio coche hacia el edificio de Televisión Española donde trabaja, lo que ya nos ofrece una primera muestra de autonomía. Desde el momento en que entra, descubrimos un mundo laboral absolutamente masculino, en el que la única mujer aparte de ella misma es una entrevistadora¹³; una realidad que nos habla, por tanto, de un espacio profesional que prácticamente era inaccesible para las féminas —salvo actrices o presentadoras—, «no era propio de señoritas», y en el que, por lo tanto, Andrea constituye un caso excepcional. Ahora bien, esta singularidad es mayor cuando le añadimos el cargo que ostenta: realizadora de TV. Nada más llegar al plató, no cesa de dar órdenes, de controlar hasta el mínimo detalle, en un tono autoritario y seco a sus subordinados, todos varones. Todas estas actitudes sabemos que eran propias de la directora del filme, Pilar Miró, quien en una entrevista a RTVE varios años después decía de sí misma: «Era muy dura porque sabía que era la manera de hacerme notar y de poder defenderme en un lugar en el que todos los días me ponían a prueba» (Palacio, 2012). Es decir, como hicieron no pocas mujeres, la forma de resistir en un mundo masculino, de ser tomadas «en serio», como verdaderas profesionales, de ser respetadas, era adoptar actitudes «varoniles», de frialdad y sequedad a veces llevadas a extremo.

Y es que Andrea/Pilar no se corta a la hora de denunciar las trabas que encuentra para desarrollar lo que es su auténtica pasión, la dirección. Aprovechando una entrevista que le hacen por haber recibido un galardón internacional por una obra suya televisiva, de la que sorpresivamente declara que no le parece tan buena, y ante una pregunta sobre sus planes de futuro a raíz del premio, responde:

Mis planes de futuro no los cambia nada. Hace diez años que tengo los mismos: dirigir una película, *cuando me dejen*, cuando encuentre un productor que se deje convencer, a quien pueda engatusar con mi *tremendo talento*. Una película, dos películas, veinte películas. John Ford dirigió setenta películas; Howard Hugues, cincuenta y ocho; Hitchcock cincuenta. Yo no quiero ser menos. Esos son mis planes de futuro.

Este discurso se hace en un primerísimo plano, mirando Andrea fijamente a la cámara, lo que provoca el efecto de interpelar directamente al público espectador diciéndole cara a cara con quién trata, con una persona tenaz, fuerte, ambiciosa, que no se va a doblegar ante los obstáculos a pesar de que los sufre en el día a día («cuando me dejen»), y con un alto concepto de sí misma como directora, que no duda en proclamar («mi tremendo talento»). Difícil reproducir aquí el tono de

¹³ A pesar de la importante integración de la mujer en el mercado de trabajo durante la transición democrática, existía una clara desigualdad entre las tasas de actividad de hombres (77.8 % en 1976 y 72.94 % en 1982), frente a las de mujeres (28.67 % en 1976 y 27.89 % en 1982) (INE, 2019). Al respecto, BAUTISTA (1996) señala la persistencia de posturas tradicionales hacia el empleo femenino que ocasionaban un desequilibrio entre los avances formales producidos y los reales.

voz y esa intensa mirada que transmite tanto o más que las palabras, y que da una inmensa fuerza al mensaje. A ello se une una apariencia física que se aleja del canon entonces hegemónico impuesto a las mujeres sobre la belleza —el maquillaje, los tacones, la ropa ceñida— destinado a agradar a los hombres. Andrea viste ropa cómoda, unos pantalones vaqueros y camisa ancha; lleva zapatos planos; y su peinado es informal, recogándose la melena en una coleta.

Decíamos al principio que la trama se desarrolla a partir de un acontecimiento que golpea fuertemente a la protagonista, la urgencia de una operación para evitar el desarrollo de un tumor maligno. En efecto, casi al inicio del filme, Andrea va al ginecólogo porque se encuentra embarazada. Será entonces cuando entre en escena uno de los contenidos tabúes durante todo el periodo histórico anterior: el aborto. Tras el análisis de unas pruebas médicas, el doctor pregunta a la protagonista si antes había estado encinta, y ella, sin ningún tipo de tapujo, le responde que sí, pero que había abortado, y no de forma natural, hacía más de diez años. He aquí una trasgresión llevada a extremo, no solo por el hecho de la temática en sí, sino por el reconocimiento de una violación de la ley ante la pantalla, sin ningún tipo de remordimiento, puesto que, tanto en el momento en que Andrea declara haber abortado como en el presente de la acción, la legislación española lo prohibía. ¿Qué hacían entonces las mujeres con cierto nivel económico? Abortar en clínicas extranjeras, normalmente de Londres, para interrumpir una preñez no deseada. Un ejemplo más de discriminaciones de clase, pues no todas las féminas se lo podían permitir. Probablemente, es lo que hizo la protagonista, hija de una familia adinerada, como veremos más adelante. El filme *normaliza* una situación que teóricamente era ilegal e inaceptable; lo que constituye, a nuestro entender, todo un atrevimiento por parte de Miró. Incluso puede suponerse la intencionalidad de remover la conciencia de los gobiernos para que regularizasen una realidad que de hecho se daba, en beneficio de proporcionar mejores condiciones y medios para quienes quisieran interrumpir su embarazo, algo que ocurrió a los pocos años con el primer gobierno socialista. Retomando la escena, hemos de decir que el ginecólogo, sin hacerle ningún comentario sobre ese previo aborto, le transmite de manera muy clara la urgencia de una operación donde le vacíen la matriz para evitar males mayores por culpa de lo que denomina un embarazo degenerado. Solo tiene dos días antes de ingresar en quirófano.

Esta noticia, que deja a Andrea impactada, nos abre las puertas de, a nuestro parecer, un tema central en la obra, la falta de comunicación real de la protagonista con las personas que debían ser las más cercanas (junto con la escasez de amor y empatía que le demuestran quienes mejor debían conocerla) y que se muestra ante el público espectador como una crítica de la propia directora a sí misma, a su incapacidad de reconocer su debilidad, sus miedos, sus problemas, sobre todo ante quienes, siendo muy importantes para ella, la han defraudado; y como una denuncia de la enorme falta de empatía hacia su persona de quienes mejor debían conocerla. Nos referimos, en concreto, al hombre al que quiere, Mario Pérez, y a su propia madre. Mario, director de un periódico de éxito, se muestra como un hombre absorbido por su trabajo, incapaz de advertir y de profundizar en la

trágica situación que se esconde tras la noticia que le da Andrea de que no va a tener el hijo que esperaban. No indaga en los motivos, no sabe leer la angustia en el rostro de una Andrea devastada. Y la ausencia de una comunicación fluida, empática, es visible también en el encuentro con su madre. La protagonista se presenta en el hogar familiar sin previo aviso tras conocer la noticia de su operación, y podemos suponer que con la intención de comunicársela. Sin embargo, su encuentro expone una carencia de cercanía y comprensión entre ambas, dos visiones de un estar en el mundo absolutamente distantes. Su madre se está arreglando para ir a un concierto y casi toda su intervención está dedicada a hacerle a su hija sucesivos reproches: no avisarle de cuándo va a venir, su empeño por vivir sola, su delgadez, sus pocas horas de sueño, su falta de cuidado con el pelo... En definitiva, le está echando en cara el no ser «femenina», el no cumplir ciertos mandatos tradicionales hacia las mujeres, mucho más en la clase acomodada a la que pertenecen, como eran el estar siempre bellas para la mirada masculina, vivir en compañía, no dedicarse en exceso al trabajo profesional —a ser posible, no realizar ninguno—, etc. Andrea escucha en silencio en la sombra, quizá dándose cuenta de que tiene poco sentido hablarle de su operación a alguien que no la comprende, que es incapaz de penetrar en su mundo. Únicamente, una frase revela, para un público espectador cómplice, su desazón; se trata de la pregunta que le hace a su progenitora, mientras ella le está contando que días atrás no se encontraba demasiado bien: «Si de verdad creyeras que te vas a morir mañana, ¿qué me dirías?». Solo obtiene, tal como por desgracia parece que pronosticase, un terrible silencio por parte de su madre, roto, unos segundos eternos después, para recordarle, con tono nervioso, que se le está haciendo tarde para salir al concierto.

En su antigua habitación, Andrea abre una caja donde se encuentran las cartas de su primer amor, Bernardo. Será a él a quien recurra para sentirse acompañada en el momento de inevitable angustia asociado al ingreso en la clínica para su operación; y él sí le responde con compasión, afectuosamente, no la deja en la estacada; está allí proporcionándole la paz y comprensión que ella busca. Frente al modelo viril clásico, Bernardo rompe estereotipos, aporta una nueva idea de la masculinidad mucho más interesante —y necesaria—. Bondad, dulzura, sencillez, comprensión son cualidades de su carácter. Una personalidad casi antagónica a la de Mario, que, además, podemos juzgar como mucho más positiva, posibilitadora de relaciones humanas afectuosas, cálidas y solidarias. Pero curiosamente, y aquí la evidencia de la paradoja, fue la propia Andrea la que lo alejó de ella años atrás y ahora se halla enganchada emocionalmente a un hombre como Mario, que la hace sufrir.

En conclusión, Andrea como álgter ego de Pilar Miró nos presenta un ser complejo, con una personalidad fuerte e introvertida, que, huyendo del modelo clásico de feminidad, cae a veces en el error de apoderarse de rasgos muy negativos del modelo tradicional de masculinidad como estrategia para resistir en un mundo profesional dominado por hombres. Temáticas como la del aborto; la denuncia de los obstáculos que sufren las féminas por alcanzar reconocimiento en los trabajos tradicionalmente acaparados por los hombres; o las preocupaciones e intereses

de muchas mujeres que se afanaban, con esfuerzo, en romper la prisión del canon opresor impuesto por la socialización nacionalcatolicista, aliada del patriarcado, son representadas en esta magnífica cinta de Miró.

2.3. *Función de noche* (1981)

Sería imposible la realización del filme *Función de noche* (1981), si Josefina Molina no hubiera sido la directora teatral de la adaptación de la novela de Miguel Delibes *Cinco horas con Mario* (1966) y si la actriz protagonista no hubiese sido Lola Herrera. Dicha obra teatral se estrenó en 1976 y fue un absoluto éxito teatral, fruto del cual permaneció varios años seguidos en cartel y luego contó con varias reposiciones. El montaje y la interpretación de Herrera lograban que el público espectador empatizara con una mujer en la que se veía reflejada toda una educación castradora y represiva realizada por el franquismo. El monólogo de Carmen Sotillos, protagonista de la novela y obra de teatro, se alzaba como un grito desgarrador de alguien que necesitaba expresar todo lo que pasaba en su interior y que siempre había callado a lo largo de su noviazgo y posterior matrimonio con Mario; una voz ahora (no) oída por su esposo muerto, a quien está velando. La propia Lola Herrera se vio afectada por la identificación que vivió con el personaje que a diario interpretaba, al advertir semejanzas con situaciones reales que ella misma había experimentado con su exmarido, y sufrió una profunda crisis personal. Comentados estos hechos con Josefina Molina, y con el apoyo del productor José Sámano, deciden rodar *Función de noche*, con el objetivo principal de

hablar de una generación de mujeres con la pretensión de la utilidad, que pudiese servir a esa generación de mujeres a que reflexionasen sobre su propia vida y ser un testimonio sobre una época, sobre una forma de educar a las mujeres, de la vivencia de las relaciones entre mujeres y hombres en aquella época de la dictadura y [...] lo importante es que de alguna manera nos sea útil, yo creo que eso es lo que nos movió, que fuese útil y en aquel momento era necesario. (Molina Reig, 2011)

La película transcurre en el camerino del teatro donde Lola Herrera representaba *Cinco horas con Mario* y se centra en una larga conversación que ella mantiene con su exmarido, el también actor Daniel Dicenta, cuando llevan ya quince años separados. Por primera vez, van a hablar de múltiples aspectos de sus vidas, sobre todo de lo que fue su noviazgo, su matrimonio y las causas de su fracaso como pareja, de los que nunca habían conversado; y lo hacen *aparentemente* con una sinceridad tan sobrecogedora que el público espectador no sabe si asiste a un documental o a una ficción¹⁴. Este diálogo, núcleo principal del filme, se ve interrumpido, en ocasiones, a través de saltos en el tiempo que nos dan a conocer

¹⁴ El filme es una especie de «documental de ficción», algo que parece contradictorio en sus propios términos. Virginia Guarinos lo describe moviéndose entre el cine de ensayo, a medio camino entre el documental y la ficción, con profunda raíz docudramática (GUARINOS, 2015a, p. 95).

momentos significativos de la vida actual de Lola: su visita al tribunal eclesiástico para solicitar la nulidad matrimonial —todavía no se había aprobado el divorcio en España—; la consulta a un cirujano plástico sobre una operación de reducción de pecho; la salida con una amiga, Juana Ginzo, etc.

El filme empieza con la voz en *off* de Lola Herrera que nos informa de la reciente visita a su camerino de Daniel Dicenta, su exmarido, y nos adelanta un tema nuclear de la película: la falta de comunicación entre una pareja, *ambos* víctimas de la socialización franquista, y las terribles consecuencias que trae consigo. En tono suave, dulce, comenta: «He sido capaz de decirle lo que tanto tiempo he tardado en confesarme a mí misma. Y me he sentido vacía, rara, después de esta larga conversación». Un silencio que había durado más de dos décadas, desde sus años de noviazgo, directamente vinculado a la autocensura de la propia protagonista a desvelar sus sentimientos y preocupaciones más íntimas, sobre todo ante los hombres («Cuando estoy con un hombre nunca soy como soy. Me callo cosas. No me atrevo a decirlo todo. Siempre pienso que me compara»). Un mutismo también vinculado a la dificultad que le ha supuesto ir deconstruyendo la configuración de su propia identidad personal, más aún cuando se ha encontrado con aspectos que le disgustan —su extremo recato, su baja autoestima en el terreno cultural, sus complejos físicos— y que le cuesta tanto apartar de su personalidad.

Un tema básico en el filme es el de la maternidad. Ya comentamos que bajo el ideal franquista la función central de la mujer era ser buena esposa y madre (Flecha, 1989). La generación de las mujeres de la edad de Lola, con los cuarenta cumplidos, habían estudiado bajo la Ley de Educación Primaria de 1945, que consagraba la separación de sexos en la enseñanza, y en la que queda patente la función social que se reservaba a las mujeres: «La educación primaria femenina preparará especialmente para la vida del hogar, artesanía e industrias domésticas» (art. 11). No es de extrañar que Lola confiese que, cuando se separó, «lo único que pensaba es que en la vida no tenía más que un futuro que era criar a mis hijos y trabajar para criarlos» y le angustiaba que ellos se pudieran sentir defraudados. Ahora bien, y aquí observamos una revolucionaria novedad, Lola exterioriza unos sentimientos que, aunque experimentados por muchas mujeres, eran frecuentemente ocultados por éstas para no ser calificadas como «madres desnaturalizadas» o directamente «malas madres». Afirmo que sus hijos han llegado a ser una carga para ella, «maravillosa, pero carga»; un desvelamiento que Guarinos (2015a, p. 96) califica de «moderno y feminista». Lola, tras la separación, tuvo que soportar la desatención absoluta de la crianza y el mantenimiento económico de sus hijos por parte de Daniel. Ello provocó, según afirma en la película, que se dejara la piel con su trabajo para conseguir el dinero necesario para el sustento de su progenie, algo que no solo la ha dejado exhausta, sino que lo ha vivido como un impedimento para poder rehacer su vida con otra persona. Existe, pues, la reivindicación de un derecho que parecía olvidado en aquella sociedad androcéntrica: la aspiración por parte de una mujer separada de construir un nuevo hogar con otra pareja y de compartir responsabilidades de la crianza con el varón. Lanza a Daniel una pregunta terrible, mucho más por la vaticinada respuesta: ¿se planteó

alguna vez si sus hijos comían o no? El actor reconoce que su único deseo era huir tras el fracaso matrimonial y su descuido de sus deberes paternos; algo que cuando menos nos habla de la absoluta falta de responsabilidad de él como progenitor, y de la ausencia de medidas jurídicas contundentes para evitar ese «lavado de manos» del padre respecto a sus hijos en un caso de ruptura de convivencia de la pareja como el que se presenta. Nos remite a una desastrosa socialización masculina en la que el valor del cuidado tiene poca cabida; a la idea arraigada en el imaginario tradicional de que «los hijos —e hijas— son para las madres»; en definitiva, nos traslada a una sociedad terriblemente patriarcal, dañina para mujeres, pero también para varones.

Otro tema tabú al que se enfrenta el filme es el de la sexualidad femenina. Lola hace a Daniel una afirmación que deja al protagonista —y a su hombría— totalmente descolocado; le reconoce que no ha tenido un orgasmo en su vida y de haberlo fingido infinidad de veces con la finalidad de que él se quedara contento, de que no sintiera su ego mancillado al averiguar que no lograba satisfacer a su esposa. Es un momento en que Daniel se muestra muy nervioso, casi en un shock, porque parece cuestionarse un elemento que, en el modelo clásico de masculinidad, personificado por el «macho ibérico», cobra una importancia de primer orden, su capacidad de proporcionar un enorme placer sexual a las mujeres. Moore y Gillette (1993) denominan a este rol clásico masculino *rol de amante*. Caracterizado como un deseo sexual exigente y exhibicionista, junto con un ansia de control corporal de las féminas, sin esa esencia de «macho» los hombres se creerían despojados de su identidad viril. Algo así parece notarse en Daniel, por la reacción que exhibe ante la confesión de su exmujer. Un rol en su aspecto negativo que se enfatiza cuando, más adelante, la propia Lola revela que su expareja le estuvo «poniendo los cuernos» [sic] desde el principio de su matrimonio, y además con diferentes mujeres, sin que además se preocupase de esconderse, más aún, con afán de lucirse ante sus iguales por sus «trofeos» («esa necesidad de enseñar a las señoras»).

Profundicemos un poco más en la respuesta de Daniel. El protagonista replica que ese interés exhibicionista de sus conquistas femeninas se debía probablemente a sus complejos. Durante su matrimonio, ella había conseguido un éxito que él nunca disfrutó y ello le producía frustración y envidia. Se buscó un terreno en el que salir victorioso antes sus iguales masculinos: se convirtió en un auténtico *latin lover*. A modo del legendario Don Juan, encandilaba a una y a otra y no dudaba en presumir de ello. Resulta aún más chocante —y triste— esta situación porque, en el filme, él comenta que Lola le parecía fantástica en la cama, que ninguna la igualó, algo que corroboraría que esa casi obsesión por seducir a cuántas más chicas mejor no tenía nada que ver con una posible insatisfacción en las relaciones sexuales con la que entonces era su esposa.

La cinta cinematográfica advierte al público de las fatales consecuencias de la ausencia de una adecuada educación afectivo-sexual en la población, así como del tabú sobre estos temas, que impedía que se hablasen con naturalidad, durante el franquismo. Uno de esos resultados es la pobreza en el terreno sexual que ha

soportado Lola, fácilmente resuelta si hubiera existido una buena formación y comunicación. Frente al mito de la maravillosa noche de bodas, la protagonista declara que tal noche fue un auténtico fracaso y que el matrimonio tardó en consumarse. La insatisfacción en este terreno la llevó a sentirse disminuida como mujer; a culpabilizarse por no atraer sexualmente lo suficiente a Daniel, y, en definitiva, a crearse unos enormes complejos físicos que se unían a los culturales, puesto que ella poseía menor nivel de instrucción que él, hecho que había acarreado ciertas burlas y desprecios por parte de éste en su tiempo de noviazgo y matrimonio.

La conversación entre Lola y Daniel termina con una declaración conjunta de reprobación a la educación/socialización que ambos interiorizaron en el régimen nacionalcatolicista y que tanto ha afectado a sus vidas: «A nuestra generación nos ha hecho mierda». Lola, además, lanza su mirada al futuro y, aunque se ve sola —algo que ella admite que no era lo que hubiera deseado—, sí se sueña con paz, con honestidad con ella misma, dejando atrás los fingimientos, y pareciéndose, aunque fuese solo un poco, a su buena amiga Juana Ginzo.

Juana se presenta como un modelo positivo de mujer, como un buen referente para las féminas de la transición. Aun siendo coetánea de Lola Herrera, ha sabido desprenderse de esa educación castrante del franquismo. Su apariencia física nos transmite la impresión de alguien que prioriza la comodidad y el sentirse bien con ella misma, no el agrado de los otros. Va vestida de manera informal, con pantalones anchos, zapatos planos y lleva el pelo corto y sin teñir. Su pareja es un hombre mucho más joven que ella, algo muy inusual en aquella época —y aún en la nuestra—. Se muestra como una mujer libre, vitalista, con ideas muy claras, y aconseja a Lola que «lo primero que hay que hacer es perder la reputación» si se quiere de verás vivir, porque aclara que ese maldito término de «reputación» no ha servido más que para crear esclavitud y opresión en las mujeres. Ella aporta a Lola, y a las mujeres espectadoras, un mensaje de esperanza, de posibilidad de cambio, de una existencia feliz al despojarse de las cadenas que una mala educación cargó sobre sus hombros.

En resumen, *Función de noche* aparece como el ejemplo cinematográfico por excelencia de deconstrucción de la identidad femenina arquetípica promovida por el franquismo, revelando sus fatales consecuencias; testimonio de denuncia de una socialización diferencial entre los géneros que ha traído miserias tanto a mujeres como a hombres. Lanza una nueva mirada sobre temas como la maternidad, exhibiendo el «lado oscuro» de la misma, y pone sobre la mesa contenidos tabúes como la sexualidad femenina, a veces insatisfecha por una mala (nula) educación afectivo-sexual.

3. Reflexiones finales

El paso de un régimen dictatorial a uno democrático exigía el compromiso de diversas agencias socializadoras para que la ciudadanía fuera adquiriendo los

valores, actitudes y comportamientos propios del nuevo sistema. Si en el caso de la infancia y adolescencia se confiaba preferentemente en la acción de la escuela para el logro de dicho objetivo, entre la población adulta había que utilizar otras instancias. Sin duda, la televisión fue clave en ese periodo, un medio que llegaba al 93 % de los hogares. Tal como ha puesto de manifiesto Virginia Martín Jiménez (2013), la televisión española se convirtió en un novedoso espacio público que, de la mano de sus directores generales, aspiró a ser un instrumento de socialización política. Para ello, se dispusieron los temas que debían despertar interés en la ciudadanía, se educó en los principios de la cultura democrática y se buscó reforzar la adhesión hacia el recién estrenado régimen. Sin embargo, no fue el único. Junto a diferentes publicaciones periódicas, hay que mencionar el importante papel que jugó el cine realizado por un grupo selecto de directores y directoras firmemente comprometidos con la democracia. Sus películas contenían temas hasta entonces prohibidos, como el terrorismo, la crisis económica o el regreso de las personas exiliadas, y cuestionaban la visión del pasado reciente que había sido ofrecida por el franquismo.

Las tres únicas mujeres directoras de la etapa de la transición, Cecilia Bartolomé, Pilar Miró y Josefina Molina, se tomaron muy en serio la tarea de presentar nuevos referentes femeninos y de exponer los efectos terribles que la socialización recibida en el nacionalcatolicismo había provocado en las mujeres. Un régimen político como el franquismo sostenido en la ideología de la doble esfera (lo público para los varones, lo doméstico para las mujeres), enraizada a su vez en la teoría de las distintas capacidades y funciones de los sexos, había provocado fuertes discriminaciones de las mujeres con respecto a los hombres en muy distintos planos como el legal o el laboral, y había provocado que muchas de ellas se percibieran como unas eternas menores de edad, necesitadas de ir siempre de la mano de una figura masculina. Era necesario y urgente mostrar, por un lado, la sinrazón de esta ideología y sus funestos resultados, y, por otro, proporcionar la esperanza en la posibilidad de cambio incluso para mujeres ya en la edad adulta. Películas como *¡Vámonos, Bárbara!* (1978) de Bartolomé, *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) de Miró y *Función de noche* (1981) de Molina funcionan muy bien para la consecución de ambos objetivos, puesto que las mujeres espectadoras podían verse fácilmente reflejadas en sus protagonistas.

Gracias a estas directoras asistimos a un universo femenino frecuentemente ignorado en la cinematografía española, que incluía temas como el aborto —prohibido de forma tajante en esta época, pero no por ello experimentado por muchas mujeres, con mayores o menores garantías según la posibilidad económica de acudir o no a clínicas en el extranjero donde era legal—; la maternidad, expuesta no solo con sus luces —visión hegemónica en el franquismo—, sino también con sus sombras, como limitadora de libertad; la sexualidad más allá de la función meramente reproductora —mujeres que exponen sus deseos, la frustración por no disfrutar del sexo con algunas de sus parejas masculinas—; la lucha en el terreno profesional por ser respetadas y admitidas por sus iguales varones; el duro esfuerzo de deconstruir una identidad de género limitadora y crear una nueva

que permita un auténtico desarrollo personal, entre otros. Tal como resalta María Castejón, las tres cintas muestran la intención de las directoras

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. (Castejón, 2004, p. 315)

Los personajes femeninos protagonistas de los tres filmes analizados aparecen como mujeres fuertes, valientes, que, a pesar de sus debilidades, de sus inseguridades, de sus flaquezas, de sus contradicciones, y de los obstáculos que constantemente les pone la sociedad patriarcal en que están inmersas a sus deseos de autorrealización, consiguen con éxito sus propósitos. Proporcionan a las espectadoras referentes positivos y las animan a que cuestionen sus propias vidas, sus comportamientos y actitudes personales. Ciertamente es que detectamos en esta tarea un compromiso mayor en Josefina Molina y en Cecilia Bartolomé, confirmado por ellas mismas en diferentes entrevistas, pero Pilar Miró, aun sin esa intencionalidad explícita, logra también esa concienciación tan necesaria. No podemos, por supuesto, saber el impacto real que tuvieron estas películas en las espectadoras, mas, sin duda, podemos apreciar el valor de estas cintas para incidir en una población adulta que arrastraba una herencia tan perniciosa para el pleno desenvolvimiento de la persona como la proporcionada por el franquismo, una socialización castrante tanto para mujeres como para hombres que, como afirma Daniel Vicenta en *Función de noche*, a la generación educada bajo el nacionalcatolicismo «nos ha hecho mierda».

4. Bibliografía

- AGUILAR CARRASCO, P.: «La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido», en ARRANZ LOZANO, F. (coord.): *Cine y género en España. Una investigación empírica*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 211-274.
- BAUTISTA, E.: «Mujer y democracia en España: evolución jurídica y realidad social», *Documentación Social*, 105 (1996), pp. 49-73.
- CAPEL, R.: «Mujer y mundo laboral en el siglo XX: perspectiva europea», en MARÍN EDED, T. y DEL POZO ANDRÉS, M.^a M. (coords.): *Las mujeres en la construcción del mundo contemporáneo*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2002, pp. 103-116.
- CASTEJÓN, M.: «Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres», *Revista Berceo*, 147 (2004), pp. 303-327.
- CASTRO GARCÍA, A.: *La representación de la mujer en el cine español de la Transición*, Oviedo, KRK Ediciones, 2009.
- FLECHA, C.: «Algunos aspectos sobre la mujer en la política educativa durante el régimen de Franco», *Historia de la Educación*, 8 (1989), pp. 77-98.

- FORNIELES ALCARAZ, J.: «Historia y novela en los primeros años de la transición», en QUIROSA-CHEYROUZE MUÑOZ, R. (coord.): *Historia de la transición en España. Los inicios del proceso democratizador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pp. 421-431.
- GALÁN, D.: «Cecilia Bartolomé, cineasta con coraje», *El País*, 17 de enero de 2016. Consultado en https://elpais.com/cultura/2016/01/17/actualidad/1453048289_887821.html
- GRANA, I. y ORTIZ, F.: «Las profesoras durante el franquismo: freno a la vanguardia intelectual de las mujeres», *Bordón*, 68(3) (2016), pp. 59-71.
- GUARINOS, V.: «Mujer en Constitución. La mujer española en el cine de la Transición», *Quadernos de Cine*, 2 (2008), pp. 51-62.
- GUARINOS, V.: «Nosotras dirigimos, nosotras decidimos. Mujeres cineastas para una Transición», en GUARINOS, V. (coord.): *Apuntes de cine. Homenaje a Rafael Utrera*, Madrid, Delta Publicaciones, 2015a, pp. 87-102.
- GUARINOS, V.: «El país de los hombres perdidos. Personajes masculinos en el abismo en el cine de la Transición», *Área Abierta*, 5(1) (2015b), pp. 3-14.
- GUICHOT-REINA, V.: «Socialización política, afectividad y ciudadanía: la cultura política democrática en el cine de la Transición española», *Historia y Memoria de la educación*, n° 5 (2017), pp. 283-322. <https://doi.org/10.5944/hme.5.2017.16704>
- GUICHOT-REINA, V.: «Mujeres en Transición. Referentes femeninos en el cine de José Luis Garcí», *Making Of*, n° 147-148 (2019), pp. 48-60.
- GUICHOT-REINA, V.: «La “mujer” del tardofranquismo (1960-1975): el NO-DO como instrumento de control de la emancipación femenina», *Historia y Memoria de la Educación*, 16 (2022), pp. 267-301. <https://doi.org/10.5944/hme.16.2022.31837>
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA: *Encuesta de población activa*, 2019. Consultado en www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica_C&cid=1254736176918&menu=resultados&idp=1254735976595
- JAIME, A.: *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 2000.
- LOMA, E. I.: *Las imágenes de Josefina Molina: de la escritura literaria a la audiovisual*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2013.
- LÓPEZ MARTÍN, R.: «Una escuela de todos y para todos. Las prácticas escolares en la transición democrática», *Historia de la Educación*, 21 (2002), pp. 67-80.
- MALHEIRO GUTIÉRREZ, X. M. y GARCÍA LEGARRA, S.: «Entre patriarcado y feminismo: ruptura y continuidades en el discurso social sobre género», *Making Of*, 147-148 (2019), pp. 36-47.
- MARTÍN JIMÉNEZ, V.: *Televisión española y la transición democrática. La comunicación política del Cambio (1976-1979)*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2013.
- MOLINA REIG, J.: «Función de noche», en *25 Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona. Presenta y modera María Castejón Leorza con la asistencia en la mesa de Josefina Molina y Lola Herrera* (IPES Elkartea), 9 junio de 2011. Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=rSfv3kNVa70>
- MOORE, R. y GILLETTE, D.: *La nueva masculinidad: Rey, Guerrero, Mago y Amante*, Barcelona, Paidós, 1993.
- MORENO, A.: «Mujeres en el franquismo», en RUBIO, O. y TEJEDA, I. (eds.): *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*, Madrid, Acción Cultural Española, 2012, pp. 79-98.
- NASH, M.: «Las mujeres en el último siglo», en RUBIO, O. y TEJEDA, I. (dirs.): *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*, Madrid, Acción Cultural Española, 2012, pp. 25-51.
- PALACIO, M.: *La televisión durante la transición española*, Madrid, Cátedra, 2012.
- RUZAFÁ ORTEGA, R.: *La historia a través del cine. Transición y consolidación democrática en España*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2004.

- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (ED.): *Filmando el cambio social. Las películas de la transición*, Madrid, Laertes, 2014.
- SIMÓN, E.: *La igualdad también se aprende. Cuestión de coeducación*, Madrid, Narcea, 2011.
- VALCÁRCEL, A.: *Feminismo para un mundo global*, Madrid, Cátedra, 2008.
- ZURIÁN, F.: *Construyendo una mirada propia. Mujeres directoras en el cine español: de los orígenes al año 2000*, Madrid, Síntesis, 2015.

