

MODELOS DE MASCULINIDAD EN EL CINE DE LA TRANSICIÓN: JOSÉ SACRISTÁN

Natalia Martínez Pérez

Doctoranda

Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual. Universidad Carlos III de Madrid. C/ Madrid, 126 - 28903 Getafe, Madrid (España) - Email: nmperez@hum.uc3m.es

Resumen

Este artículo examina la representación de los modelos de masculinidad en el cine español de la Transición como clave para entender los valores asociados a la identidad del hombre español de la época, y por ende el propio periodo histórico, así como las representaciones contemporáneas del varón en el cine español actual. A través del análisis de los personajes interpretados por el actor José Sacristán en tres películas comprendidas entre 1977 y 1982, observaremos cómo la imagen del hombre español evoluciona debido a los profundos cambios culturales, políticos y sociales producidos en dicho contexto.

Palabras clave

Masculinidad, Género, Cine, Transición, Cuerpo, José Sacristán

Key Words

Masculinity, Gender, Cinema, Transition, Body, José Sacristán

Abstract

This article examines the representation of models of masculinity in Transition's Spanish Cinema in order to understand the values associated with the Spanish man's identity at that time, that historical period, and contemporary representations of men in modern Spanish Cinema. Through analysis of the characters played by actor José Sacristán in three movies between 1977 and 1982, we'll see how the image of Spanish man evolves due to the deep cultural, political and social changes produced in that context.

Introducción

Gráfico nº 1. José Sacristán en *Solos en la madrugada*



Fuente: *Garci* (1978)

La representación de los modelos de masculinidad y feminidad en el cine de la Transición española se descubren en la actualidad cómo claves para entender las identidades de género de ese periodo histórico reciente, y por ende, las contemporáneas. La Transición, en tanto momento de ruptura y de aparición-consolidación de nuevas ideas, supuso la forja de nuevos modelos identitarios.

A través del análisis de los personajes interpretados por el actor José Sacristán en tres películas comprendidas entre 1977 y 1982, observaremos que son representativos de una determinada identidad masculina acorde a unos valores concretos que circulaban en la sociedad de la época.

El arquetipo de masculinidad que encarna José Sacristán no sólo implica una evolución respecto de la tradición anterior, cuya imagen llega hasta nuestros días, sino que sirve también para comprender las nuevas representaciones contemporáneas del varón en el cine español. Asimismo, esta figura ofrece una visión en crisis de la masculinidad, que se traduce en una nostalgia y victimización, las cuales pueden entenderse como una reivindicación del patriarcado del periodo franquista precedente.

Objetivos

Investigar qué tipo de representación de la masculinidad se hace en el cine español del periodo de la Transición, y cómo ésta se relaciona con los cambios ocurridos en dicho contexto histórico; desvelar los me-

canismos discursivos que construyen esa determinada identidad masculina; y entender hasta qué punto esa representación ha influido en las imágenes contemporáneas del varón en el cine español actual.

Metodología

Se trata de un trabajo de análisis de representación y se ha optado por el análisis

directo, por la descripción, desde un plano valorativo, de cuestiones tales como el

cuerpo, la indumentaria, las acciones, los diálogos, el comportamiento, etc. de los personajes. Tomando como horizonte teórico los Estudios Historiográficos Cinematográficos y los Estudios Culturales, se utilizarán las siguientes categorías de análisis: la "crisis de la masculinidad", la forma de relacionarse con la mujer atendiendo

tanto a las relaciones sentimentales como a la conducta sexual, el deseo homosocial masculino; cuestiones referentes a la esfera pública (trabajo y opiniones políticas); y a la actitud del personaje (violencia, autoindulgencia). Todas estas características de los personajes son entendidas como claves para definir el perfil propuesto.

1. Cine de la Transición

El objetivo de este trabajo es analizar la representación cinematográfica de la masculinidad en el contexto de la Transición española. Este periodo histórico resulta significativo en relación al cine por diversas razones, entre ellas que desde el punto de vista cuantitativo es uno de los más prolíficos de la Historia del Cine Español; y que, desde la perspectiva de la creación, es momento de liberación de códigos y asunción de nuevos valores.

El cine de la predemocracia pretendía estar en sintonía con el clima de libertad que experimentaba la sociedad española tras décadas de represión franquista. El fin de la censura permitía la trasgresión, y muchas de las películas de este periodo se constituyen como testigos del momento. Los largometrajes, herramientas de reflexión, mostraban los muchos y profundos cambios sociales que se estaban viviendo. Pues también en estas fechas, colectivos marginados, como mujeres y homosexuales, empiezan a

visibilizarse consiguiendo importantes reformas jurídicas.

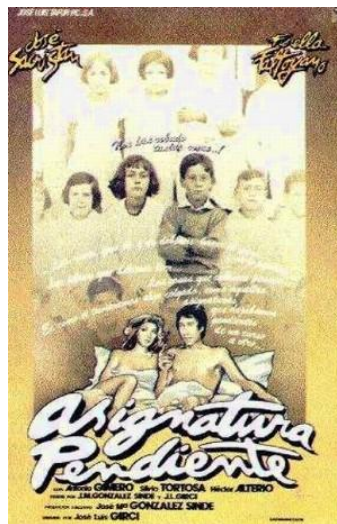
Desde el punto de vista de la representación social, ciertos cineastas sienten la necesidad de romper con estereotipos y mostrar nuevos personajes acordes con las nuevas circunstancias e identificables por el público. De esta manera, el texto se centra en la representación del personaje masculino (entendida la categoría "hombre" como blanco y heterosexual¹) como individuo "víctima" a partir del análisis del cuerpo, de sus ideas políticas y su trabajo, de su actitud, de las relaciones con los demás personajes...

Como veremos en los siguientes apartados, esta construcción del personaje masculino se convierte en un retrato recurrente y que, por tanto, no es baladí pensar que este arquetipo entronca con discursos políticos y sociales, estableciendo un diálogo entre las imágenes y los valores en circulación de la época. Así, se desprenden temas como la "crisis de la masculinidad", los arquetipos

masculinos del cine español, o la exhibición del cuerpo masculino y la clásica asociación de éste a las ideas de impenetrabilidad y poder.

Con estos objetivos, emplearemos como estudio de caso la figura del actor José Sacristán, cuyo rostro fue muy popular durante la Transición debido no sólo a sus muchos papeles, sino también a su interpretación protagonista en películas de gran popularidad como los largometrajes de José Luis Garci *Asignatura pendiente* (1977) y *Solos en la madrugada* (1978), y la comedia de Fernando Colomo *¡Estoy en crisis!* (1982), los cuales constituyen el corpus de este análisis. Los tres personajes comparten una serie de rasgos característicos que resultan representativos de una determinada identidad masculina, la cual remite a unos valores concretos que sólo pueden entenderse analizando su contexto.

Gráfico n.º 2 Cartel de *Asignatura pendiente*



Fuente: Garci (1977)

2. Masculinidades en el cine de la Transición

En primer lugar cabe señalar que en el título de este epígrafe hemos optado por el plural “masculinidades” en tanto que en los Estudios de Género, más concretamente en el área Estudios de la Masculinidad. “Desde hace menos de una década y media se habla de “masculinidades” en plural al haberse desechado la idea de que lo masculino constituye una única identidad” (Martín 2007, 89).

Hoy en día la reflexión sobre qué es ser hombre se está generalizando en culturas y medios muy diversos, y si bien el cine y la televisión son los que están generando un mayor número de textos críticos en torno a la masculinidad, se descubre fundamental atender a esta cuestión en el cine español de la Transición para comprender dicho periodo. En este sentido, apunta Ángels Carabí (2000, 18):

La evolución del varón es crucial para la transformación de la sociedad puesto que si el sujeto del patriarcado, el hombre y su construcción de la masculinidad no varía, no cambia casi nada.

No obstante, cabría preguntarse si, a pesar de que la sociedad española de la Transición se enfrentaba a grandes cambios, el varón también experimentó una transformación.

Esta autora indica que de la misma forma que la feminidad no procede, como se ha demostrado extensivamente, de un concepto esencialista sino culturalmente construido, la masculinidad por su parte también es un producto cultural; y citando el trabajo de David Gilmore (1990) explica:

El concepto de masculinidad es plural y variable según las culturas, que no siempre resulta necesario y que, lejos de ser una verdad esencial, es un constructo social (Carabí 2000, 19).

En esta línea de pensamiento, la masculinidad para José Miguel G. Cortés (2004, 12):

No es algo que se tiene de nacimiento sino que es un conjunto de actitudes y comportamientos que se ejercen, siendo el poder el eje central. La identidad masculina nunca viene dada, se tiene que ir consiguiendo, afirmando y definiendo siempre en relación con los Otros

Desde esta perspectiva de construcción social, sí que podemos observar cómo los distintos personajes masculinos, en este

caso del cine de la Transición, adoptan diferentes actitudes para definirse como “hombres”.

Por otro lado, aparece como clave para el análisis el concepto “crisis de la masculinidad”, que se ha denominado así a las ansiedades relacionadas con la pérdida del poder del “hombre tradicional”. Esta crisis se articula en las imágenes de José Sacristán, que vendría a personificar de forma contradictoria los valores más añejos del país, al tiempo que representa un nuevo hombre “progre” acorde con los tiempos. Un varón que debe “afrontar” el nuevo panorama político cultural de la Transición, que entre otros cambios, incluye una progresiva incorporación de la mujer a la esfera social.

Esta representación del “español medio” de los setenta-ochenta encarnada por Sacristán, que entre otras características está marcada de forma recurrente por el alcoholismo o el divorcio, supondría a grandes rasgos un cuestionamiento del modelo patriarcal tradicional, como veremos en los largometrajes analizados.

La representación de la masculinidad en el cine español de este periodo resulta interesante porque, como indica Chris Perriam (2003, 4) se produce una convergencia de actores: los que habían triunfado en la inmediata década anterior de los sesenta (Francisco Rabal, Fernando Fernán Gómez, José Luís López Vázquez) y en los setenta (José Sacristán) con nuevos talentos jóvenes como Imanol Arias. Asimismo, a partir de 1975 en el género de la comedia se

produce un relevo sin rupturas de intérpretes, de forma que en función de su edad, serán los encargados de representar los distintos momentos de la evolución de la crisis masculina (Del Amo 2009, 291-310).

Así, el cine de la Transición española presenta un modo distinto de representación del hombre en tanto que plantea nuevos perfiles que conviven simultáneamente con estereotipos tradicionales que se mantienen en esas fechas. Prototipos de corte patriarcal tales como el abuelo rural y cabal en-

carnado por Paco Martínez Soria, el macho ibérico cómico y desatado sexualmente (José Luis López Vázquez, Alfredo Landa), el galán donjuanesco (Arturo Fernández, Fernando Guillén)... En este sentido, también se pueden entender las imágenes de Sacristán como una evolución del estereotipo del varón español encarnado en Alfredo Landa, y cuyas películas dieron pie al subgénero del “Landismo”, popular en los sesenta y setenta.

3. El cine de la Transición y José Sacristán

El arco temporal seleccionado para este estudio se comprende entre los años 1977 y 1982. Estos años, que coinciden con el gobierno de UCD (Unión de Centro Democrático), tienen especial interés por sus circunstancias tanto en la esfera político-social como en la industria cinematográfica. Como indican Hernández y Pérez (2005, 182), en 1977 se sucede una cadena de acontecimientos relevantes que consolidan el edificio de la democracia en España, como la legalización del PCE (Partido Comunista Español) y otros grupos de la izquierda revolucionaria, amnistías para presos políticos, la celebración de las primeras elecciones generales libres..., referendados por la aprobación popular de la Constitución de 1978.

Gráfico nº 3. En *Navajeros* hace el papel de periodista



Fuente: *De la Iglesia* (1977)

Estas fechas se enmarcan en el llamado “cine de la reforma”, según la periodización establecida por Monterde (1993: 27) en tres bloques: “el cine del tardofranquismo” (1973-1976), “el cine de la reforma” (1977 y 1982) y el “cine de la democracia” (1983-1992). Para este autor, el periodo reformista es clave para el sector audiovisual tanto por el referéndum de la reforma política (primer aflojamiento de la censura), como por la puesta en funcionamiento

de los mecanismos derivados de la Constitución, que como indica Monterde (1993, 27) permitirá, entre otros fenómenos, la contribución de TVE al desarrollo de la producción cinematográfica española o el desarrollo del cine vasco.

De ahí que las películas elegidas para el análisis se enmarquen en este periodo, y en las que está patente una evolución del personaje de las películas de Garci a la de Colomo. Por otro lado, debe tenerse en cuenta que las dos primeras se encuadran en el género del melodrama, y la última en el subgénero de la denominada "Comedia madrileña", cuyas características particulares inciden en la interpretación de los datos.

Las razones por las que hemos considerado a José Sacristán como actor clave para encarnar a estos personajes son diversas. En primer lugar, porque, identificado en un primer momento con el cine de "la Tercera Vía" (comprendido entre los años 1975 y 1976)ⁱⁱ, es en este periodo cuando su carrera da un giro, y comienza a protagonizar papeles más comprometidos políticamente como los de las películas de José Luis Garci arriba citadas, o los de Eloy de la Iglesia: *El diputado* (1978), *Miedo a salir de noche* (1980), y *Navajeros* (1980). De esta forma, su imagen se empieza a identificar con determinadas ideas políticas de corte izquierdista, y con el propio periodo histórico de la Transición.

No obstante, si su imagen comienza a remitir a cierta ideología de izquierdas, la razón

no estriba únicamente en sus papeles cinematográficos, sino también en sus apariciones públicas en la vida real, ya que por ejemplo fue uno de los rostros de un anuncio electoral del PCE, y apareció en las manifestaciones de éste durante la década de los setenta (al igual que otros actores como Juan Diego). Sobre el tema, Steven Marsh (2006: 20) indica que a José Sacristán a finales de los setenta se le relacionaba con su afiliación al PCE, razón por la cual una parte del público dejó de simpatizar con él.

Por otro lado, sus dos papeles como homosexual políticamente comprometido como el de Flor de Otoño en la película *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978) y el de Roberto Orbea en *El diputado*, fueron también decisivos a la hora de cambiar su imagen asociada a las comedias del Franquismo y de la "Tercera vía". Y es que, como indica Melero (2010, 196), el actor José Sacristán,

Españolito enclenque de las comedias del Landismo, fue la estrella gay de la Transición con Un hombre llamado Flor de Otoño y, sobre todo, El diputado, dos papeles de órdago que son y serán cimas en su carrera

Tanto es así que durante esta época, Sacristán apareció públicamente en reuniones del colectivo gay defendiendo derechos y reclamando libertades.

Gráfico nº 4. *Un hombre llamado Flor de Otoño*



Fuente: *Olea* (1978)

De esta forma, si se considera a José Sacristán “estrella”, o al menos actor popular del “*Star System* español”, su imagen tiene la capacidad de negociar estereotipos. Para Chris Perriam, en su libro sobre masculinidad y estrellato en el cine español de las últimas décadas, el actor Imanol Arias es el trasunto de José Sacristán en los ochenta-

noventa, en tanto que ambos son “símbolos de España” y representan una masculinidad en crisis, problematizada por diferentes factores: género, poder, deseo, y procesos sociales (2003: 15-17). Para este autor, Imanol Arias cubre a lo largo de su carrera la gama más completa imaginable de crisis masculinas: victimización y tortura por ser un hombre rebelde, muerte por ser un homosexual, ceguera por celos y apetito sexual desbordado, amante/marido rechazado, disfunción eréctil... “Crisis masculinas” que ya había experimentado Sacristán en las películas de la Transición. En este sentido, se puede afirmar que los personajes de José Sacristán articulan una serie de complejas políticas de género

4. El macho ibérico en crisis

En este apartado reflexionamos sobre las categorías de análisis: crisis de la masculinidad, la relación con la mujer y los hombres, la vida laboral y social, su actitud y forma de comportarse; características que definen a los personajes, y cuyos datos serán la bases del análisis interpretativo que realizaremos posteriormente.

4.1. *Crisis de la masculinidad*

Los personajes de José Sacristán viven en un permanente estado de inquietud, raramente se ven alegres o relajados, como sí lo suelen estar sus amigos o compañeros.

Según Álvaro del Amo en la comedia cinematográfica española a partir de 1975, los varones de cualquier edad y condición comparten una serie de rasgos característicos respondiendo a un esquema invariable: “el varón está en crisis”. Ésa es la razón por la que aparece constantemente malhumorado, impaciente e irritable. Con una actitud hostil hacia el entorno porque le hastía la vida cotidiana.

No obstante, aunque se muestran los problemas (roces de la vida conyugal, asuntos laborales...), nunca se llega a explicar del todo la razón última de su crisis. Esta falta

de justificación, apunta Del Amo, resulta apriorística, como si

Hubiera sido alcanzado por un fracaso oscuro, cuyo origen histórico no hay que descartar, como si después de 1975 nuestro hombre se viera abrumado por un pesimismo crónico, consciente de una juventud perdida y culpable de una impotencia retrospectiva (2009, 313-14).

La película que mejor ilustra esta situación, elocuente desde el título, es *¡Estoy en crisis!*, pues Bernabé (José Sacristán) se declara permanentemente en crisis.

4.2. *Relación con la mujer*

La representación femenina en el cine español del período también cambia al plantear nuevos estereotipos de la mujer. Virginia Guarinos indica, en su artículo sobre la mujer española en el cine de la Transición (2008), que surgen perfiles en consonancia con los nuevos tiempos que contrastan con otros anterioresⁱⁱⁱ. Para Guarinos (2008, 53), la Constitución, el divorcio (1981), pronto el aborto (1985), pasar de la mayoría de edad de los 25 a los 21 y a los 18, fueron puntales que garantizaban a la mujer una calidad de vida y libertad que suponía por ejemplo no tener que pedir permiso a padre o marido para viajar^{iv}. Este nuevo perfil de mujer coincide con las *partenaires* de José Sacristán en las películas del período, y resultan interesantes al suponer “Conatos por profundizar en una nueva representación de la mujer, acorde con la de los países de mayor tradi-

ción democrática” (Hernández y Pérez 2005, 248).

Gráfico nº 5. *Con Maite en Solos en la madrugada*



Fuente: Garci (1978)

Como han investigado Ana Martín y María Díaz (2005), estos nuevos personajes femeninos serán más activos profesionalmente, y tendrán otra actitud ante las relaciones sentimentales y el sexo^v. Ejemplos significativos de esta nueva mujer son la secretaria Evelia (Marta Fernández Muro) de *¡Estoy en crisis!* y la investigadora Maite (Emma Cohen) de *Solos en la madrugada*, ambas en el papel de las jóvenes amantes; así como la actitud desinhibida y resuelta de las esposas o ex-mujeres encarnadas por actrices como Mercedes Sampietro y Fiorella Faltoyano.

La progre y la esposa rebelde representan bien a la mujer española liberada y libre, feliz, con futuro frente a sus hombres indecisos, fracasados, amargados (Guarinos 2008, 59)

porque la mujer liberada del cine español que comienza a aparecer ahora es una mujer hecha y madura.

Son mujeres que en sus personajes solicitan igualdad sexual, toman sus propias decisiones, protestan ante lo impuesto, no se conforman con el statu quo, y ven más allá del noviazgo y el matrimonio otros modos de vida, como el divorcio o la relación católica y la institución familiar (Guarinos, 2008, 58).

En este sentido, el matrimonio deja de aparecer como el lugar propio de la mujer, al tiempo que el divorcio es asumido por ellas sin los problemas que sí encuentra el varón.

Por otro lado, al transcurrir la acción en la sociedad de los años setenta, el tema de la Ley del divorcio (entonces un tema de actualidad^{vi}) es una trama presente en las tres cintas. Y como indicábamos, lo interesante es que el tema del divorcio sólo se plantea como un problema desde el punto de vista masculino. En *Solos en la madrugada*, la ex-mujer de José, Elena (Fiorella Faltoyano) ha asumido su divorcio, ha rehecho su vida y planea volver a casarse. Él, en cambio, vive frustrado debido a su ex-mujer, a su joven amante Maite, y a la locutora Lola (María Casanova).

Por su parte, el neurótico Bernabé de *¡Esto en crisis!* vive atormentado por su relación con las mujeres. Está casado con Gloria (Mercedes Sampietro) con la que tiene dos hijas, y es amante de su joven compañera de trabajo, Evelia; éste al mismo tiempo se enamora de Lucía (Cristina Marsillach), una modelo casi adolescente. Por Lucía, Bernabé dejará a su mujer y se irá al

campo para cumplir así con los planes hippies de ella y sus amigos.

En lo relativo al sexo, en las películas analizadas el componente sexual está muy marcado. Y es que, tras 1975, el sexo en el cine quedaba al margen del trámite de la boda y dejaba de ser tabú. Si bien el macho ibérico de la época precedente, como Landa y López Vázquez, era sexualmente incontentible, ahora también lo será aunque más agudizado, pues esta vez no se respetará ni a la esposa abnegada ni a la mujer del mejor amigo. Además, como en las tres películas, el hombre nunca repara en la reacción de sus compañeras, sino sólo en sus propios sentimientos y apetitos.

En cuanto las relaciones paternofiliales, los personajes interpretados por Sacristán mantienen una actitud contradictoria, si bien es cierto que se comportan con cariño con sus hijos, también confiesan que no son capaces de asumir completamente el rol paternal. Por ejemplo dice Bernabé de sus hijas: “Son un encanto para un ratito. Si tuvieras que aguantarlas todo el día...”.

4.3. Homoerotismo implícito

Otra de las características que se desprenden del análisis es que las relaciones de camaradería entre hombres son tan (o más) importantes como las amorosas, confirmando por tanto la hegemonía del deseo homosocial masculino. A partir de 1975, en la comedia española, indica Del Amo (2009, 334): el varón tiende a compartir

crisis, aventuras sexuales con sus iguales. Los personajes que interpreta José Sacristán siempre cuentan con el apoyo de uno o varios amigos/compañeros de trabajo, a los que cuenta sus problemas.

En *¡Estoy en crisis!* y *Asignatura pendiente* el deseo homosocial masculino es aun más explícito. En la primera, Bernabé sólo es sincero con su compañero Benavides (Fernando Vivanco): le confiesa sus miedos e inquietudes, sus líos amorosos y sus trucos para “conquistar jovencitas”.

Gráfico nº 5. José con su amigo Trotsky



Fuente: *Garci* (1977)

Una relación similar es la de José con Trotsky (Antonio Gamero) en *Asignatura pendiente*, los cuales se piden consejo mutuamente e incluso llegan a declararse su amor incondicional, eso sí, siempre y cuando se incluya alguna broma homófoba para restar intensidad emocional a la escena porque, claro, los “hombres de verdad” no se dicen esas cosas.

4.4. *Esfera social*

Los tres protagonistas de las cintas también guardan ciertos paralelismos en los trabajos que desempeñan, al mismo tiempo que se

insinúa una misma ideología política. De nivel económico medio-alto, tienen profesiones intelectuales, en *Asignatura pendiente* es abogado laboralista, en *Solos en la madrugada* es locutor de radio, y en *¡Estoy en crisis!* es director creativo de una agencia de publicidad. Asimismo, alardean de sus amplios conocimientos en “cultura general” y gustos refinados, declarándose ateos o agnósticos.

En cuanto a sus opiniones políticas, los tres personajes comparten un mismo destino: el de una juventud marcada por las ideas marxistas, a las que ahora en su madurez ven con nostalgia, resignándose ante su consciente viraje hacia ideas más conservadoras, de las que suelen hacer comentarios jocosos con sus amigos, por ejemplo llamándose “fachas”.

Otra de las características de los personajes interpretados por José Sacristán es que se comportan con mucho nerviosismo y con tendencia a la verborrea. En la comedia cinematográfica española posterior a 1975, Del Amo indica que uno de los rasgos más acusados del personaje masculino es la locuacidad:

El varón ‘rompe a hablar’, como si hubiera estado largo tiempo callado, prohibida la manifestación de ‘todo lo que tenía dentro’, y no podía expresar (2009, 322).

Esta reflexión se relaciona con el clima de creciente libertad del periodo de la Transición, pues no parece casual que las tres películas estén ambientadas en su contexto.

Claros ejemplos de verborrea son las películas de José Luis Garci, cuyos personajes masculinos están continuamente reflexionado y comentando el momento que viven y los años pasados; y que en *Solos en la madrugada* llega al paroxismo siendo el protagonista un locutor de radio.

Paradójicamente, no por oírle hablar conocemos mejor al personaje. Todos esos discursos no suelen tener consecuencias narrativas ni dramáticas; sus palabras no revelan su psicología de forma que se mantiene la tradición de que la mente masculina es críptica. Esta opacidad resulta reveladora en tanto que muestra la preocupación o el estado de crisis del hombre.

4.5. Violencia y autoindulgencia

Del Amo indica que a partir de 1975, como consecuencia de la crisis, y derivado de la locuacidad y del ímpetu sexual, aparece un tipo inédito al que califica como “el impresentable”, llamado así por su actitud impúdica. Este tipo no existía en la época anterior de la comedia cinematográfica española, a pesar de que el varón de estas películas podía ser egoísta, tramposo, in-

fiel, mezquino, obtuso... (2009, 339), el impresentable se define por la violencia, la radicalidad de sus opiniones, la falta de respeto a la mujer, la radicalidad de sus opiniones, el desaliño de su atuendo, y la constante huída de la ternura y el compromiso.

Los personajes analizados muestran este tipo de características, y no sólo porque sea habitual verlo físicamente descuidado (despeinado, en calzoncillos o batín, con barba de días, en zapatillas...) sino porque también es proclive a los ataques de ira. No obstante, aparte de este comportamiento violento, los personajes de José Sacristán también muestran actitudes totalmente contrarias. Su autocompasión es habitual, por ejemplo, en *¡Estoy en crisis!* en plena discusión con su esposa, ésta le dice: "Deja de montarme el número del esposo desgraciado y abandonado"; él la insulta, pero al rato se arrepiente y dice que no era su intención. Una serie de acciones que derivan hacia un "victimismo", el cual entronca con un determinado tipo de masculinidad que, como veremos más adelante, encarnan estos personajes.

5. José Sacristán y sus personajes como arquetipo

A partir de los rasgos del apartado anterior se puede extrapolar un perfil común en los personajes interpretados por José Sacristán que vendrían a configurar una representación del hombre de los años de la Transi-

ción. Se puede deducir que en ese periodo el actor dio vida a un tipo de varón “en crisis”, un hombre agobiado, abrumado por un pesimismo crónico y que, decepcionado con la vida, siente que perdió su juventud.

Precisamente el pasado histórico como causa de los males de este varón no se oculta en los tres largometrajes, donde la crítica al franquismo es palpable.

En cambio, este tipo de personaje masculino recibe un tratamiento de compasión y autoindulgencia. El Bernabé de *¡Estoy en crisis!* que termina solo y sin empleo cuando al inicio de la película lo tenía “todo” (éxito profesional, amantes...), sólo puede verse como víctima de las circunstancias y de la gente que lo rodea, especialmente de las mujeres (urbanas) y los avances de la sociedad española. Precisamente la tecnología, los cambios laborales y sociales, el sistema político... constituirán otra de las amenazas que atemorizan y torturan a este varón. El cual, nacido y criado bajo la dictadura franquista, llega demasiado tarde a

los cambios que anhelaba en su juventud y no sabe muy bien cómo reaccionar. Al mismo tiempo, estos personajes encarnan a un hombre cuya ideología política también está en crisis. En su conciencia se produce un debate entre la ideología anclada en los principios retrógrados del tardofranquismo, y los nuevos modos de vida “progres”.

Así, entendiendo a los héroes de Garci como paradigmáticos de dicha masculinidad, el director presenta a un tipo de hombre que por su condición desea aspirar a la identificación por parte de toda una generación de espectadores. Por tanto, este nuevo perfil masculino se convierte también en un prototipo, un ejemplo de comportamiento con el que los hombres españoles de la época se muestran identificados.

6. Masculinidad amenazada y reivindicación del patriarcado

Esta nueva masculinidad, basada en el anti-héroe, el fin del macho ibérico y el principio del español sensible, entronca no sólo con la aparición de la nueva mujer independiente sino también con el tema de la homosexualidad, y precisamente no parece casual que sea el mismo José Sacristán quien, como arriba indicábamos, en estas fechas valientemente se traviste para interpretar al anarquista Flor de Otoño y al político homosexual de *El diputado*.

De esta forma, el estado permanente de crisis de los personajes analizados tiene un desenlace amargo, que parece derivar de dos razones que este varón de mediana edad no puede controlar ni prever. Por un lado, “el sistema”, y por otro, “las mujeres”, que ahora empiezan a alcanzar independencia al tiempo que la institución tradicional de la familia se desmorona, poniendo en peligro el sistema patriarcal.

Con un tono lastimero, narcisista, casi masoquista y decididamente volcado a estimular la complicidad de un espectador en trance de abandonar la juventud y bajo el peso de las comunes alienaciones de la burguesía media española (Monterde, 1993: 136).

En este sentido, el actor representa a una “víctima” de su tiempo, una frustración justificada en parte por el pasado traumático, marcado por la tradición católica y los valores del régimen franquista.

Gráfico nº 6. José con Elena



Fuente: *Garcí* (1977)

Si bien es cierto que la mayoría de los comentaristas coinciden en señalar que José Sacristán encarna un arquetipo que desde su punto de vista está “victimizado”, dicha victimización, como hemos visto, es explicada por la nostalgia y el peso del pasado franquista; dejando de lado que esa “persona dramática” remite también a una masculinidad amenazada. Y es que parece ser que esta imagen de hombre “víctima” es mucho más complicada de lo que hasta ahora se ha dado a entender.

El tipo social que encarna José Sacristán en estas películas es un claro exponente de lo

que se ha dado en llamar “crisis de la masculinidad”, pues esta nueva imagen del hombre también coincide que el surgimiento de la “nueva” mujer que encarnan las *partenaires* del actor, y que responden a las imágenes que expresan los miedos e inseguridades de este perfil masculino. Guarninos los define como (2008, 59):

Lastimosos, hombres perdidos, sin rumbo, ridículos dentro de sus tradicionales roles patriarcales de hombre-macho-padre de familia, desajustados con la realidad que sus mujeres han asumido como deseable, en tanto que son mujeres trabajadoras e independientes económicamente de ningún varón, ni padre, ni marido.

Desde *Asignatura Pendiente* y *Solos en la madrugada*, José Sacristán pareció especializarse en la interpretación de personajes masculinos que se enfrentan a mujeres “fuertes” o “modernas” que amenazan su estabilidad social y psicológica, agudizando por consiguiente la crisis en la que se hallan sumidos. Esta visión de la mujer se corresponde con los discursos conservadores que intentan demonizar a las mujeres independientes. Según Susan Faludi (2000), lo que esconde esta actuación es un miedo patriarcal a la pérdida de los privilegios tradicionales de los hombres. En este sentido, los papeles de José Sacristán pueden entenderse como expresiones explícitas de dichos temores.

Los personajes que interpreta el actor en estos años de la Transición son representativos por tanto de una masculinidad

hegemónica. Este hombre, ante la amenaza de quedar desprovisto de los símbolos de poder que han caracterizado al hombre en la sociedad patriarcal como el puesto de trabajo (las mujeres acceden con fuerza al mundo laboral) y la familia (se instaura la Ley del divorcio) intenta reclamar para sí el papel que tenía antes, el que le pertenecía tradicionalmente.

Sin embargo, su imagen resulta también contradictoria. Por un lado, atendiendo a su indumentaria (por lo general vestido con pantalones de pana, cazadoras de cuero y gafas de sol), acorde a sus profesiones intelectuales, están en consonancia con esa imagen de “progre” de la época, y que en última instancia se descubre como el “hombre nuevo” respecto a los anteriores modelos de masculinidad.

En cuanto al análisis del cuerpo, éste se muestra enclenque y desgarrado, una característica presente en múltiples secuencias, siendo recurrente la imagen del actor en calzoncillos. Ese cuerpo delgado, casi esquelético, se opone al ideal del hombre héroe, hipermasculinizado y musculado; contrasta pues con el cuerpo clásico que demanda espacio y que evoca poder e impenetrabilidad. Esta marca de debilidad y fragilidad debe entenderse en tanto que los cuerpos se constituyen como una suerte de metáforas de la sociedad a la que pertenecen y “No puede ser pensado como una materialidad previa e informe, ajena a la cultura y a sus códigos” (Torras, 2007, 20). De esta forma la fragilidad de su cuerpo

reforzaría esa imagen de hombre víctima, y de su supuesta pérdida de fuerza física en relacionada con el poder tradicional. Asimismo esta imagen de “patetismo” y delgadez (con la que tanto él como sus amantes bromean), se contradice con sus constantes acciones masculinizantes (fumar constantemente, beber alcohol, “conquistas” sexuales...).

Este perfil de masculinidad encajaría con el llamado “hombre nuevo” en contraposición al “hombre tradicional” que diferencia Ivonne Tasker (1993). Para esta autora, el hombre nuevo es un intento por articular las emociones reprimidas de los hombres, su lado femenino, como respuesta en parte de las reivindicaciones feministas. Este hombre nuevo aparece en muchas comedias y encuentra su ilustración más característica en los personajes de Woody Allen^{vii}, los cuales para algunos autores muestran el declive de la masculinidad tradicional; mientras que para otros, como Kathleen Rowe, utilizan su pretendida feminización como una falsa justificación para reforzar su autoridad sobre las mujeres (Deleyto, 2003: 165). Los personajes de Sacristán podrían remitir a este perfil debido a los profundos cambios sociales señalados anteriormente de la Transición.

En este sentido, el victimismo o amenaza de la masculinidad podría también verse desde otra óptica. La adopción por parte de los hombres de estos rasgos nostálgicos (sentimientos tradicionalmente asociados a la mujer) podrían entenderse como una

estratagema para perpetuar posiciones patriarcales. En cierto sentido, esa victimización del hombre encierra un discurso conservador de reivindicación de los privilegios perdidos como mayoría dominante. Ese sentimiento de frustración presenta un panorama de valores tradicionales en crisis, pues como indica Jude Davies (1995):

La presentación de los males de la sociedad a través de un personaje perteneciente a un grupo privilegiado (el hombre blanco) revela una ideología patriarcal y falocéntrica en la que la posición del hombre blanco se concibe como normal y típica. (Deleyto, 2003: 169-170).

En este sentido, Sacristán es una combinación del “hombre progre” (en cuanto a indumentaria, profesión...) y de los principios patriarcales.

El reclamo para sí como víctima vendría dado por la pérdida de los símbolos de poder que han caracterizado al hombre de la sociedad patriarcal: el puesto de trabajo y la familia. Pero se dará cuenta de que la posición de víctima ya está ocupada por otras identidades alternativas (mujer, gay,

minorías raciales...). La posición insostenible de este tipo de personaje, esto es, atrapado entre un pasado irrecuperable y un futuro incierto, refleja la situación del hombre español en ese contexto.

Así, si los personajes de José Sacristán representan un modelo de masculinidad paradigmática de la sociedad española de la Transición, resulta interesante constatar cómo en la última película analizada (del año 1982) esa imagen del “progre”, que comenzó a popularizar en 1977, ya se ha convertido en parodia. Y aunque el film de Colomo se encuadra en el subgénero cinematográfico de la “Comedia madrileña”, cuyos protagonistas como el de *Opera prima* (Fernando Trueba, 1980) están en crisis, es obvio que Bernabé es una cómica caricatura de los José(s) de los melodramas de Garci. Esta película construye un perfil ridiculizado y exagerado del progre en claro contraste con las nuevas generaciones de jóvenes (que ya disfrutaban la democracia) y a las que Bernabé ya no comprende, porque esa nueva época le resulta extraña

Conclusiones

El personaje que articula José Sacristán durante los años de la Transición supone una evolución en el modelo de masculinidad propuesto por el cine. Los personajes masculinos de este periodo histórico, de los cuales el actor José Sacristán es ejemplo

paradigmático, abandonan las características del cine del Landismo para virar hacia un estado de crisis permanente.

Otros factores también caracterizarán al varón de la Transición, ahora será urbanita, intelectual, “progre”, activamente político,

agnóstico/ateo, cultivará gustos refinados; y quedarán expuestas sus opiniones y fuertes convicciones ideológicas. La relación con las mujeres también cambiará. La llegada de la Constitución, del divorcio, después del aborto... garantizarán una calidad de vida y libertades a la mujer que propiciará consecuentemente, en pos de la búsqueda de la igualdad sexual, un cambio de roles y grietas en la intocable institución familiar. Además, la camaradería cobrará importancia, convirtiéndose los amigos en el fiel refugio del hombre.

El nuevo varón también se caracterizará paradójicamente por su verborrea al tiempo que mantendrá un psique críptica. Aun así, las causas de esta desazón podrían es-

tribar en la sensación de pérdida del pasado debido al franquismo, y al temor ante la nueva actitud de independencia en todos los terrenos de las mujeres, así como de la aparición en la esfera pública de colectivos antes silenciados como el homosexual. Aunque habitualmente los comentaristas han identificado este personaje con un victimismo derivado del pasado político hostil y de la supuesta crueldad de las nuevas féminas urbanas; esta imagen también debe entenderse como un mecanismo para proteger el status quo de la masculinidad tradicional. Como una necesidad por reestablecer el sistema patriarcal, el cual con los nuevos aires de libertad y cambios de la Transición comenzaba a tambalearse.

Referencias

- Davies, J. (1995). Gender, Ethnicity and Cultural Crisis in *Falling Down* and *Groundhog Day*. *Screen*, vol. 36, n.º 3, pp. 214-232.
- Del Amo, Á. (2009). *La comedia cinematográfica española*. Madrid: Alianza Editorial.
- Deleyto, C. (2003). *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Faludi, S. (2000). *Stiffed: The Betrayal of Modern Man*. Londres: Vintage.
- García Cortés, J. M. (2004). *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Madrid: Egalés.
- Gilmore, D. (1990). *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*. New Haven: Yale University Press.
- González Manrique, M. J. (2007). *Mujer y moral católica en el cine de la Transición española*. Granada: Universidad de Granada.
- Guarinos, V. (2008). Mujer en Constitución: la mujer española en el cine de la Transición. *Quaderns de cine*, n.º 2 (Cine i Transició (1975-1982)), pp. 51-62.
- Hernández Ruiz, J. & Pérez Rubio, P. (2005). Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine español durante la Transición española (1973-1983). En Castro de Paz, J.L., Pérez Perucha, J. & Zunzunegui, S. (Ed.), *La nueva memoria: Historia(s) del Cine Español (1939-2000)*. La Coruña: Vía Láctea.
- Marsh, S. (2005). *Popular Spanish Film under Franco. Comedy and the Weakening of the State*. New York: Palgrave Macmillan.
- Martín, A. & Díaz, M. (2005). *Haciendo estudios culturales: la asignatura de las fulanitas. Mujer e imaginario masculino pensados a través de dos estrellas femeninas del cine de la Transición*. (Actas del Congreso *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas y asociación Española de Historiadores del Cine.

Martín, S. (2007). Los estudios de la masculinidad. En Torras, M. (Ed.), *Cuerpo e identidad I*. Barcelona: Edicions UAB.

Martínez Ten, C., Gutiérrez López, P. & González Ruiz, P. (Ed.). (2009). *El movimiento feminista en España en los años 70*. Madrid: Cátedra.

Melero Salvador, A. (2010). *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la Transición*. Madrid: Notorious.

Monterde, J. E. (1993). *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Morga, M^a Á. (2006). La igualdad entre hombres y mujeres en la Constitución española de 1978. *Feminismos*, n^o 8, 2006, pp. 53-70.

Perriam, C. (2003). *Stars and Masculinities in Spanish Cinema: From Banderas to Bardem*. Oxford: Oxford University Press.

Rowe, K. (1995). *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*. Austin: University of Texas Press.

Segal, L. (1990). *Slow Motion, Changing Masculinities, Changing Men*. New Brunswick: N. J., Rutgers University Press.

Tasker, I. (1993). *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. Londres, Nueva York: Routledge.

Torras, M. (2007). El delito del cuerpo. En Torras, M. (Ed.), *Cuerpo e identidad I*. Barcelona: Edicions UAB.

Filmografía

Garci J.L. (1977). *Asignatura pendiente*. España: José Luis Tafur

Garci J.L. (1978). *Solos en la madrugada*. España: José Luis Tafur

De la Iglesia E. (1980) *Navajeros*. España: Acuaris Films

De la Iglesia E. (1980) *Miedo a salir de noche*. España: Alvaro Films

De la Iglesia E. (1978) *El diputado*. España: Figaro Films

Colomo F. (1982) *¡Estoy en crisis!* (1982) España: C.B. Films

Olea, P. (1978) *Un hombre llamado Flor de Otoño*. España: **José Frade**.

Cita de este artículo

MARTÍNEZ PÉREZ N. (2011) Modelos de masculinidad en el cine de la Transición: José Sacristán. *Revista Icono14 [en línea] 1 de Octubre de 2011, N^o 3 Vol. Especial*, pp. 275-293. Recuperado (Fecha de acceso), de <http://www.icono14.net>

ⁱ Indica Ángels Carabí, citando a Lynne Segal (1990) que la masculinidad es aquello que no es, porque no es femenina, no es étnica, no es homosexual porque “de tener estos atributos, estaría asociada a categorías –según la ética patriarcal- de inferioridad [...] para autoafirmarse mediante la creación de esas “otredades” que, a modo de espejo, han reflejado los deseos del varón y han aglutinado sus miedos y limitaciones” (2000, 19-20). Esta autora plantea que si este engranaje ha configurado unas sociedades donde el hombre puede disfrutar de la seguridad que otorga el poder, parece difícil que al varón le interese cambiar, esto es, que desee desvincularse de ese bienestar que le confiere su masculinidad concediendo derechos a esas “otredades”.

ⁱⁱ Debido principalmente a su protagonismo en el cine del Tardofranquismo o de la “Tercera vía”, Sacristán se configura como bisagra entre el “Landismo” (en el que participó en múltiples películas) y el cine de la Transición. Pues como apuntábamos en el anterior epígrafe, el arquetipo de masculinidad que encarna este actor puede entenderse como una evolución de la tradición anterior, cuyos ejemplos paradigmáticos eran los personajes interpretados por Alfredo Landa y José Luis López Vázquez.

ⁱⁱⁱ Sin embargo, Guarinos también señala que los estereotipos básicos de la mujer en el cine se mantuvieron en mayor o menor medida (y aún se mantienen).

^{iv} Véase al respecto el libro de Martínez Ten C., Gutiérrez López, P. & González Ruiz, P. (2009); y el artículo de Morga, M^a A. (2006) sobre el movimiento feminista y los derechos en la Transición.

^v También resulta esclarecedor el trabajo de González Manrique, M. J. (2007) sobre la mujer y la moral católica en el cine de la Transición.

^{vi} En el contexto en el que se producen estas películas 1977 y 1982, el divorcio era un tema de interés social. La ley finalmente se aprobó el 22 de junio de 1981, aunque anteriormente se había despenalizado el adulterio y el amancebamiento (18 de enero de 1978) y los métodos anticonceptivos (26 de abril de 1978).

^{vii} También resulta elocuente que como ejemplo paradigmático se elija a Woody Allen, que como decía Monterde (1993, 136) el cine de este director es una de las influencias en el género de la comedia costumbrista de la época.