Facultat de Ciències de la Comunicació

Treball de Fi de Grau

Títol

La evolución de la mujer española a través de las películas de Marisol

Autoria

Nerea Rocha Ballesteros

Professorat tutor

Ludovico Longhi

Grau

Periodisme

Tipus de TFG

Recerca

Data

30/07/20

Universitat Autònoma de Barcelona

Introducción

La evolución de la visión femenina en las películas de Marisol / Pepa Flores, como ocurrió realizar papeles como niña prodigio del régimen hasta representar una mujer apoderada al final de su trayectoria artística. El propósito es poder hacer un recorrido sobre la visión de la mujer y como la representaban a través del personaje de Marisol, ya que sirvió como objeto propagandístico del régimen pero terminó siendo un icono comunista.

Se quiere analizar cómo, y si, fue evolucionando el ideal de mujer a través de la figura de Marisol / Pepa Flores según la etapa histórica en que se encontraba España. Para ello, se analizará el personaje de Marisol en sus películas y series, con el fin de encontrar en la caracterización de la actriz como se concebía la mujer desde el año 1960 hasta el año 1985, y los posibles cambios que sufrió esta concepción según la época. El período de 1960 hasta 1985, corresponde a cuando Marisol hizo su primer y último papel como actriz, respectivamente.
Otro aspecto que se quiere conocer es si hicieron de la "niña prodigio del régimen" un objeto de propaganda, si la anularon como mujer, si la van infantilizar para mercantilizarla y abusar de ella y, a la vez , de qué manera hicieron lo expuesto.
También es de interés analizar si la visión y las ideas que tenía Marisol se tenían en cuenta en las películas y series que protagonizaba, es decir, si se tenían en cuenta los ideales de Pepa Flores, y sus ideas, en sus papeles.

La investigación se realizará a través de un análisis cualitativo de contenidos, ya que permite estudiar la filmografía teniendo en cuenta su contexto.

En primer lugar se hará una selección entre la filmografía de Marisol, incluyendo las series que hizo, para encontrar cuáles son las películas que mejor demuestren cuál era la visión de la mujer según el momento histórico. Para ello se realizará el visionado de todas sus piezas audiovisuales.

Para analizar cómo caracterizaban la figura de la mujer a través de Marisol establecerán unas variables: que serán las diferentes concepciones sociales que se tenían sobre la mujer española en cada época y se intentará buscar estas variables durante el análisis de las piezas.

Asimismo, se deberá conocer la historia de España, sobre todo de la mujer, desde el comienzo de la dictadura hasta 1985, año en que Marisol realizó su última película. Aunque la actriz hiciera su primer papel en el año 1960, se ve necesario investigar cómo se estableció la concepción de la mujer desde el comienzo del régimen, en 1939, y así comprender el trasfondo que llevó a crear «la niña prodigio del régimen», es decir, la figura de Marisol.

A parte de la historia política de España, también se deberá conocer la historia cinematográfica de España

durante el período seleccionado. Asimismo, se establecerá el género cinematográfico de las piezas audiovisuales para saber si, en el caso de las comedias musicales, podían utilizar ciertos códigos para ir en contra del régimen.

Por otra parte, se utilizarán entrevistas a Pepa Flores, noticias y reportajes, entre otros, para poder entender mejor cómo formaron su personaje y cómo fue la experiencia para ella. De esta forma también se quiere saber cuál eran sus ideales, si se plasmaban en su obra, y si tenían en cuenta sus ideas / voluntad la hora de realizar las películas y filmes.

Todo este análisis se hará con perspectiva de género y siendo conocedora de la concepción de la mujer en cada momento histórico.

1. Imagen de la mujer española y su transformación

1.1 La mujer en el franquismo (1939-1975)

1.1.1 El nacionalcatolicismo

La ideología en la que se sustentaba el régimen franquista era el nacionalcatolicismo: sus dos componentes son el falangismo y el catolicismo[1]. Ambas coinciden en la exaltación de la maternidad como misión suprema, definiendo primordialmente a las mujeres como productoras y reproductoras de hijos. En 2009, Peinado establece que el discurso franquista deriva hacia la obligación cultural de la maternidad rodeada por un complejo sistema de sentimientos y valores. Este hecho la relegará al espacio privado donde cultivará y madurará unas creencias (abnegación[2], sumisión…) culturalmente definidos como femeninos, destinados a salvaguardar esta vocación maternal innata a su condición de esposa y madre[3]. Este conjunto de cualidades es enormemente útil para la asunción de la organización jerárquica y el mantenimiento del orden que requiere todo poder autoritario (Peinado, 2009). A su vez, definen el papel femenino en el nacionalcatolicismo, en el que el estado franquista y la Iglesia materializaron a través de la maternidad su concepto de familia, origen y prototipo de toda sociedad perfecta[4]. La mujer-esposa-madre se convertía en la piedra angular de dicha estructura, basada en una ideología patriarcal y autoritaria, centro y cuna de los valores cristianos (Peinado, 2009).

---

[1] Peinado, M., (17-18 de junio de 2009). ENTENDER EL MODELO DE MUJER EN EL FRANQUISMO DESDE LA HERENCIA DEL SIGLO XIX. Congreso Universitario Andaluz, Sevilla, España. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/39598/Pages%20from%20Investigaci%F3nyG%E9nero_09-2.pdf;jsessionid=F9379725515C7FC71D874A85786E5514?sequence=1&isAllowed=y

[2] La abnegación entendida como entrega y la sumisión como reconocimiento de la necesidad de un cabeza de família varón (que lleve consigo la armonía y la paz familiar) Peinado (2009).

[3] Peinado, M., (17-18 de junio de 2009). ENTENDER EL MODELO DE MUJER EN EL FRANQUISMO DESDE LA HERENCIA DEL SIGLO XIX. Congreso Universitario Andaluz, Sevilla, España. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/39598/Pages%20from%20Investigaci%F3nyG%E9nero_09-2.pdf;jsessionid=F9379725515C7FC71D874A85786E5514?sequence=1&isAllowed=y

[4] Ibídem

1.1.2 La educación de la mujer

La Falange Española (FE) se encargó de «la formación política, cívica y física» en los centros de enseñanza, así como del «encuadramiento de la juventud y el profesorado a través de diversos organismos»[5]. También se ocupó de «completar la educación femenina» a través de su Sección Femenina (SF), encargada de formar a las mujeres en las enseñanzas propias de su género. Esta doctrina se ve reflejada en la Ley de Enseñanza Primaria de 1945, que reforzaba las prohibiciones acerca de la coeducación y destacaba cuáles eran las funciones de las mujeres:

> *El Estado, por razones de orden moral y de eficacia pedagógica, prescribe la separación de sexos y la formación peculiar de niños y niñas en la educación primaria» (Art. 14). «La educación primaria femenina preparará especialmente para la vida del hogar, artesanía e industria domésticas (Art. 11).*[6]

En un país destrozado por la guerra, las mujeres, en primer lugar, debían ayudar con funciones asistenciales. Sin embargo, la Ley del 29 de julio de 1943 sobre Ordenación de la Universidad Española, permitía estudiar a las mujeres, sin dejar atrás su función principal como madres y esposas. Las niñas eran adoctrinadas en la escuela donde la Iglesia[7] y la SF contaban con espacios privilegiados de transmisión y difusión de su ideología: como las asignaturas de Formación del Espíritu Nacional o Religión. En la asignatura de Formación del Espíritu Nacional, que en los colegios de mujeres impartían las instructoras de la rama femenina de la FE[8], se explica que hombres y mujeres sirven de manera diferente a la Patria:

> *[…] ellos con las armas, como miembros activos de la política, ellas, en la retaguardia, en el día a día, con su ejemplar sacrificio cotidiano, ejerciendo como esposas y madres, sin participar en la vida pública* [9]

Peinado (2009) declara que la feminización del currículum escolar iniciada en el siglo XIX se reforzó durante el franquismo con el mantenimiento de asignaturas específicas para

---

[5] Ibídem

[6]. Peinado, M., (17-18 de junio de 2009). ENTENDER EL MODELO DE MUJER EN EL FRANQUISMO DESDE LA HERENCIA DEL SIGLO XIX. Congreso Universitario Andaluz, Sevilla, España. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/39598/Pages%20from%20Investigaci%F3nyG%E9nero_09-2.pdf;jsessionid=F9379725515C7FC71D874A85786E5514?sequence=1&isAllowed=y

[7] La iglesia consiguió autorización «para la creación y organización de los colegios de las órdenes religiosas, y una garantía de profunda fe católica en todos los contenidos de la enseñanza» (Peinado, 2009).

[8] Organización femenina de la Falange que consiguió del Estado el monopolio de su docencia en los centros de Secundaria Peinado (2009).

[9] Peinado, M., (17-18 de junio de 2009). ENTENDER EL MODELO DE MUJER EN EL FRANQUISMO DESDE LA HERENCIA DEL SIGLO XIX. Congreso Universitario Andaluz, Sevilla, España. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/39598/Pages%20from%20Investigaci%F3nyG%E9nero_09-2.pdf;jsessionid=F9379725515C7FC71D874A85786E5514?sequence=1&isAllowed=y

las mujeres, como es el caso de hogar o economía doméstica. Los planes de estudios tuvieron un enorme papel en la perpetuación del sistema patriarcal, pero la propaganda llevada a cabo por instituciones como la SF, permitían transmitir y reforzar las diferencias genéricas (Peinado, 2009). Representaban a la mujer sólo como madre o realizando tareas únicamente domésticas, o ejerciendo sólo profesiones típicamente femeninas como maestra, enfermera o mecanógrafa[10]. A su vez, este computo de leyes e instituciones patriarcales actuaron en dos niveles que minaron las aspiraciones de la mujer Díez (2016)[11]: en primer lugar, el desarrollo de una legislación basada en la discriminación a la mujer y en segundo lugar un control social patriarcal que se encargó de establecer el prototipo femenino: "ángel del hogar", "madre solícita" o "dulce esposa" (Díez, 2016).

Pese al adoctrinamiento y a unas instituciones tan arraigadas en el nacionalcatolicismo, en la década de los años 50 mejoró la situación socioeconómica de España, y con ella la educación de las mujeres[12]. La campaña pronatalista continuaba su curso, pero de forma diferente a la iniciada en la inmediata posguerra, la Sección Femenina «en lugar de centrarse en los aspectos asistenciales como había sido necesario en los años de hambre y epidemias de la postguerra, lo hace en el aspecto teórico e ideológico, con conferencias sobre diferentes aspectos de la misma»[13] . La creciente incorporación de las mujeres a la secundaria y al mundo del trabajo llevaron a la creación de un Bachillerato Laboral Femenino (1957), como alternativa al Bachillerato Universitario (Sánchez & Hernández, 2012). Este hecho produjo una mayor inserción de la mujer en las universidades y, por consiguiente, una mayor escolarización. En la década de los 60, el aperturismo social y político de España exigía un cambio en el sistema educativo, para adaptarlo a los nuevos tiempos. En la educación primaria las jóvenes escolarizadas llegaban al 50%, en la secundaria se había elevado al 45,6% y en la enseñanza universitaria al 26%. A su vez, la SF acoplada a los nuevos tiempos había presentado el proyecto de Ley de Igualdad de Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer a las Cortes (1961)[14]. Éste fue aprobado y cambió significativamente la situación de las mujeres como puede verse en los siguientes artículos de la Ley:

> *«Art. 1º. La Ley reconoce a la mujer los mismos derechos que al varón para el ejercicio de toda clase de actividades políticas, profesionales y de trabajo sin más limitaciones que las establecidas en la presente ley».*[15]
>
> *«Art. 2º.1. La mujer puede participar en la elección y ser elegida para el desempeño de cualquier cargo público».*[16]

---

[10] Ibídem
[11] Díez, B. (2016). *Análisis de la representación femenina en 'Cuéntame cómo pasó' de Televisión Española en relación a la evolución de la mujer desde el Franquismo hasta la Democracia* [Trabajo de Fin de Grado, Universitat Autònoma de Barcelona]. https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2016/169288/TFG_Diez_Franco_Bernat.pdf
[12] Sánchez, L. y Hernández, J. (2012). La educación femenina en el sistema educativo español (1857-2007). El Futuro del Pasado, nº3, pp- 255-281. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3941222
[13] Ibídem
[14] Ibídem
[15] Ibídem
[16] Ibídem

«Art. 2º.2. La mujer puede ser designada asimismo para el desempeño de cualquier cargo público del Estado, Administración local y organismos autónomos dependientes de uno y otra».[17]

«Art. 3º. En las mismas condiciones que el hombre, la mujer puede participar en oposiciones, concursos-oposiciones y cualesquiera otros sistemas para la provisión de plazas de cualesquiera Administración públicas. Asimismo tendrá acceso a todos los grados de enseñanza»[18]

Con la Ley General de Educación (LGE) de Villar Palasí, en 1970, se consiguieron grandes progresos para el sistema educativo español (Sánchez & Hernández, 2012). Entre estos logros se encontraba la creación de escuelas mixtas que ofrecerían el currículo común con las mismas enseñanzas para los niños y las niñas. La ley garantizaba la educación obligatoria y gratuita desde los 6 hasta los 14 años, lo que suponía que el analfabetismo quedaría erradicado desde esa fecha. Además, estipulaba que el derecho a la educación no podría ser objeto de discriminación (Sánchez & Hernández, 2012). Los resultados demostraban el camino hacia la igualdad, los datos del anuario Estadístico Español de 1973 registraban una presencia igualitaria de niños y niñas en preescolar y enseñanza obligatoria[19]. De igual modo se produjo un incremento en la formación profesional con la inclusión de enseñanzas del sector de servicios, como administración o auxiliar sanitario, pues, hasta la implantación de la ley, las ramas profesionales impartidas se correspondían con el sector industrial. Según Sanchéz y Hernández (2012) del 5,1% de alumnas matriculadas en el año 1970 se pasó al 37,9% en 1980 y al 47% en los años noventa.

1.1.3 La mujer durante la transición

1.1.3.1 La mujer bajo la Constitución

En 1975, con la muerte del dictador Francisco Franco, empieza la etapa de la Transición española. Este proceso histórico tenía dos objetivos: superar y dejar atrás el proceso dictatorial en España (1939-1975); y consolidar la democracia, el primer paso fue la Ley para la Reforma Política en noviembre de 1976. El país pasó a estructurarse bajo una Constitución, que fue aprobada en 1978 durante el reinado del nuevo monarca, Juan Carlos I de Borbón. Una de las razones del cambio social que se estaba aconteciendo en España durante la Transición y que afectó directamente a las mujeres, fue su progresiva inserción en el mundo laboral[20]. La normativa laboral se reorganizó en torno a la Ley 8/1980, del 10 de marzo, del Estatuto de los Trabajadores.

---

[17] Ibídem
[18] Ibídem
[19] En 1976 el porcentaje de alumnas en BUP era superior al de los alumnos y seguía aumentando la presencia del alumnado femenino en la Universidad (Sánchez & Hernández, 2012).
[20] Díez, B. (2016). *Análisis de la representación femenina en 'Cuéntame cómo pasó' de Televisión Española en relación a la evolución de la mujer desde el Franquismo hasta la Democracia* [Trabajo de

> *Artículo Cuarto. Título Dos. Los trabajadores tienen derecho: a no ser discriminados para el empleo o una vez empleados, por razón de sexo, estado civil, por la edad dentro de los límites marcados por esta Ley, raza, condición social, ideas religiosas o políticas, afiliación o no a un sindicato, así como por razón de Lengua, dentro del Estado español.*[21]

La Constitución fue aprobada y España pasó a ser considerado un Estado social y democrático de Derecho, provocando una intensificación de las actividades legislativas para desarrollar el principio de igualdad. A nivel educativo, esta norma suprema del ordenamiento jurídico reivindica que todos y todas tienen derecho a la educación (Díez, 2016): y apuestan por una escuela democrática, que busca en la formación integral de la persona y en el respeto de los derechos y deberes fundamentales del individuo y la comunidad, sus principales signos de identidad.
Desde un punto de vista judicial Díez (2016) la Constitución supuso un profundo cambio en el reconocimiento de los derechos y libertades de las españolas y un giro radical en la igualación de los sexos. El artículo 14 de la Constitución es el eje de la garantía legal de la igualdad porque en éste se reconoce, al proclamarse la igualdad de todos los españoles ante la ley (sin prevalecer una razón de sexo), un derecho concreto y protegible[22].

1.1.3.2 La organización política feminista

La consigna estaba unánimemente aceptada en la década de los setenta: la mujer quería lograr la emancipación para inmiscuirse en todos los campos de la sociedad[23]. Esto significaba, en particular, la reivindicación de su derecho al trabajo, educación y a la igualdad jurídica. Se llevaron a cabo campañas que promulgaron la venta y la divulgación de anticonceptivos, y diversas reivindicaciones sobre el derecho a la educación, al trabajo y contra las agresiones sexuales (Díez, 2016). En marzo de 1975 en Paris se celebran unas conferencias en el marco de las Jornadas Internacionales, a las que asistieron muchas españolas miembro de la Comisión Nacional para el Año Internacional de la Mujer. De hecho, acudieron representantes de la Sección Femenina y también aquellas que ya destacaban en la defensa de los derechos feministas como María Telo, de la Asociación de Mujeres Juristas; Pilar Izaguirre; Pilar Barragán; María Ángeles Durán; o Pilar Díaz Plaja, de la Federación de Mujeres Empresarias[24]. La lucha feminista

---

Fin de Grado, Universitat Autònoma de Barcelona].
https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2016/169288/TFG_Diez_Franco_Bernat.pdf

[21] Ibídem

[22] Díez, B. (2016). *Análisis de la representación femenina en 'Cuéntame cómo pasó' de Televisión Española en relación a la evolución de la mujer desde el Franquismo hasta la Democracia* [Trabajo de Fin de Grado, Universitat Autònoma de Barcelona].
https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2016/169288/TFG_Diez_Franco_Bernat.pdf

[23] Ibídem

[24] Berruguete, A. (coor.) et al. *100 años en femenino Una historia de las mujeres en España*. (Exposición celebrada en Madrid, Conde Duque, del 9-III-2012 al 20-VI-2012). Madrid: Acción Cultural Española, 2012.
https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2014/multimedia/100femenino/0915_100%20a+¦os%20en%20femenino.pdf

comportó la rectificación de la Ley de Reforma del Código Civil del 2 de mayo de 1975, que es la más amplia en cuanto a las capacidades de la mujer casada, en la que se modificaron 57 artículos.[25]

El eco de estas campañas creó las condiciones necesarias para la celebración en Madrid, del 6 al 9 de diciembre, de las Jornadas Nacionales por la Liberación de la Mujer: que constituyeron el primer encuentro feminista de carácter nacional que se celebraba en España (Berruguete, 2012). En ellas se discutieron los dos puntos de vista que polarizaron el debate durante los años siguientes: la necesidad de mantener una corriente estrictamente feminista independiente de las organizaciones políticas y sindicales, denominada «feminismo radical», y una segunda posición denominada «feminismo-lucha de clases» que también propugnaba una lucha de carácter general dirigida a implantar la democracia en España (Berruguete, 2012). En 1976 se llevaron a cabo en Barcelona las I Jornades Catalanes de la Dona, a las cuales asistieron cuatro mil mujeres solo de Cataluña. El debate teórico giró entorno a la necesidad de diseñar una estrategia "para lograr la emancipación de la mujer" (Berruguete, 2012) y conseguir una sociedad socialista. Con ello se intentaba definir las posiciones del movimiento femenino de lucha de clases o socialista[26]que admitía como válida la doble militancia en organizaciones feministas y en organizaciones políticas o sindicales que poseyeran una estrategia común a esta corriente.

En 1977, con el objetivo de velar por el cumplimiento de la nueva legislación en beneficio de las mujeres, se creó la Subdirección General de la Condición Femenina en el

---

[25] Parte del principio de que el matrimonio no implica restricción alguna en la capacidad de obrar de los cónyuges, se elimina el contrato marital única y exclusivamente para la mujer casada. Se suprimen los vestigios de la autoridad marital, por lo que desaparece la fórmula discriminatoria y vejatoria para la mujer sobre protección del marido, la obediencia de ella, y la fijación del domicilio común. El marido ya no ostenta la representación de la mujer. El nuevo Código Civil rompe con lo establecido anteriormente, ya que modifica el derecho de familia (Ley 11/1981), en materia de filiación, patria potestad y régimen económico del matrimonio. Además, su alcance no elimina tan solo el sistema de licencia marital desde 1505, sino que consagra la igualdad en el matrimonio en el Ordenamiento jurídico español, más tarde refrendado en la Constitución del 78. La igualdad de la mujer casada tanto en la administración y disposición de los bienes gananciales, pasan a ser comunes, como en el ejercicio de la patria potestad, compartida por ambos. Otra novedad más, se regula la posibilidad de que de que el hijo al llegar a la mayoría de edad pueda cambiar el orden de sus apellidos. Uno de los temas que causó más revuelo fue la Ley 30/81 del 7 de julio que modificó la regulación del matrimonio en el Código Civil, en caso de nulidad, separación o divorcio200. Fue el gobierno de la UCD el que hizo la ley del divorcio y el PSOE (durante su primera legislatura) prosiguió con una reforma más complicada socialmente: la despenalización de la interrupción voluntaria del embarazo. El gobierno de Felipe González presentó en 1983 un proyecto de reforma de ley por el cual se debía despenalizar el aborto en el Código Penal. En tres supuestos casos: peligro para la vida o salud física o psíquica de la madre, en caso de que el embarazo sea fruto de una violación o que se presuma que el feto presenta taras físicas o psíquicas. Hubo muchas oposiciones, del sector tradicional, frente al divorcio y al aborto. Es más, la ley del aborto no entró en vigor hasta el 5 de junio de 1985 (Díez, 2016)

[26] Berruguete, A. (coor.) et al. *100 años en femenino Una historia de las mujeres en España*. (Exposición celebrada en Madrid, Conde Duque, del 9-III-2012 al 20-VI-2012). Madrid: Acción Cultural Española, 2012.
https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2014/multimedia/100femenino/0915_100%20a+¦os%20en%20femenino.pdf

Ministerio de Cultura[27]. Durante el gobierno del PSOE, el gobierno instauró por la Ley 16/83 el Instituto de la Mujer, con rango de Dirección General, que se encargaría de velar por la igualdad. En los primeros mandatos de la democracia española, primero UCD y luego PSOE, introdujeron notoriamente matices y ápices a favor de la igualdad de sexos (Berruguete, 2012). Sin embargo, la escritura legal no se lleva integra a la praxis en la sociedad contemporánea[28].

1.1.3.3 El cambio en la concepción de la mujer

No se puede hablar de la mujer durante y tras la Transición sin destacar la época de "el Destape", que empezó en España en 1974 con el desnudo de Ana Belén frente al espejo en *El amor del capitán Brando,* Jaime de Armiñan (1974)[29]. Cuando hablamos del Destape hacemos referencia al fenómeno de explotación sexual del cuerpo femenino erotizado[30] que trató de reproducir un cambio político, social e ideológico al lenguaje del cine. Surgió en España a la par que la Transición y con la desaparición de la censura franquista impuesta al cine en los años anteriores a 1975. Títulos como *El liguero mágico* (1980), *Pepito Piscinas* (1978) o *Los Bingueros* (1979) ya han pasado a la historia como algunas de las películas más representativas de esta corriente. Pepa Flores (Marisol) fue también esencial en este movimiento, debido al contraste de niña prodigio del régimen y el desnudo que salió en Interviú (Díez, 2016).
Dicha "liberación" llegaba con 10 años de retraso, en referencia a Europa, donde el desnudo era natural (Díez, 2016). En esos momentos la mujer española, como la sociedad de la que forma parte, se vio obligada asimilar pautas de comportamiento que en el extranjero ya están superadas, pero que para ellas llegan demasiado rápido y con excesivo retraso (Ardid, 2015). Por lo tanto, no fue una transformación intrínseca, sino una rápida adaptación a esta nueva ola de "feminidad"[31].

En 2016, González Caballero estableció en su tesis doctoral "Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967- 1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década" tres perfiles de mujeres en sociedad que se adaptaron de formas distintas a estas contradicciones:

1) Las mujeres aparentemente "muy modernas" que adoptarán las modas y las normas foráneas, pero que en el fondo se tendrán que regir por los esquemas

---

[27] Díez, B. (2016). *Análisis de la representación femenina en 'Cuéntame cómo pasó' de Televisión Española en relación a la evolución de la mujer desde el Franquismo hasta la Democracia* [Trabajo de Fin de Grado, Universitat Autònoma de Barcelona]. https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2016/169288/TFG_Diez_Franco_Bernat.pdf
[28] Ibídem
[29] Díez, B. (2016). *Análisis de la representación femenina en 'Cuéntame cómo pasó' de Televisión Española en relación a la evolución de la mujer desde el Franquismo hasta la Democracia* [Trabajo de Fin de Grado, Universitat Autònoma de Barcelona]. https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2016/169288/TFG_Diez_Franco_Bernat.pdf
[30] Ardid, C. (2015). Significantes ambiguos de la libertad. La reflexión sobre el sexo, el destape y la pornografía en Vindicación feminista (1976-1979). *Letras Femeninas, 41*(1), 102-124. Recuperado el 28 de julio, 2021, de http://www.jstor.org/stable/44733771
[31] González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967-1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf

tradicionales que perviven en su entorno social. Y aunque se maquillarán, se peinarán, e incluso se vestirán como muchas europeas, seguirán siendo las españolas de siempre.

2) Las incapaces de asumir los cambios o las propuestas de cambio; son mujeres que se sienten superadas por las circunstancias y por el progreso, desamparadas ante los cambios que se les vienen encima, y que no quieren ni pueden dejarse llevar por las nuevas corrientes.

3) Finalmente, también hay otras mujeres, aquellas que se intentan adaptar a las nuevas situaciones sin dominar sus claves –en general, el grupo de jóvenes adolescentes, rebeldes y transgresoras–, a desengaños amorosos, fracasos personales y emocionales y dramas familiares muy tensos.

Algunos de estos problemas que afectan en mayor medida a la mujer, aunque resulta importante dejarlos ahora esbozados puesto que dentro de la cinematografía nacional parecen repetirse con demasiada frecuencia (González, 2018).

1.2 La mujer desde el mandato de UCD hasta el primer gobierno socialista (1979-1985)

1.2.1 La lucha política de la mujer en los años 80

Las elecciones legislativas de marzo de 1979 no significaron un incremento sustancial del porcentaje de mujeres presentes en instituciones parlamentarias o municipales. Este hecho Berruguete (2012) generó un creciente rechazo entre el movimiento feminista hacia las organizaciones políticas de carácter mixto y a las instituciones que se habían mostrado indiferentes ante las reivindicaciones por la emancipación femenina. El movimiento se dividía entre quienes creían en la necesidad de una única militancia y quienes creían en la doble militancia[32]. A estas dos tendencias se añadió un nuevo debate que progresivamente distanció a las organizaciones partidarias de una o doble militancia. Frente al «feminismo de la igualdad», partidario de una sociedad en la que hombres y mujeres poseyeran los mismos derechos y obligaciones, el «feminismo de la diferencia»[33] abogaba por la libertad, no buscaban ser iguales a los hombres, querían deshacerse de todas sus opresiones y ser ciudadanas libres; lo privado y lo público Berruguete (2012) tomaban en ambos casos un claro carácter político. Durante este mismo período adquieren relevancia las comisiones de mujeres de los partidos políticos y las organizaciones sindicales. A partir de la actividad política desarrollada durante la campaña electoral de las elecciones de 1977 y 1979[34], los partidos de izquierdas, tanto parlamentarios como extraparlamentarios, crearon estructuras que llevaran a cabo la lucha feminista dentro y fuera de las instituciones. En cuanto a los partidos democráticos de centro y derecha, fundamentalmente UCD (y posteriormente CDS) y AP, solo a partir

---

[32] Ver apartado "1.1.3.2 La organización política feminista"

[33] Berruguete, A. (coor.) et al. *100 años en femenino Una historia de las mujeres en España*. (Exposición celebrada en Madrid, Conde Duque, del 9-III-2012 al 20-VI-2012). Madrid: Acción Cultural Española, 2012. https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2014/multimedia/100femenino/0915_100%20a+¦os%20en%20femenino.pdf

[34] Ibídem

de 1983 concibieron la necesidad de crear secretarías de la Mujer o asociaciones feministas[35].

El Partido Feminista fundado en 1975 por Lidia Falcón, y legalizado en 1981, es esencial para entender el estudio de las organizaciones feministas (Berruguete, 2012). Su mayor influencia se encuentra en Barcelona, siendo el número de militantes en el resto del país muy reducido. Según Berruguete (2012) se definían a sí mismas como un partido marxista-feminista, y consideraban que las mujeres estaban oprimidas por los hombres de todas las restantes clases sociales en tanto que se les enseñaba a servirlos, ser esenciales para la reproducción, y mantener la fuerza de trabajo en la organización social del trabajo. A partir de 1982 se produce en el seno del feminismo, concebido como movimiento organizado, una completa dispersión de grupos y organizaciones (Berruguete, 2012). La existencia de mujeres feministas agrupadas en colectivos profesionales permitió en estos años el desarrollo de lo que puede definirse como «feminismo sectorial o profesional». La existencia de estos colectivos supuso en muchos casos la consecución de importantes avances en la conquista de los derechos de las mujeres[36]. En 1987, en un catálogo realizado por el Instituto de la Mujer, se incluían seiscientas organizaciones, de las cuales sesenta se definían como feministas (Berruguete, 2012). La gran mayoría de ellas no poseían una estrategia ni proyecto determinado de carácter social o político y se definían por su carácter pluralista, en el que cabían todas las tendencias emancipadoras: el feminismo radical, el de la diferencia o el vinculado al lesbianismo[37]. La batalla por la despenalización del aborto permitió la coincidencia de estos grupos en movilizaciones que, unidas a la contestación popular y al apoyo de numerosos colectivos de profesionales sanitarios, permitieron en 1985 el reconocimiento de las mujeres a abortar.

2. Una tendencia del cine español

2.1 El musical en el cine español

Por musical clásico se entiende las producciones norteamericanas realizadas en el periodo 1927 a 1960. Los primeros musicales americanos que se rodaron en cine procedían del teatro musical de Broadway, donde habían triunfado las comedias musicales, como forma teatral autónoma y original. Los cuatro grandes compositores americanos fueron: Jerome Kern, Cole Porter, Irving Berlin y George Gershwin.
En estas primeras producciones de musicales tipo show musical, las actuaciones de los protagonistas se justifican en el guión porque la performance es meta-narrativa y sus

[35] Ibídem
[36] Berruguete, A. (coor.) et al. *100 años en femenino Una historia de las mujeres en España*. (Exposición celebrada en Madrid, Conde Duque, del 9-III-2012 al 20-VI-2012). Madrid: Acción Cultural Española, 2012.
https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2014/multimedia/100femenino/0915_100%20a+¦os%20en%20femenino.pdf
[37] Ibídem

números musicales son argumentales. Los cantantes implementan su alteridad dentro y fuera del escenario y hacen que sea máxima la credibilidad del número musical.[38]
Según estos parámetros definidos de manera absoluta, no encontramos una tipología común a los primeros ejemplos de musical clásico norteamericano que acabamos de describir, comparándolo con las producciones españolas que se estrenan antes de la guerra civil.[39] En el cine español producido durante la II República siempre se habla de los musicales resaltando sus directores (Florián Rey o Benito Perojo) y sus protagonistas (Imperio Argentina, Miguel Ligero, Estrellita Castro o Concha Piquer).[40] Aunque los autores de las canciones de estas películas son desconocidos, comparten con los musicales norteamericanos, sus orígenes en el teatro musical; unos, en la opereta y en las producciones teatrales de Broadway; otros, en formas musicales populares españolas como la zarzuela, la copla o géneros ínfimos como el cuplé. Esta dualidad en sus orígenes se puede traspasar a los números musicales[41]. En ambas producciones encontramos una simbiosis de música, coreografía y escenarios, que se adapta a la tipología de un número musical de *show*.

En el cine español pueden encontrarse musicales clásicos con actuaciones de las folclóricas de moda; desde las primeras protagonistas de los años 30, ya citadas, hasta las estrellas de los años 40 y 50 como Juanita Reina, Lola Flores, Antonio Molina, Sara Montiel, Paquita Rico, Luis Mariano, Marifé de Triana, Marujita Díaz o Carmen Sevilla (Olarte, 2013). Algunas de ellas seguirán en el cine de los años 60 y 70 adaptándose a las canciones de moda del momento y a las características del cine de la transición, pero los números musicales seguirán con una estructura básica similar a las canciones que las hicieron famosas. Dos elementos comerciales vertebran estas producciones musicales posteriores a la guerra civil española, que también condicionarán la principal tipología de cine de folclóricas con que se definen estas películas musicales: la productora Hispano FilmProduktion y el mercado hispanoamericano (Olarte, 2013). Por una parte, las productoras españolas localizadas en ciudades en poder del bando sublevado, sin medios técnicos para poder hacer buenas películas, y con los estudios de Madrid, Barcelona y Valencia en zona republicana y posteriormente completamente destruidos por los bombardeos de los aviones aliados, buscan ayuda del exterior. En marzo de 1937 se registra en la Cámara de comercio de Berlín la empresa cinematográfica Hispano Film-Produktion, dirigida por Johann Wenzel Ther, miembro del Partido Nazi y presente en las actividades cinematográficas españolas desde los años 30. En julio de 1937, en pleno conflicto bélico español, se crea la distribuidora Cinematografía Nacional S.A, en cuyo consejo de administración está Florián Rey (el marido de Imperio Argentina), y que centra su actividad en películas y documentales bélicos y películas de ficción, sobre todo musicales donde actúan las estrellas del momento: *Carmen la de Triana* (1938, Imperio Argentina) y *La canción de Aixa* (1939, Imperio Argentina) de Florián Rey; *El barbero de Sevilla* (1938, Estrellita Castro), *Suspiros de España* (ídem) y *Mariquilla Terremoto* (ídem) de Benito Perojo[42]. Por otra parte, un elemento importante de caracterización del

---

[38] Olarte, M. (2013). *El cine musical español: bases para su estudio". Cine Musical en España. Prospección y estado de la cuestión.* https://diarium.usal.es/mom/files/2012/11/olarte2013tripodos.pdf
[39] Ibídem
[40] Ibídem
[41] Olarte, M. (2013). *El cine musical español: bases para su estudio". Cine Musical en España. Prospección y estado de la cuestión.* https://diarium.usal.es/mom/files/2012/11/olarte2013tripodos.pdf
[42] Ibídem

musical en estos años fue su difusión en Hispanoamérica, con el fin de evitar entrar en una profunda crisis económica (Olarte, 2013).

Gracias al camino que habían abierto en la década de los 40 las películas musicales de las dos estrellas antes citadas (I. Argentina y E. Castro), en los años 50 los países de habla hispana siguieron siendo un gran mercado de éxito comercial para los musicales de Sara Montiel, Paquita Rico y Lola Flores, que compaginaban las películas con las giras de sus actuaciones en las principales ciudades de esos países (Olarte, 2013). Estas cantantes consagradas abrieron este nicho económico que llevaría al triunfo en los años 60 de las exitosas películas con niñas prodigio españolas. Este éxito puede entenderse con el forzoso aislamiento que los países del bloque aliado someten a la España de la dictadura franquista después de su posicionamiento durante la II Guerra Mundial. Durante dos décadas el país se aleja del mercado norteamericano, por lo que los intereses económicos de las productoras giran necesariamente hacia los países de habla hispana.

La situación cambiará con la llegada del aperturismo, ya que Marisol actuará en el popular programa televisivo norteamericano The Ed Sullivan Show, y las hermanas Pili y Mili imitarán la coreografía de West Side Story en sus películas. (Olarte, 2013).

2.2 El cine folclórico y su inserción en la historia del musical español

Desde los años 20, en España se realizan adaptaciones cinematográficas de fórmulas como las zarzuelas, obras de teatro de rasgos costumbristas en las que las canciones forman parte en la narración. Desde entonces son frecuentes las películas musicales en las que se reflejan formas de hablar u otras características significativas de distintos lugares de España, entre los que Andalucía es el más aparecido[43]. En los años 30 se utiliza el término "españolada" para denominar este tipo de producciones. Pero los rasgos de esta fórmula se establecen ya en las obras de artistas extranjeros que llegan a España en el siglo XIX. Estos mismos rasgos seguirían utilizándose para vender la imagen de España en el exterior. Sánchez Alarcón (2010) notó que la música andaluza, de hecho, ya tenía una función importante en las obras de los intelectuales extranjeros que llegan a la España de finales del siglo XIX: la bailaora y el cantaor son, junto al torero, el bandolero o Carmen, dos de las figuras en las que se personifica la esencia de lo español, que se identifica con Andalucía. El intento de "popularizar" el cine sonoro en sus comienzos de los años 30, llevó a los productores españoles a elegir este tipo de musicales (Olarte, 2013). Durante la dictadura la motivación cambió, difundieron la canción popular para transmitir el sentimiento de "lo nacional". Los intereses comerciales primaron sobre los ideológicos, simplemente porque, antes y después, los directores, las protagonistas, las productoras (como fue el caso de CIFESA[44] antes y después de la guerra civil) eran los mismos (Olarte, 2013). En los musicales que se realizan en España entre los años 30 y los años 50, es frecuente que los protagonistas interpreten las mismas coplas, mezclas del cuplé y de la música andaluza, con las que ya han triunfado como cantantes. Las composiciones incluidas en las películas también se

[43] Sánchez Alarcón, I. (2010). Las películas folclóricas como manifestaciones más características del cine musical en España. Fotocinema, Nº 1, pp. 23-38. file:///Users/nerearochaballesteros/Downloads/Dialnet-LasPeliculasFolcloricasComoManifestacionesMasCarac-3655088.pdf

[44] Ver Anexos

interpretan luego en espectáculos teatrales: Juan Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga están entre los compositores que más contribuyen al éxito de los musicales folclóricos. Juntos y por separado, los tres aparecen en los títulos de crédito de veinticinco musicales realizados entre 1940 y 1952. En definitiva, como consecuencia de la prioridad comercial, la música andaluza tiene una función básica en una parte considerable de la producción española durante varias décadas (Sánchez Alarcón, 2010). Independientemente de su importancia cuantitativa, los números musicales desempeñan siempre una función central en los argumentos y posibilitan que las situaciones se sucedan las unas a las otras con total fluidez. La pertenencia de sus protagonistas al negocio del espectáculo favorece la inserción de las canciones en las películas folclóricas: como en *Torbellino* (Luis Marquina, 1941); en *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947); en *El sueño de Andalucía* (Luis Lucia, 1950); o en *¡Bienvenido Mr. Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953). En este cine se canta encima de un escenario y para un público. Aunque, como en los musicales de otros países, Sánchez Alarcón (2010), constata que en estos ejemplos españoles las canciones también subrayan las actitudes de los personajes o su estado psicológico.

Entre los años treinta y los años sesenta, las canciones de estos musicales folclóricos se escuchan casi siempre en la voz de la protagonista femenina[45]. Sólo a partir de los años 50, las estrellas masculinas como Luis Mariano, Antonio Molina o Manolo Escobar van a ser más frecuentes en el primer lugar de los títulos de crédito. También hay casos en los que los temas musicales incluidos en estas películas son interpretados por parejas, unidas normalmente por sentimientos amorosos. Así ocurre en todas las producciones interpretadas por Luis Mariano, al que habitualmente da la réplica otra estrella famosa, Carmen Sevilla. También hay casos excepcionales de temas interpretados por parejas cómicas. Es el caso de Échale guindas al pavo, al que Imperio Argentina y Miguel Ligero dan un tono intensamente burlón en Morena Clara. En estas películas también se incluyen algunas canciones interpretadas por grupos amplios de personajes: como en el número musical más famoso de ¡Bienvenido Mr. Marshall!, en el que todos los habitantes del pueblo de Villar del Río cantan a coro para ensayar (Sánchez Alarcón, 2010). También hay que referenciar que el concepto de españolada cinematográfica cambia a lo largo de la historia. Hasta los años 50 el género se mantiene casi inalterable, pero a partir de entonces empezaría el desgaste del género folclórico, aunque surgirá el cine cupletista que lo revitalizaría y el cine de niños cantantes. Por lo tanto, a partir de los años cincuenta y en especial en los sesenta, se da una hibridación de géneros que van a redefinir el concepto de españolada; proceso que terminaría de completarse en los años setenta. El aperturismo y el boom turístico sucederían a la tradicional estampa decimonónica[46]; los andaluces que aparecerían en pantalla ya no serían representados de forma tan racial y atávica, un ejemplo claro del musical folclórico con protagonista andaluza sería el de Marisol; y la tradicional ambientación en el entorno urbano y rural sevillano pasaría a ser el de la Costa del Sol (Bogas, 2018).

---

[45] Sánchez Alarcón, I. (2010). Las películas folclóricas como manifestaciones más características del cine musical en España. Fotocinema, Nº 1, pp. 23-38. file:///Users/nerearochaballesteros/Downloads/Dialnet-LasPeliculasFolcloricasComoManifestacionesMasCarac-3655088.pdf

[46] Bogas, M. (2018). *Estereotipos e identidad andaluces en el cine español. Caso de estudio: el cine andaluz* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/47750/1/T39951.pdf

2.2.1 El musical folklorístico

El folclórico/costumbrista es el género que más personajes andaluces ha dado a la cinematografía española[47]. Desde los años 30, con la innovación técnica que supuso el cine sonoro este género quedó inmerso dentro de otro mayor: el musical (Bogas, 2018). La estilización de los géneros musicales a consecuencia de la copla y el gusto por los ambientes populares y las historias costumbristas, marcan el inicio de este género que llegará a ser tremendamente explotado bajo el régimen franquista[48]. La temática que predomina es la amorosa, heredada del drama rural como ya se ha ido exponiendo en películas de la década anterior. Bogas (2018) describe como en ellas se configuran personajes del folclore, heredados sin duda de las creaciones francesas como Carmen, que dan como resultado el estereotipo del torero o del bandolero como elemento aislado de su temática. De carácter interclasista, las relaciones que se suelen presentar obedecen a una rígida jerarquización de las clases sociales—herencia del drama rural, siendo el matrimonio la vía, para la mujer, de ascender a una clase superior[49]. En otras ocasiones –aunque de menor predominancia a partir de los años 40– el matrimonio con un hombre de su misma clase social, que ha triunfado como torero o cantaor, dará a la fémina ese pase a la nueva clase social (Bogas, 2018). También, en algunas ocasiones se establece el ascenso social femenino a través de la profesionalización del cante y del baile, algo que ya se vería en Los arlequines de seda y oro y de la cual es claramente deudora, y que Gabriela Viadero ha calificado como el sueño español. Sin embargo, en la gran mayoría de los casos Bogas (2018), el fin matrimonial se impone en casi todas como la consecución real de ese ascenso, ya que el triunfo en las tablas es paso necesario para conocer a alguien de clase superior.

2.2.2 Origen de la folklórica

Este personaje no tiene un solo origen, se formó en los medios, pero también tenía cierta influencia de la sociedad y las estructuras del momento histórico en el que surgió[50]. Por lo tanto, los medios o el estrellato cinematográfico no son entidades ajenas, sino que ejercen funciones sociales, de cohesión, y económicas[51]. Estructuras como las que se encuentran en los medios, son relativamente autónomas de otras estructuras como la religión, la política o la economía: pero a su vez funcionan simultáneamente como parte de todas ellas y hay una influencia recíproca. De esta forma puede entenderse cómo el fenómeno del *stardom* cinematográfico estaba influenciado por otras estructuras (reciprocidad) y como dio la ilusión de ser autónomo, aunque solamente lo fuera relativamente (Lázaro-Reboll & Willis, 2004) . Al pensar en la fama y en el discurso fílmico como relativamente autónomos, puede interpretarse a este personaje femenino como un sujeto influenciado por la clase, la sexualidad y la

---

[47] Ibídem

[48] Bogas, M. (2018). *Estereotipos e identidad andaluces en el cine español. Caso de estudio: el cine andaluz* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/47750/1/T39951.pdf

[49] Ibídem

[50] Lázaro-Reboll, A. y Willis, A. (2004). *Spanish Popular Cinema*. Manchester University Press. https://books.google.it/books?id=06wnBZ-CNogC&printsec=frontcover&hl=ca#v=onepage&q&f=true

[51] Ver Anexo

etnia. Sin embargo, Lázaro-Reboll y Willis (2004) consideran que también debe entenderse como un espacio en el que las mujeres en 1930 y 1940 pudieron imaginar escenarios alternativos a su realidad material, aunque no pudieran vivirlo en sus carnes. Esta ficción se formulaba, concretamente, entorno al sexo, el trabajo y la clase. El estrellato de la folklórica funcionaba como una estructura relativamente autónoma respecto a las instituciones religiosas y políticas. Pueden verse cómo las representaciones cinematográficas y extra cinematográficas en diferentes momentos históricos, retuvieron residuos de sus fases más sexualmente provocativas (incluso durante los años caracterizados por una dura represión franquista)[52]. En definitiva, el mundo de la folklórica creaba un paradigma ambiguo para las jóvenes en contraste con los discursos fascistas y católicos.

Esto se debe a que, en España, desde 1900 hasta 1936 los centros úrbanos españoles experimentaron un crecimiento en la producción y consumo de novelas, imágenes y canciones eróticas[53]. Lázaro-Reboll y Willis (2004) consideran que durante esta época se estableció un consenso entre el entretenimiento llevado a cabo por mujeres y los movimientos sociales anticlericales, encontrando su máxima expresión en la construcción de la mujer en los escenarios, y posteriormente en el cine. El consumo erótico de este periodo, junto al crecimiento económico, crearon la situación perfecta para que floreciera una música popular y tradiciones teatrales muy marcadas por el erotismo. La construcción de la estrella de cine femenina en los años 20, y el posterior *star system* de la folklórica en los años 1930-40, se basó en el modelo de mujer como artista/entretenedora/cupletista que dominó los *shows* de variedades y el género ínfimo. Este último era un espectáculo erótico realizado en cafés y salas de concierto, dirigido a una audiencia masculina, sustentado en la sicalipsis o constantes sugerencias sexuales. El mundo empresarial que regía estos *shows* impulsó a las mujeres a encontrar trabajo como cantantes en estos locales. En ellos, Lázaro-Reboll y Willis (2004), se permitía la interacción entre la cantante y los hombres espectadores.

Durante la Guerra Civil muchas cantantes migraron a Sudamérica, y una nueva generación de cantantes ocuparon sus puestos aprovechando el éxito del formato, el aumento salarial, y un mayor control de sus espectáculos[54]. En los primeros avances del cine en el espacio teatral, las actuaciones en vivo femeninas predominaron por encima de los cortometrajes. En este traspaso al mundo del teatro, con un género ínfimo cada vez más hegemónico, las artistas tuvieron que adaptarse y modificar su vestimenta, para verse más "decentes" aunque el género mantuviera ciertos resquicios sexuales (Lázaro-Reboll & Willis, 2004). En 1930, las mujeres entraron en masa al mundo del espectáculo, como se ve reflejado en la comedia musical folklorística.

2.2.3 La folklórica como personaje femenino

---

[52] Lázaro-Reboll, A. y Willis, A. (2004). *Spanish Popular Cinema*. Manchester University Press. https://books.google.it/books?id=06wnBZ-CNogC&printsec=frontcover&hl=ca#v=onepage&q&f=true
[53] Ibídem
[54] Ibídem

Bogas (2018) establece como el personaje andaluz por excelencia en este género es femenino, aunque podemos encontrar algunos filmes protagonizados por hombres[55]. No obstante, el Star system cinematográfico configuró una serie de personajes estereotipados principalmente encarnado por personajes femeninos; Raquel Meller, Imperio Argentina, Estrellita Castro, Lola Flores o Carmen Sevilla son algunos de los nombres que dieron vida en la pantalla a andaluzas jacarandosas[56]. Eran en su mayor parte gitanas, que cantan y bailan, con respuestas chispeantes e ingeniosas que provocan el contraste con la seriedad de los protagonistas masculinos. El temperamento atribuido tradicionalmente al andaluz es de sanguíneo (Bogas, 2018); asociado a la sentimentalidad y la extroversión, optimista y sociable; rasgos que aparecerán en las protagonistas femeninas de este género. Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón (2008)[57] encuentran en el periodo comprendido entre la II República y el final del periodo autárquico tres roles principales para la mujer andaluz en el musical folclórico;

1) La andaluza resuelta, encarnada por el personaje que interpreta Morena Clara, Imperio Argentina o Estrellita Castro, incluso Juanita Reina. Se trata de un perfil en el que éstas se presentan como personajes totalmente decentes, pero con la gracia de la pronta respuesta y el cante y baile como expresión de sentimientos

2) La mujer redimida, cuyo principal exponente es el personaje de Rosa en Malvaloca (Benito Perojo, 1926; Luis Marquina, 1942), Mariquilla la terremoto (Benito Perojo, 1938) o la protagonista de Filigrana (Luis Marquina, 1949). Estos personajes son seducidos y abandonados, caen en deshonra, expían sus pecados y finalmente son perdonados a través del amor y el casamiento. Las autoras señalan a la copla que se canta sobre la protagonista, eje narrativo de la obra.

3) La andaluza rebelde, como es el caso de María de la O en su versión de 1958, así como muchos de los personajes interpretados por Lola Flores. Este tercer perfil se caracteriza por ser temperamental y guardar conexiones con el personaje de Carmen, pero desprovistos de ciertos rasgos, como las infidelidades. Son honradas pero actúan con libertad especialmente contraviniendo las leyes sociales, como María de la O de Ramón Torrado, siguen sus instintos e incluso desafían las leyes patriarcales, o Carmela en *¡Ay pena, penita, pena!* (Miguel Morayta, 1953), en la que el personaje huye en pos de su amado, un torero, a tierras extranjeras; junto a dos hermanos mexicanos, que pelean por su amor[58]. Así que a la gitana, no le quedará otra salida que la de los tablaos y el éxito en tierra extraña, elemento que utiliza para ridiculizar durante una de sus actuaciones a su antiguo amante. Como han expuesto Ruiz Muñoz y Sánchez

---

[55] Como La hija de Juan Simón, (Sáenz de Heredia y Nemesio Sobrevila, 1935) interpretada por Ángel Sampedro Montero, Angelillo y posteriormente por Antonio Molina en la versión de 1957 dirigida por Gonzalo Degrás, o prácticamente toda la filmografía de Manolo Escobar (Bogas, 2018).

[56] Bogas, M. (2018). *Estereotipos e identidad andaluces en el cine español. Caso de estudio: el cine andaluz* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/47750/1/T39951.pdf

[57] Ibídem

[58] Bogas, M. (2018). *Estereotipos e identidad andaluces en el cine español. Caso de estudio: el cine andaluz* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/47750/1/T39951.pdf

Alarcón (2008)[59] esta rebeldía era «relativa» ya que el final previsto era casi siempre el del matrimonio, bien con un «hombre bien considerado moral y económicamente […] otras veces, proveniente de una clase social baja, el enamorado de la protagonista ha alcanzado el éxito, […] gracias a sus dotes como torero o cantaor» (p.58).

2.2.4 La folklórica y la lógica capitalista

Un recurso típico de este tipo de filmes es hacer a los espectadores identificarse con la protagonista que se convierte en estrella, ya que la misma actriz interpretaba y a la vez había vivido en sus carnes pasar de sus orígenes humildes al estrellato. Otra narrativa común de la comedia musical española fue la representación de las dinámicas familiares, que fueron usadas como un mecanismo del metacine para la normalización de la ideología del *stardom*[60]. Lázaro-Reboll y Willis (2004) afirman que esto reforzó la noción de la industria como una institución accesible al español de a pie. Los filmes no representaban el *star system* desde un fin capitalista, sino como resultado de las relaciones interpersonales entre la protagonista femenina, sus padres y agentes individuales. Sin embargo, en las comedias musicales durante y después de la Guerra Civil, en concreto las que tenían a Estrellita Castro como protagonista, la imagen del estrellato de la folklórica está muy vinculada con el discurso consumista. Las estrellas de estos filmes eran iconos de la moda, siendo a la vez objeto de consumo y de admiración por parte de la audiencia. La folklórica es una estrella, que pasa a ser una "heroína" del consumo y del "tiempo libre organizado", es decir, un objeto de entretenimiento. Esta afirmación sirve para entender cómo el *star system* ha comercializado con las estrellas femeninas de origen pobre, convirtiéndolas en las figuras más interesantes a consumir. El consumo es entendido en términos materiales, pero también como una imagen fetichizada de la folklórica.[61]

En sus inicios el personaje folklorístico femenino representó muchos problemas por el tipo de feminidad que caracterizaba. En 1938 las féminas tenían que seguir los ideales católicos de mujer-madre-esposa, ya desarrollados en el anterior apartado. Ellas solo podían trabajar en profesiones que ayudaran a su futuro rol como mujeres o madres. En definitiva, el personaje de la folklórica distaba mucho del ideal de mujer nacionalcatolicista.

2.2.5 Características de la folklórica

La folklórica se caracteriza por ser ambiciosa en lo material y a nivel profesional, este hecho la conduce a no tener ningún interés por la maternidad: ya que quiere destinar toda su energía a luchar por su carrera profesional, con o sin marido. Aunque el icono que fue no era en ningún caso un modelo de resistencia revolucionaria, Lázaro Reboll y

---

[59] Ibídem

[60] Lázaro-Reboll, A. y Willis, A. (2004). *Spanish Popular Cinema*. Manchester University Press. https://books.google.it/books?id=06wnBZ-CNogC&printsec=frontcover&hl=ca#v=onepage&q&f=true

[61] Esto puede verse en la película "Torbellino", donde la actriz Carmen se ve a si misa consumiendo su propia imagen al mismo tiempo que la proyecta (Lázaro-Reboll & Willis, 2004, p. 46)

Willis (2004), sino un sujeto a los intereses de clase. Debido a su origen humilde, su papel evocaba en los espectadores españoles una gran solidaridad; aunque en la vida real hubiera muy pocos casos que pasaran de unos orígenes humildes al éxito profesional.

La representación de la feminidad de la protagonista es ambigua y contradictoria, debida a la yuxtaposición de los discursos ideológicos del estrellato y del modelo estático de feminidad basado en el catolicismo[62]. El *stardom*, o los argumentos que tratan la historia de la folklórica desde sus humildes orígenes hasta el éxito profesional, la riqueza y, en algunos casos, el reconocimiento internacional son los catalizadores de la yuxtaposición. Cabe destacar que este tipo de filmes no estaban alineados explícitamente con ningún bando, solamente estaban sujetos al capitalismo y a su naturaleza mercantilista (Lázaro-Reboll & Willis, 2004). Los principales enemigos de este género eran los agentes e instituciones que intentaban controlar sus actuaciones con sugerencias sexuales. Lo cual se traducía en el control de las actividades de estas mujeres, ya que estaban en el punto de mira[63]. La folklórica, aun siendo el símbolo del éxito y por lo tanto habiendo contribuido al sistema capitalista, no era dueña de los teatros ni generaba ningún beneficio. Según Lázaro-Reboll y Willis (2004), esta distinción permite enmarcarla como un sujeto de la clase popular que tenía que alinearse con la clase media acomodada que controlaba los medios. La representación de esta protagonista como cantantes y bailarinas amateurs eliminaba el contexto de explotación al que estaban sometidas[64]. Los espectadores recibían a la estrella como alguien que vivía una vida lujosa, pero también recibían el mensaje de que "eran igual que ellos".

La ideología del estrellato ofrecía unos espacios donde se podía fantasear con identidades alternativas y, en estos espacios, desafiaban la prevalencia de las normas hegemónicas (Lázaro-Reboll & Willis, 2004). La mujer visible en estos filmes, ambiciosa, capaz de agrupar a las masas y que migraba para tener éxito con su carrera, transmitía una utópica sensación de cambio. De hecho, la folklórica era un símbolo de la relación consensuada entre la clase trabajadora y la clase alta a través de la presencia de una nueva clase. Para así satisfacer al entretenimiento de masas y las normas católicas. Por lo tanto, Lázaro-Reboll y Willis (2004), la cultura de masas andaluza era un producto muy rentable, y la folklórica se presentaba como la unión entre la clase obrera y la clase media que protagonizaría la futura España capitalista y moderna.

3. Marisol y el *star system* español

3.1 El nacimiento de la figura de Marisol (1960-1972)

[62] Lázaro-Reboll, A. y Willis, A. (2004). *Spanish Popular Cinema*. Manchester University Press. https://books.google.it/books?id=06wnBZ-CNogC&printsec=frontcover&hl=ca#v=onepage&q&f=true
[63] Lázaro-Reboll, A. y Willis, A. (2004). *Spanish Popular Cinema*. Manchester University Press. https://books.google.it/books?id=06wnBZ-CNogC&printsec=frontcover&hl=ca#v=onepage&q&f=true
[64] Ibídem

Marisol fue la figura paradigmática de la España optimista de los años sesenta, del desarrollo y del progreso franquistas[65]. El gran público conoció a la actriz el 9 de septiembre del año 1960 con el estreno de la película Un rayo de luz, dirigida por Luis Lucía. Su protagonismo en el filme fue el primer resultado del contrato en exclusiva (por diez años) que la niña –sus progenitores– firmó con el entonces famoso productor de cine, perteneciente a la élite franquista, Manuel J. Goyanes.
La niña, que se trasladó a vivir a la casa de la familia de su descubridor, comenzó una frenética carrera profesional con el nombre de Marisol, logrando enseguida un gran éxito profesional y convirtiéndose en el proyecto empresarial más rentable de Goyanes. La malagueña no era la primera niña actriz del panorama cinematográfico español, pero a diferencia de lo que sucedería con sus predecesoras, alrededor de Marisol se construyó un enorme entramado empresarial[66]. Como en años anteriores, el franquismo continuó confiando en la capacidad de la industria cultural, y en particular de la cinematográfica, como medio de instrucción de las masas. Así, Rincón (2019), mientras que perduró una política de férreo control y fomento de producciones ideológicamente afines, en estos años sesenta fue ganando terreno una cultura más destinada a la evasión, y Marisol fue el producto perfecto para este tipo de cine. La malagueña fue uno de los dispositivos de mayor éxito de este tipo de creación industrial y cultural, ayudando y colaborando muy activamente a la socialización del proyecto franquista desarrollista.[67]

El fenómeno de la niña prodigio trabajó con gran éxito en este sentido dando cuerpo a la idea de una nación, como ella, joven, prometedora, alegre y moderna, a la vez que casta y pura en sus intenciones y valores (Rincón, 2019). Junto a la malagueña otras intérpretes juveniles ocuparon las pantallas de los cines de los años del desarrollismo –Joselito, Pili y Mili, Rocío Dúrcal, Karina o Ana Belén–. Este protagonismo juvenil puede entenderse como indicativo de la relevancia social que estaba adquiriendo este colectivo. En cualquier caso, el impacto de Marisol fue mucho mayor que el de sus compañeras de profesión contemporáneas porque ella fue capaz de ofrecer mejor que ninguna otra la armonía entre dos mundos aparentemente opuestos: el de la modernidad y el de la autenticidad enraizada en la tradición, el de lo foráneo y lo nacional[68]. A su vez, la imagen de Marisol como niña/mujer representaba un punto y aparte de una feminidad connotada por la España gris de posguerra: era una niña rubia y de ojos azules que ofrecía una imagen adecuada a los nuevos tiempos, luminosa, de ingenua inocencia y natural alegría. De hecho, el recorrido vital de la propia intérprete

---

[65] Rincón, A. (2019). Marisol y Pepa Flores. Los significados políticos de una estrella (1960-1985). *Cuadernos De Historia Contemporánea*, *41*, 351-371. https://doi.org/10.5209/chco.66120

[66] Fue a partir del extraordinario éxito de su primera película que se puso en marcha un mercado y una industria publicitaria nada habituales en la España de aquellos años: películas, discos, tebeos, recortables, cuadernos, cromos, banderines, revistas infantiles, la muñeca Marisol, e incluso una edición especial de la popular Mariquita Pérez, de la mano de un sinfín de actos públicos y giras por todo el mundo, destinados a la promoción de la nueva celebridad (Rincón, 2019).

[67] En el contexto de los años 60 una de las prioridades del régimen era mostrar una imagen coherente que combinara elementos de renovación y de apertura, con la visión ultra-conservadora y totalizadora que le caracterizó desde sus orígenes (Rincón, 2019).

[68] Rincón, A. (2019). Marisol y Pepa Flores. Los significados políticos de una estrella (1960-1985). *Cuadernos De Historia Contemporánea*, *41*, 351-371. https://doi.org/10.5209/chco.66120

se presentó como el epítome del país: Marisol provenía de un pasado de grandes dificultades económicas que había resultado superado, y utilizaron esta vivencia para inspirar algunas de las historias que protagonizó en pantalla (Rincón, 2019). Los largometrajes *Ha llegado un ángel* (Luis Lucía, 1961) o *Búsqueme a esa chica* (Fernando Palacios y George Sherman, 1964), por ejemplo, narraron historias de ascenso social que se asemejaban a las propias vivencias de la malagueña[69]. Además, Rincón (2019) expone que los medios de comunicación tendieron a ofrecer una imagen de Marisol a la medida de sus personajes, sin distinguir realidad de ficción: asegurándose así el éxito.

El franquismo, en su adaptación de este relato de promesa del ascenso social propio de las sociedades capitalistas, situó el cuerpo de las mujeres en el centro de su proyecto (Rincón, 2019). La malagueña fue un dispositivo muy eficaz a la hora de construir unas relaciones de género aceptables para la década de los sesenta. En el paso de la niñez a la adolescencia su desarrollo físico le permitió ofrecer una imagen atractiva, que combinó elementos de cierta rebeldía y de rectitud moral[70]. Atemorizado por que el paso del tiempo pusiera fin a su millonario negocio, Manuel J. Goyanes trató de prolongar lo máximo posible la imagen infantil de Marisol. Este conservadurismo de su tutor, unido a la perdurabilidad del significado del ídolo infantil que se forjó en sus primeras películas –Un rayo de luz (1960), Ha llegado un ángel (1961) y Tómbola (1962), las tres dirigidas por Luis Lucía–, afectó directamente a la construcción mediática de Marisol como adolescente y, por ende, al modelo de feminidad que corporeizó, rebelde y vulnerable a la vez (Rincón, 2019). En su adolescencia la figura de la malagueña se asemejó al estilo *teenager* asociado a la colección del modisto André Courrèges de 1965 que alcanzó gran popularidad internacional. Junto a una estética de connotaciones foráneas y modernas que la asemejaban a Twiggy o a Brigitte Bardot, y a una acentuada presencia de ritmos pop y yeyé en sus canciones, la artista continuó siendo capaz de mostrarse como una joven de valores morales intachables (Rincón, 2019). En este sentido trabajaron sus películas y el torrente de noticias publicadas por revistas del corazón como Hola, Semana, o Lecturas, que especularon sobre los posibles novios de la joven. Los rumores sobre su noviazgo con el bailarín Antonio, con quien compartió protagonismo en *La nueva Cenicienta* (George Sherman 1964), o la noticia, en 1969, de su boda con Carlos Goyanes, que se convirtió en todo un acontecimiento mediático, son solo dos ejemplos del seguimiento que los medios hicieron de la vida amorosa de la intérprete[71]. Rincón (2019) determina que el interés que despertó la vida sentimental de Marisol coincidió con una evolución de sus películas hacia historias de amor romántico, caracterizadas por un modelo de feminidad moderno, que respondía a una imagen juvenil, esbelta, maquillada y meticulosamente cuidada.

En diálogo con los nuevos tiempos que corrían, los guiones y la escenografía de esos filmes hacían también una concesión a la rebeldía. Todos estos elementos aparecían equilibrados con finales en los que la protagonista asumía el rol de mujer doblegada y obediente en relaciones sexuales claramente asimétricas[72]. Fue el caso, por ejemplo, del

---

[69] Ibídem
[70] Rincón, A. (2019). Marisol y Pepa Flores. Los significados políticos de una estrella (1960-1985). *Cuadernos De Historia Contemporánea*, *41*, 351-371. https://doi.org/10.5209/chco.66120
[71] Ibídem
[72] Ibídem

largometraje *Solos los dos* (Luis Lucía 1968), que narraba la historia de un amor, en principio imposible, entre Marisol y el entonces popular torero Sebastián Palomo Linares. El carácter de mujer rebelde e independiente que podía verse a lo largo del desarrollo del relato contrastaba con su actitud en la clausura fílmica Rincón (2019). En términos muy similares se desarrollaba el final de *Las cuatro bodas de Marisol* (Luis Lucía 1967), con el fin de amortiguar los efectos de identificación de actitudes y formas modernas y rebeldes que la joven pudo despertar en las mujeres[73]. Rincón (2019) afirma que a esta lógica responderían también aseveraciones de sus personajes como la de "que una española no se divorcia".

La imagen de la malagueña, aunque semejante a los modelos femeninos europeos, quedaba salvaguardada de las connotaciones inmorales asociadas en aquellos sesenta a las mujeres extranjeras[74]. Todo este imaginario construido en la década de los sesenta Rincón (2019) apuntaló el impactante efecto de la posterior trayectoria de Marisol: la dimensión más conservadora de su primera etapa multiplicó, por contraste, el efecto rupturista de la actitud rebelde que adquirió en la década siguiente, los años setenta. Como veremos a continuación, la propia actriz, en sintonía con buena parte de la sociedad española, contribuyó a la quiebra del modelo de país y de feminidad que ella misma representó en el contexto franquista[75].

3.2 España en transición: de Marisol a Pepa Flores (1972-1979)

La década de los setenta estuvo caracterizada por importantes movilizaciones sociales y cambios políticos. La muerte de Franco en 1975 fue vivida como un momento de inflexión que marcó un antes y un después en la memoria colectiva. En este mismo sentido, como el final de lo viejo y el inicio de un tiempo nuevo, interpretó Marisol/Pepa Flores su propia experiencia en una entrevista realizada en 1978:

Desde que me sacaron de Málaga (…) yo fui un producto de esa época (…) que se vendió. (…) Me doy cuenta y soy consciente de para qué sirvió aquella imagen, la imagen que quisieron dar sin preocuparse del ser humano. En el franquismo me robaron mi personalidad (…). Ahora yo no tengo nada que ver con aquella. Ni siquiera me llamo Marisol. No quiero ser Marisol. Yo soy Pepa Flores, y de ese ser maravilloso que crearon, nada de nada.[76]

Renunciar al nombre de Marisol era una forma de repudiar el sistema que le había convertido en una mercancía y, sobre todo, un intento por destruir la ficción política y de historia personal construida en torno a su persona (Rincón, 2019). Su determinación por enterrar el mito de Marisol era firme y contundente[77]. En este sentido, el presente en transición de la artista volvía conectar con la sociedad del momento y la voluntad mayoritaria por superar el contexto de la dictadura. Los cuerpos desnudos de las

[73] Ibídem
[74] Rincón, A. (2019). Marisol y Pepa Flores. Los significados políticos de una estrella (1960-1985). *Cuadernos De Historia Contemporánea*, *41*, 351-371. https://doi.org/10.5209/chco.66120
[75] Ibídem
[76] Ibídem
[77] Ibídem

mujeres ocuparon el espacio público durante la época del Destape, encarnando la idea de un tiempo nuevo. En sintonía con aquel contexto Rincón (2019) los significados de la figura de Marisol transitaron entre elementos del pasado y del nuevo presente. De hecho, si su imagen en los años setenta resultaba rupturista era, en buena medida, por aquel imaginario forjado en la década de los sesenta que seguía activo[78]. Como en el pasado, los medios de comunicación hicieron un seguimiento exhaustivo de la vida privada de la intérprete. Una atención particular merecieron las noticias de la separación de Marisol con Carlos Goyanes en 1972; el inicio de su relación sentimental con el bailarín Antonio Gades –de filiación comunista y casado con Marujita Díaz– en 1973; o la de que la nueva pareja comenzara a cohabitar en 1975. Estas cuestiones relativas a su vida privada afectaron directamente a la proyección de su imagen pública y también a la lectura que pudiera hacerse de sus trabajos (Rincó, 2019). A la inversa, la orientación que fue tomando su carrera profesional amplificó el efecto del significado de rebeldía que evocaría la intérprete a lo largo de los setenta. En aquellos años, la propia Marisol rehusaba a que la definieran como niña prodigio declarando, como lo hizo en la entrevista que emitió el programa de televisión Informe Semanal, que "fui una niña absolutamente normal"[79]. A lo largo de esta entrevista que le realizó el periodista Javier Basilio, la actriz mostró una imagen y actitud que son representativas de los nuevos significados que adquirió su figura. La malagueña, vestida con cazadora y pantalón vaquero acampanado, se mostró como una joven de aspecto informal y desenfadado. Marisol se desenvolvía con mucha naturalidad y familiaridad, e incluso presentó una actitud ligeramente atrevida cuando se levantó en medio de la entrevista para encenderse un cigarrillo (Rincón, 2019).

En el terreno más propiamente laboral, la actriz se mostró decidida a romper con su etapa infantil y a involucrarse en trabajos más arriesgados, atrevidos y más exigentes desde el punto de vista interpretativo[80]. En este sentido se entendió la que fue su primera actuación teatral en la obra de título *Quédate a desayunar* (Ray Cooney y Gene Stone 1973), en la que daba vida a una joven hippie que encarnaba un mundo totalmente opuesto al del personaje de Rodero, extremadamente organizado y de pensamiento tradicional y conservador (Rincón, 2019). Los trabajos musicales que realizó Marisol durante estos años encajaban también en el imaginario de esta nueva etapa[81]. Un ejemplo de ello fue la canción titulada Mi propia ley (1973) en la que declaraba, al compás de una vertiginosa melodía disco-pop, que "nada me pueden reprochar, vivo así porque sigo mi propia ley", y que "no me importa mi destino, vivo mi libertad" (Rincón, 2019). En 1974, el programa de televisión ¡Señoras y señores! ofreció una actuación de esta canción con una Marisol que irradiaba energía, vestida con una estética disco y realizando una coreografía de movimientos muy dinámicos en compañía del Ballet Zoom[82]. También las tres películas que protagonizó la actriz en estos años resultan sugerentes en este intento personal por emprender un nuevo camino Rincón (2019). Las películas *La corrupción de Chris Miller* (Juan Antonio Bardem, 1973), *La chica del Molino Rojo* (Eugenio Martín, 1973) y *El poder del deseo* (Juan Antonio Bardem,

---

[78] Ibídem
[79] Rincón, A. (2019). Marisol y Pepa Flores. Los significados políticos de una estrella (1960-1985). *Cuadernos De Historia Contemporánea*, *41*, 351-371. https://doi.org/10.5209/chco.66120
[80] Ibídem
[81] Ibídem
[82] Ibídem

1975) subrayaron una imagen más erótica de la actriz, muy alejada de la niña angelical del pasado[83]. Estos trabajos colaboraron en la construcción de Marisol como uno de los mitos eróticos –del hombre heterosexual– de la década de los años setenta (Rincón, 2019), ya que ofrecieron imágenes de la malagueña vestida con transparencias insinuantes, en bikini, en sujetador, bailando sensualmente, o incluso en el caso de El poder del deseo, desnuda y en apasionadas escenas de sexo.

Ninguno de estos trabajos previos fue equiparable al impacto que causó el desnudo de Marisol en la portada de la revista Interviú de septiembre de 1976 (Rincón, 2019). El interior de la publicación contenía un foto-reportaje de seis fotografías de la joven desnuda titulado "El bello camino hacia la democracia". En oposición al pasado franquista caracterizado, entre otras cosas, por la fuerte represión sexual, aquella imagen pretendería dibujar una sexualidad al desnudo y desacomplejada[84]. Aunque las instantáneas de Marisol en Interviú representaron la ruptura con el pasado, continuaron explotando la dimensión angelical del ídolo infantil. Sin embargo, la publicación de aquellas fotografías –tomadas años atrás– se había realizado sin consentimiento o autorización de la joven[85], por lo tanto, el foto-reportaje adquiere un punto de cinismo que nos recuerda la distancia entre el tratamiento cultural del cuerpo de las mujeres –como epítome de libertad– y la atención que recibieron las reivindicaciones feministas –entre otras, las que hicieron en relación con la propiedad de sus cuerpos– (Rincón, 2019). En esta línea, y atendiendo a las ideas planteadas por la historiadora Pamela Radcliff, el contexto cultural del destape y el desnudo de Marisol colaborarían en la difusión de un imaginario con protagonismo femenino que no tuvo su traslación en la construcción de un sistema democrático con la voz de las mujeres. Pero, aunque en aquel contexto la representación cultural de los cuerpos desnudos respondió, sobre todo, a una objetivación sexual de la mujer destinada al placer masculino[86], pudo también colaborar, de algún modo, al reconocimiento de la sexualidad de las mujeres y a la legitimación de comportamientos antes inaceptables en una mujer honrada. Rincón (2019), afirma que la palabra de Marisol también adquirió un fuerte significado político en un contexto de cambio. El verbo, tomar la palabra formó parte de la lucha feminista de aquellos años. En este sentido destacaron las declaraciones que la intérprete hizo para Interviú, en 1978 y 1979[87], y el disco Galería de Perpetuas: Canciones para mujeres (1979)[88]. La popular revista publicó, en junio de 1978, las palabras de una Marisol que expresó abiertamente su voluntad de enterrar el pasado construido en torno a su figura y que, ahora, consideraba una ficción (Rincón, 2019). Igualmente categórica y desafiante (Rincón, 2019) resultó la denuncia que realizó la intérprete sobre su pasado en la entrevista que concedió también a Interviú en el año 1979. La malagueña ya había definido su pasado como el de una explotación laboral en el que ella era un negocio para Goyanes. En este caso, y a diferencia de otros compañeros y compañeras prodigio, Marisol fue más allá de una interpretación de su niñez en términos socioeconómicos poniendo en el centro de sus preocupaciones una experiencia enunciada en clave de

---

[83] Ibídem
[84] Rincón, A. (2019). Marisol y Pepa Flores. Los significados políticos de una estrella (1960-1985). *Cuadernos De Historia Contemporánea*, *41*, 351-371. https://doi.org/10.5209/chco.66120
[85] Ibídem
[86] Ibídem
[87] Ibídem
[88] Ibídem

género, de opresión corporal y sexual (Rincón, 2019). La joven habló de una vida secuestrada y de experiencias de violencia que tenían que ver con su condición de mujer. La malagueña recordó, por ejemplo, que cuando se fue haciendo mayor "y quería conocer chicos, me lo prohibían. Y si (…) me gustaba alguno, me lo aislaban inmediatamente"[89]; también apuntó que en el intento por prolongar su aspecto de niña le disimularon los pechos mediante una venda atada a la espalda "para que siguiera dando la sensación de que estaba lisa, y (…) continuara con la imagen de criatura que no sabía nada"[90]. Marisol/Pepa Flores guardaba un desagradable recuerdo del momento en el que le vino la menstruación mientras estaba en una actuación en Barcelona vestida "con un trajecito claro, así de cara al público (…). No sabía lo que era (…). Yo no estaba preparada para eso y nadie me había dicho nada"[91]. Del largo testimonio publicado en aquel ejemplar de Interviú, la que pudo ser una de las experiencias más desagradables para la artista tenía que ver con los abusos sexuales[92]. El disimulo de sus pechos, los abusos sexistas o una total ausencia de educación con respecto a su cuerpo contrastaban con una meticulosa instrucción en protocolo, baile o idiomas. La actriz se reconocía en la entrevista como una adolescente "cada vez más rebelada por dentro" (Rincón, 2019). Esta aseveración entraba en coherencia con su presente de 1979 en el que su rebeldía adquirió, también, un tono marcadamente feminista.

En este contexto, interpretó el repertorio del disco "Galería de perpetuas: Canciones para mujeres", en el que dio voz a cuestiones que el feminismo estaba llevando a la arena pública[93]. A pesar de que la malagueña nunca se declaró, al menos en público, abiertamente feminista, su voz y su testimonio pueden ser considerados como representativos de un nuevo movimiento de liberación de mujeres que surgió en estos años. En los setenta, Pepa Flores, la nueva Marisol, encarnó un modelo de feminidad rebelde, desafiante y transgresor (Rincón, 2019). La identificación que un personaje de tales características podía despertar fue amortiguada por el relato que de ella hicieron los medios de comunicación[94]. Rincón (2019) considera que estas voces, representativas de la ansiedad provocada por lo que se anunciaba como un cambio profundo en las relaciones de género, insistieron en subrayar el relato de la infancia traumática que alimentaba el mito de una Marisol como paradigma de la explotación infantil y que despolitizaba su evolución política. No menos eficaz sería, en un contexto tan dominado aún por las voces masculinas, atribuir un nuevo tutelaje –el de Antonio Gades– a la que para muchos continuaba siendo la niña con la que crecieron[95]. Estas dos dimensiones

---

[89] Ibídem
[90] Ibídem
[91] Rincón, A. (2019). Marisol y Pepa Flores. Los significados políticos de una estrella (1960-1985). *Cuadernos De Historia Contemporánea*, *41*, 351-371. https://doi.org/10.5209/chco.66120
[92] Marisol explicó que "*En uno de aquellos días que estaba yo en el estudio. El fotógrafo éste se puso a desnudarme, a meterme mano por todo el cuerpo y a preguntarme si ya me había hecho mujer. (…) el fotógrafo aquel mutilado nos metía mano, y luego nos amenazaba para que no dijéramos nada. Más tarde, un día cualquiera, descubrimos en la cocina muchas fotos de niñas desnudas con vendas en los ojos. Se lo dijimos a Goyanes y se quedó como si nada. Aquella misma noche cuando fuimos a cenar el fotógrafo estaba sentado y muy risueño en nuestra misma mesa"* (Rincón, 2019).
[93] Rincón, A. (2019). Marisol y Pepa Flores. Los significados políticos de una estrella (1960-1985). *Cuadernos De Historia Contemporánea*, *41*, 351-371. https://doi.org/10.5209/chco.66120
[94] Ibídem
[95] Ibídem

de la vida privada de Marisol/Pepa Flores serían, en muchas ocasiones, las que desde los medios se destacaron o sugirieron como las razones de su radicalismo. En este sentido, la opinión pública y la industria mediática continuarían raptando la carrera adulta de la malagueña, haciendo de ella un chivo expiatorio de las ansiedades públicas con relación al cambio político y la agencia femenina (Rincón, 2019).

3.3 Pepa Flores en la España de los años 80 (1980-1985)

La actividad artística de Marisol/Pepa Flores desde 1980 hasta su retirada en 1985 fue muy puntual y estuvo vinculada a sus convicciones ideológicas comunistas (Rincón, 2019). Una vez más, sus trabajos nos remiten al contexto político social de aquellos años ochenta, a la vez que ofrecen posibilidades interpretativas relacionadas con la trayectoria personal de la intérprete[96].

Su participación protagonista en el serial de televisión *Proceso a Mariana Pineda* (Rafael Moreno, 1984) tenía que ver con que, a su entender, los motivos que llevaron a la granadina Mariana Pineda a luchar seguían existiendo en la actualidad (Rincón, 2019). Serían también sus convicciones políticas las que la animaron a trabajar en la que fue su última película, *Caso Cerrado* (Juan Caño, 1985). Marisol afirmaba que "No la puedo separar [la política] de mi vida: desde que me levanto hasta que me acuesto"[97].

En 1984, Marisol/Pepa Flores se había posicionado ideológicamente con la izquierda más radical del panorama político español. Su posición ideológica le mereció críticas contundentes Rincón (2019) y, por lo general, comprendidas como el efecto de un nuevo tutelaje, el que ejercería ahora Antonio Gades sobre ella. En esta línea se lamentaba Maruja Torres de ver a Marisol como una "musa bolchevique a destiempo"[98]. El patíbulo que en la serie ponía fin a la vida de la tejedora de la bandera de la libertad acabaría, también, con la vida pública de la malagueña y con la sensibilidad de izquierda radical que represento (Rincón, 2019).

La malagueña se retiró definitivamente del trabajo interpretativo después de su participación en *Caso Cerrado* (Juan Caño 1985). La película narraba la historia de un objetor de conciencia al servicio militar que, estando en prisión, se quitaba la vida ante el desasosiego que le generaba el recuerdo de un pasado reciente de lucha que se desvanecía. Se trataba de una de las formas de expresión que adquirió el desencanto político que experimentó una parte de la izquierda una vez cerrados los sueños de la transición[99]. El malestar de César, el protagonista de la cinta se veía incrementado por una historia de amor rota. En términos muy similares se proyectó el final de Marisol/Pepa Flores como personaje público (Rincón, 2019). Para estos años en los que las revistas del corazón insistían en rumores con respecto a las infidelidades de Gades, la intérprete se declaraba traicionada por la evolución de la izquierda[100]. Rincón (2019)

---

[96] Rincón, A. (2019). Marisol y Pepa Flores. Los significados políticos de una estrella (1960-1985). *Cuadernos De Historia Contemporánea*, *41*, 351-371. https://doi.org/10.5209/chco.66120
[97] Ibídem
[98] Ibídem
[99] Ibídem
[100] Ibídem

concluye que ña experiencia desencantada de la malagueña se tradujo, como en el caso del protagonista de Caso cerrado, en la retirada definitiva.

4. Hipótesis

Después de la introducción al cine musical folklorístico y al estudio de la figura de Marisol (como actriz) y Pepa Flores (como persona real), y teniendo en cuenta los objetivos planteados al principio de este trabajo, podemos establecer una serie de hipótesis que serán evaluadas al final de la investigación

1. Marisol ha estado representada en el cine de una forma que se corresponde con la concepción de la mujer según el período histórico en el que se encontraba
2. Marisol fue infantilizada en sus películas
3. Marisol fue utilizada como propaganda del régimen
4. Marisol fue expuesta y consumida como un objeto sexual y capitalista

5. Metodología

5.1 Teorías afines

En 2018 González Caballero expuso en su tesis doctoral "Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967- 1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década" que no creía que existiera una metodología teórica específica que permitiera realizar su investigación con garantías de éxito[101]. En la investigación aquí presente encontramos el mismo caso, ya que no he podido encontrar una sola teoría o metodología que se adecue al estudio.

González Caballero (2018) cita la teoría estructuralista de Vladimir Propp, basada en el análisis de la función de los personajes en la narración a través de la búsqueda de estructuras repetidas. Así pues, podría suponer un primer acercamiento a la cuestión de los estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica característica de la filmografía de Marisol –ya que los estereotipos son fundamentalmente estructuras repetidas y aceptadas socialmente–[102]. Sin embargo, la especificidad del trabajo de Propp hace imposible su aplicación a otros modelos de análisis (González, 2018), y me quedaré con la idea de tratar de "buscar estructuras de representación repetidas"[103] con el fin de confeccionar los estereotipos.

González (2018) también se basa en la semiótica, vinculada al Análisis Sistemático (AS) y de Contenido (AC) y que permite entender e interpretar la realidad de los personajes femeninos más allá de lo obvio o lo patente del film. Corriente que también he visto

---

[101] González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967-1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf
[102] Ibídem
[103] Ibídem

adecuada ya que, a nivel analítico, puede tomarse como pilar fundamental para la "metodología técnica" que también utiliza en su tesis doctoral Marta María González Caballero.
En torno al análisis de contenido, si bien no he visto oportuno seguir esta teoria para mi estudio, sí que creo conveniente añadir las aportacions teóricas del Trabajo de Fin de Grado de Carme Pizà Juan-Muns sobre "El mite de Cleòpatra al cinema: una perspectiva de gènere a la representació de la Faraona". En él Pizà cita a José Luis Piñuel Raigada, de la Universitat Complutense de Madrid para establecer cuatro pasos que incluye un anàlisis de contenido[104]:

1. Selección de la comunicación a estudiar
2. Selección de las categorías que se utilizarán
3. Selección de las unidades de análisis
4. Selección del sistema de recuento o medida

La comunicación de mi Trabajo de Fin de Grado es la representación de la mujer desde 1960 hasta 1985 a través del personaje de Marisol. En referencia a las categorías Pizà (2017) utiliza las cuatro categorías que conforman el personaje de Cleopatra: su vida política, la cosificación, la maternidad y la feminidad. En mi caso, como no tengo que estudiar a la persona real que había tras el personaje de Marisol -sino la representación y posible evolución que sus personajes hacían de la mujer española- solamente he tomado en consideración la variable de "la cosificación" y de "la feminidad". Por lo tanto, estudiaré a Marisol como objeto y como mujer[105], ya que son las unidades de análisis que necesito para elaborar la investigación. Para hacerlo llevaré a cabo un análisis cualitativo, que, según Krippendorff[106], analiza la muestra teniendo en cuenta el contexto en el que se recogen los datos. De esta forma utilizaré una técnica más interpretativa.

Sin embargo, a mi análisis añadiré el corpus ideológico de la Teoría de la Comunicación propuesta por Manuel Martín Serrano, que González (2018) decide usar como la base teórica más apropiada para su estudio, ya que permite que la investigación crezca y se desarrolle adecuadamente. Para hacerlo se desarrolla en torno a dos aspectos esenciales: la teoría de la representación y la propuesta de interacción entre el Sistema de Comunicación y el Sistema Social (González, 2018). La elección de esta doctrina como principal se debe a que, el ya nombrado doctorado, estudia la concepción de la mujer española a través del cine. El presente trabajo también investiga el binomio cine y sociedad a través de la figura de Marisol y la diferente concepción de la mujer desde 1960 hasta 1985. Por este motivo ahondaremos en los principios que sostienen la Teoría de la Comunicación y basaremos en ellas la metodología del trabajo.

Según esta propuesta, los relatos de los Medios de Comunicación de Masas y por lo tanto del cine, "actúan como instituciones mediadoras entre la realidad y lo que se dice

---

[104] Pizà, C. (2017). *El mite de Cleòpatra al cinema: una perspectiva de gènere a la representació de la Faraona* [Trabajo de Fin de Grado, Universitat Autònoma de Barcelona]. https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2017/181639/TFG_Piza_JuanMuns_Carme.pdf
[105] Ibídem
[106] Ibídem

de esa realidad" (González, 2018), de forma que las instituciones mediadoras son modelos de integración. Participan en esta tarea aquellas instituciones sociales que administran la producción y la oferta de información: entre ellas la familia, la escuela, la iglesia y los Medios de Comunicación de Masas[107]. Desde esta perspectiva, son modalidades de control social por el recurso a la información, todas las acciones que inciden en la culturización de las personas: estudios reglados, manifestaciones culturales, artísticas, rituales o recreativas; oferta de noticias que circulan por sistemas informales o por los medios de comunicación de masas (González, 2018). Esta consideración se hace en el marco teórico de un modelo que interpreta la comunicación como un sistema compuesto por distintos elementos que se relacionan entre sí. Según González (2018) también está abierto al denominado Sistema Social y al Sistema de Referencia. Martín Serrano (1986)[108] establece que este método se fundamenta en dos premisas epistemológicas básicas:

- **La noción de la Comunicación como un Sistema**. En consecuencia, esta premisa puede ser utilizada como una herramienta científica para afrontar el estudio de la organización y el comportamiento de los sistemas de comunicación (González, 2018)

- **La noción de la Comunicación como un fenómeno dialéctico.** Por lo tanto, susceptible de ser estudiado en términos de reproducción y de cambio (González, 2018). Considerar la comunicación como un sistema implica que los componentes que intervienen en cualquier interacción comunicativa no suponen un mero agregado sumatorio, sino una organización con propiedades estructurales y funcionales[109]. González (2018) concreta que poseen, a su vez, la capacidad de comportarse y responder como un todo a las modificaciones que se producen en su entorno. Es por tanto mutable y, en cierta forma, adaptable a su contexto[110].

Para comprender los usos sociales de la comunicación sería necesario hablar de la producción de información destinada al consumo público[111]. Esto se debe a que los procesos de comunicación de masas son una producción social, pues el Sistema Social afecta a este procedimiento[112]. De acuerdo con González (2018) este segundo nivel de análisis que da cuenta de las relaciones entre Sistema de Comunicación, Sistema Social y Sistema de Referencia –a partir de ahora SC, SS y SR respectivamente–, permite el planteamiento de algunas cuestiones interesantes:

---

[107] González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967-1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf
[108] Ibídem
[109] Ibídem
[110] Ibídem
[111] González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967-1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf
[112] Ibídem

- Que algunos de los cambios o reproducciones que se manifiestan en el SS pueden verse reflejados posteriormente en el SC.

- Que algunos de los cambios o reproducciones del SS no se reflejan de ninguna forma y en ningún momento, en el SC.

- Que, puesto que ambos sistemas interactúan, puede ocurrir que el SC llegue a generar algún tipo de cambio en el SS.

- Que algunos cambios en el SC no tienen porqué reflejarse en transformaciones en el SS.

Es decir, el SC y el SS sufren una doble afectación: por un lado, el SS afecta al SC, y en este sentido entendemos que el SC reproduce el SS, y también a la inversa[113]. Al tener en cuenta el presente objeto de estudio se entiende que las narraciones ofrecidas por las películas a través de Marisol (el SC) podrían reproducir señas de identidad de las mujeres españolas de los diferentes periodos estudiados (SS)[114]. González (2018) afirma que también podría darse a la inversa, que las representaciones de las mujeres españolas en las películas (SC) podría promover su propio cambio (SS). De esta forma, no todo lo que forma parte del SS aparece o se materializa en el SC[115].

Una vez definida esta parte esencial debe establecerse una metodología que parta del análisis semiótico de los filmes y se interrelacione con el Análisis de Contenido y el método Sistemático de producción social de la Comunicación. La finalidad de esta conexión teórica es conocer y establecer los estereotipos femeninos que actúan dentro de las narraciones cinematográficas (González, 2018). Esto significa que aún queda una cuestión sin resolver: los modelos de mujer y la generación de estereotipos[116]. Para esta investigación, se debe considerar el relato cinematográfico bajo una mirada sociológica y de género, que encaminaría el trabajo hacia las teorías feministas sobre la representación de la mujer. González (2018) indica que la teoría de la emancipación femenina ha sustentado un amplio debate en las últimas décadas del siglo XX y muchos de sus postulados y formulaciones han hecho que se mantenga en la actualidad como uno de los enfoques básicos para el análisis de personajes femeninos en el cine. Al unir el feminismo, como teoría centrada en el análisis de la representación femenina –tanto en sus presencias como en sus ausencias– a las propuestas teóricas anteriores –Semiótica y Teoría de la Comunicación–[117] obtenemos los pilares para forjar la propuesta teórica de este Trabajo de Fin de Grado. Así pues, podría encontrarse una posible relación entre la concepción de las mujeres reales y la joven que representaba Marisol, que permitiría ver, finalmente, la posible influencia.

---

[113] Ibídem
[114] Ibídem
[115] Ibídem
[116] Ibídem
[117] González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967-1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf

5.1.1 El análisis fílmico feminista

Para esta investigación, resulta primordial considerar el relato cinematográfico desde el punto de vista sociológico y de género –el papel de la mujer–, lo que podría encaminar mis pasos hacia el feminismo, o mejor hacia sus teorías sobre la representación femenina (González, 2018). Por esta razón dedicaré un apartado a considerar los diferentes aspectos que se han estudiado dentro en esta corriente, y se elegirán los conceptos que se tomarán como referencia para el análisis de contenido.

González (2018) expone que la teoría feminista ha sustentado un amplio debate en las últimas décadas del siglo XX y muchos de sus postulados y formulaciones han hecho que se mantenga en la actualidad como uno de los enfoques básicos para el análisis de personajes femeninos en el cine. El feminismo como estudio, se basa en una perspectiva teórica, un modo de ver el mundo, un marco de referencia o una posición ideológica desde donde se puede examinar aquello que interese[118]. Y al tiempo propone una metodología, un conjunto de herramientas conceptuales que construyen un modelo analítico, mediante el cual se puede analizar todo cuanto se desee –política, cultura, arte–, y en el caso que nos ocupa, el cine (González, 2018). Pese a la existencia de divergencias en relación con que el feminismo pueda articular una metodología propia, esta teoría adopta métodos y herramientas que, siendo generales para otras disciplinas, las convierte en específicas (González, 2018).

> *…los trabajos feministas ofrecen no tanto una metodología como una perspectiva –unas gafas, podríamos decir– con la que contemplar las películas (Kaplan, 1976:13).*[119]

Estas gafas permiten contemplar las películas desde una nueva perspectiva –no observada previamente– entonces se hace necesario crear una metodología que permita configurar con claridad lo que tenemos que ver y analizar, para guiarnos en el proceso[120].Como decía Annette Khun "hacer teoría feminista es comprometerse, de forma consciente o no, en la participación en la teoría o en la cultura" (González, 2018). Pero el feminismo no es sólo una herramienta para ver el mundo, González (2018), no es sólo un nuevo punto de vista, sino que ha generado a lo largo del siglo XX un movimiento político. A nosotros nos interesa fijarnos en el momento en el que el feminismo comenzará su andadura dentro del ámbito cinematográfico[121]. La teoría feminista de cine despierta en la década de los sesenta, aunque no desarrollará la mayor parte de sus postulados hasta la siguiente, los setenta. En sus inicios fijará su interés en el análisis de las películas existentes, pero de forma especial en las películas americanas de la edad dorada de Hollywood, tratando de prestar atención a todos aquellos aspectos

---

[118] González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967-1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf
[119] Ibídem
[120] Ibídem
[121] Ibídem

que, con frecuencia, pasan o han pasado inadvertidos[122]. No sólo consistirá en las presencias femeninas –las formas explícitas en que están representadas las mujeres, los tipos de imágenes, los papeles otorgados en las películas–, sino también en las contundentes ausencias –las formulas por medio de las cuales se ha excluido temáticamente a la mujer. González (2018) añade que, por consiguiente, también se refiere a las formas en que las mujeres no aparecen en absoluto en las películas o no están en cierto modo representadas en ellas. Tal y como dice Khun: se podría decir que, el proyecto fundamental del análisis feminista de cine consiste en "hacer visible lo invisible" (González, 2018).

Muchas serán las mujeres involucradas a lo largo de las décadas siguientes en la teoría feminista de cine; entre ellas, cabría destacar la aportación de Molly Haskell, quien realizará uno de los análisis feministas más concluyentes en cuanto al tema del tratamiento de la mujer en el cine[123]. Su estudio parte del análisis objetivo de las representaciones cinematográficas de las mujeres según los papeles que interpretan en la pantalla, los estereotipos a los que recurren y las imágenes en las que aparecen mostradas (González, 2018). Esta perspectiva se acompaña a menudo de la premisa que define que existe una relación directa o de reflejo entre esas representaciones femeninas y la organización social de la que forman parte[124]. Para Siles Ojeda, en cambio, la teoría de Haskell supone establecer un estrechísimo vínculo entre el cine y la realidad (González, 2018). Esto se debe a que las películas serían ante todo un espejo social, y todos los cambios en los papeles otorgados a la representación femenina se transformarían en una realidad material de las mujeres. Según ella:

> *Estos análisis subrayan la idea de que las imágenes y los estereotipos que se asignan a los papeles femeninos están plasmando el juego binario de imágenes positivas versus imágenes negativas: madre/prostituta, la femme fatale/ la chica buena... Así pues, las mujeres pululan entre imágenes ancladas en el juego binario de la representación occidental. Esto es, el discurso cinematográfico, principalmente el llamado cine narrativo clásico, tiende a través de su estructura narrativa y representacional a dividir el papel de la mujer en: mujeres negociables (madres, hijas, esposas...) y mujeres consumibles (prostitutas, vampiresas, golfas...) y coloca a las primeras por encima de las segundas, estableciendo así una jerarquía de valores en los papeles otorgados. (Siles Ojeda, 2000: 3).*[125]

De acuerdo con González (2018) es una aportación muy interesante que nos descubre el binomio fundamental sobre el que se han erigido prácticamente todas las representaciones femeninas a lo largo de la Historia: Eva/María. Esta aproximación

---

[122] Ibídem

[123] González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967-1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf

[124] Ibídem

[125] Ibídem

teórica feminista sí nos proporcionará las famosas gafas (González, 2018), para observar la cinematografía de nuestro corpus fílmico. Aún así, conviene profundizar un poco más en esta prolífica teoría para indagar en la recepción y percepción que las espectadoras tienen de los modelos de mujer que aparecen en dichas películas (González, 2018). Evidentemente, esta perspectiva de estudio se acerca mucho a la tesis doctoral de González y al presente trabajo. Sin embargo, como en el caso del doctorado, también resulta muy lejana a mi propósito por su especificidad temática –género melodrama en el cine norteamericano de la década de los 40 y 50–.

González (2018), para fijarse en la visión del espectador, añade el psicoanálisis a su corpus teórico, y así analizar el papel de la mujer como signo sexual u objeto de deseo. Sin embargo, creo que en este trabajo podría ser más útil citar la aportación de Khunn y dejar de lado las de Freud, ya que se centran extremadamente en el hombre cisgénero y en todo lo relacionado con el falo. Por lo tanto, proseguimos a indicar que existen una serie de imágenes atribuibles a la figura femenina que actúan como representación de aquel, y que poseen una gran carga simbólica. Por ejemplo, una melena larga, unos zapatos de tacón de aguja, un vestido muy ceñido al cuerpo, unos pendientes colgantes... servirían para fetichizar el cuerpo femenino para acabar reduciéndola a un objeto de deseo. Como indica Annete Khunn[126]:

> *Se han propuesto argumentos en relación, por ejemplo, con ciertos tipos de imágenes estereotipadas de mujer comercializadas a través de las revistas femeninas, los anuncios de televisión, y otros medios informativos. En estos casos, la construcción cultural de la mujer ideal –joven, con buen tipo, vestida y maquillada cuidadosamente, a la moda, atractiva– podría ser considerada en sí misma como "opresiva", porque ofrece una imagen con arreglo a la cual muchas mujeres sienten que es importante vivir y que, sin embargo, es inalcanzable para la mayoría. Las feministas han atacado tales imágenes por la razón de que cosifican a las mujeres: es decir, legitiman y constituyen el soporte social de una construcción ideológica que presenta a las mujeres como objetos, en particular como objetos de una evaluación basada en unos criterios de belleza y atractivo visibles y predefinidos socialmente. (Khun, 1991: 58).*[127]

En torno a la objetivación, también hemos querido añadir los apuntes teóricos de Pizà (2017), ya que ahonda en la objetivización sexual desde una perspectiva feminista. En su Trabajo de Fin de Grado expone que, desde que Laura Mulvey publicó el artículo Visual Pleasaure and Narrative Cinema en 1975, la presentación de la mujer como objeto

---

[126] González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967-1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf

[127] Ibídem

sexual se considera una forma más de opresión de género (Frederickson i Roberts, 1997)[128].

5.2 Muestra

Dentro de la producción de 20 filmes que protagonizó Marisol desde 1960 hasta 1985, he seleccionado aquellos que he podido recuperar en línea y los que eran susceptibles de formar parte del cuerpo de estudio. El criterio creado se ha basado en los siguientes puntos:

- Que sean representativos de una de las tres etapas de la filmografía de Marisol (etapa infantil, etapa adolescente o etapa adulta).
- Que muestren actitudes y problemáticas que afectan principalmente a la mujer[129].
- Que los hechos narrados en las películas sean contemporáneos al período de estudio (quedan fuera, por tanto, las películas de corte histórico o, de algún modo, anacrónicas)[130].
- Que no se trate de la adaptación de una novela, ensayo u obra teatral pre–existente[131].
- Que se puedan recuperar en línea a través del archivo de la Biblioteca de Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Que sea una película, no puede ser ni un documental, ni una obra de teatro ni una serie de televisión.
- Que forme parte del género de la Comedia musical española.

Tras una investigación minuciosa, y en base a estos criterios, se han decidido analizar cinco películas.

- Una perteneciente a la etapa infantil:
    - *Un rayo de luz* (Luis Lucía, 1960)

---

[128] Pizà, C. (2017). *El mite de Cleòpatra al cinema: una perspectiva de gènere a la representació de la Faraona* [Trabajo de Fin de Grado, Universitat Autònoma de Barcelona]. https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2017/181639/TFG_Piza_JuanMuns_Carme.pdf

[129] González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967-1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf

[130] Ibídem

[131] Ibídem

- Tres de la etapa adolescente:

    - *Búsqueme a esa chica/Los novios de Marisol* (Fernando Palacios, 1964)
    - *Cabriola* (Mel Ferrer, 1965)
    - *Solos los dos* (Luis Lucía, 1968).

- Dos de la etapa adulta:

    - *Carola de día, Carola de noche* (Jaime de Armiñán, 1969)

5.3 Fichas de visionado y análisis

González (2018) trató de estudiar en su doctorado los diferentes estereotipos de mujer en la comedia musical española. Para hacerlo realizó unas fichas de visionado para cada película y un perfil de cada personaje femenino que aparece en ellas. En mi Trabajo de Fin de Grado, he decidido tomar estas fichas como referencia para analizar el personaje de Marisol, si bien he añadido varias modificaciones al tratarse siempre de la misma actriz en un mismo tipo de papeles. A su vez, he añadido el análisis cualitativo que Pizà lleva a cabo en su Trabajo de Fin de Grado: para poder analizar a Marisol como "objeto" y como "mujer". Para hacerlo se ha desglosado el término objeto, entendiéndolo como sexual y capitalista. Este último aspecto he decidido añadirlo para poder comprobar si hacen de Marisol un objeto de propaganda, con fines lucrativos. A su vez, he desarrollado la unidad de análisis "mujer" en el apartado de "Personalidad, y lo he dividido en tres etapas: la etapa infantil, la etapa adolescente y la etapa adulta. Estas tres etapas se hallan en todas las unidades de análisis, ya que he adaptado todas ellas a esta subdivisión. Cada una de ellas cuenta con unas características a veces comunes otras distintivas del propio periodo. También se han añadido los conceptos "infantilización" y "adultificación" dentro de este análisis, ya que una de las hipótesis es que usan estas herramientas para representar al personaje.
Toda esta información será objeto de desarrollo en el próximo apartado. A continuación, se procede a la catalogación de los diferentes roles interpretados por Pepa Flores, agrupándolos en categorías y obteniendo de este modo sus características comunes.

Un rayo de luz 1960	Edad	Profesión	Niv. Económico	Vestuario	
	8	Estudiante y artista	Clase alta	Normal	Objetivación
					Sí
	Conflictos	Objetivo	Personalidad	Relaciones interpersonales	
	Familiar; Psicológico; Vacacional	Ayudar a otros personajes;	Mártir; Masculina; Indomable;	Chillidos; Intimidación; Golpes	

	Convencer a otros; Descubrir la verdad	Indiscreta; Graciosa; Infantil; Adulta	
Otros			

Tabla 1. Ejemplo ficha de visionado de las películas de Marisol en la etapa infantil.

Cabriola 1965	Edad	Estado Civil	Profesión	Niv. Económico
	Nº hijos	Vestuario	Conflictos	Objetivo
	Personalidad	Relaciones interpersonales	Otros	

Tabla 2. Ejemplo ficha de visionado de las películas de Marisol en la etapa adolescente y adulta

A partir de estas fichas de análisis González (2018) estableció en su tesis doctoral 11 estereotipos de mujer en la comedia musical española. Entre los estereotipos que ella extrae de su investigación he decidido quedarme con los que pueden corresponderse con el personaje de Marisol. Según González (2018) las mujeres que desfilan en estas películas no sólo responden a esta realidad palpitante, sino que son parcialmente producto de ella, de su absoluta despreocupación por la situación femenina en la España del progreso, y de su nula valoración en una sociedad tradicionalmente patriarcal. También son producto de la imaginación de los guionistas, de su formación y experiencia creando historias, pero también de su subconsciente marcado por años de censura, autocensura y confusión. De esta manera los personajes femeninos tienen una doble vertiente: de realidad y de ficción. Una vez esto está claro pueden pasar a numerarse los diferentes estereotipos:

- **La amante**: la mujer atractiva, pérfida y que siempre quiere algo.
- **La criada:** la mujer al servicio del hogar y del hombre
- **La descarriada:** la mujer perdida, trabajadora del amor o de mala compañía.

- **La esposa moderna**: la mujer casada actual y falsamente independiente
- **La extranjera:** la mujer que vino del frío.
- **La "florero":** la mujer adorno, al servicio de la mirada masculina.
- **La mujer tradicional:** novia fiel, esposa perfecta y madre de familia.
- **La soltera moderna**: la mujer resuelta, sensual y dedicada a ella misma.
- **La solterona:** la mujer que quedó "para vestir santos".
- **La suegra:** la mujer chismosa que enfrenta al matrimonio.
- **La viuda:** la mujer enlutada y dependiente de un nuevo marido.

Entre estos estereotipos he seleccionado el que más podría adecuarse al personaje de Marisol (en su etapa adolescente y adulta), y este es el de "la soltera moderna". Al poder tener en cuenta solamente uno de los estereotipos se añadirá también la clasificación femenina de la metodología más cualitativa de Pizà (2017). Por este motivo he añadido los apartados "Personalidad" y "Relaciones interpersonales", que se definirán en el próximo apartado. Sin embargo, he considerado necesario usar el formato de tabla de Pizà (2017) para analizar a Marisol como objeto propagandístico, ya que me parece más adecuado para poder desarrollar mejor este aspecto:

Un rayo de luz 1960	PROPAGANDA	¿Se utiliza la imagen de Marisol como promoción de la nación española, de forma directa o indirecta? a) No se hace referencia a España ni se utiliza a Marisol como representante/ideal de la nación b) Se hace referencia a España y se utiliza a Marisol como representante/ideal de la nación
		¿Si los hay, cuáles son los índices de proyección internacional? • Se encuentran canciones extranjeras • Se promocionan los lugares turísticos españoles

5.4 Descripción de los ítems de control

5.4.1 Edad

El ítem de edad es uno de los más útiles, ya que nos da la posibilidad de subdividir a los personajes en segmentos relacionables con otras variables (González, 2018). Este ítem

responde a la edad que los personajes parecen tener en la narración, es decir, no se trata de consignar la edad que la actriz tiene el momento en el que participa en el filme, sino la edad aparente del personaje[132]. Los segmentos de edad previstos, teniendo en cuenta que hemos elegido las películas que Marisol hizo películas desde los 12 años hasta los 21, han sido:

- 8-10 años: Marisol nunca tuvo esta edad mientras realizaba sus películas, pero sí que le hacían aparentarla en los filmes de su etapa infantil estudiadios, en *Un rayo de luz* (Luis Lucía, 1960).

- 11-15 años: Marisol realizó los papeles de su etapa infantil durante estas edades, en los que estaba ya en la preadolescencia. No aparenta esta edad en ninguna de sus películas, solamente en *Búsqueme a esa chica* (Fernando Palacios, 1964) hay momentos en los que parece tener 14 años.

- 15–19 años: Engloba a los personajes femeninos que están en el final de su adolescencia. En la tesis de González son "hijos de", estudiantes o jóvenes que tienen roles intrascendentes en la historia. Marisol aparenta esta edad en *Búsqueme a esa chica* (Fernando Palacios, 1964) y *Cabriola* (Mel Ferrer, 1965)

- 20–24 años: En esta franja se encuentran la mayor parte de las jóvenes solteras, chicas modernas que en muchos casos trabajan y que, o bien tienen novio formal o lo están buscando (González, 2018). En *Solos los dos* (Luis Lucía, 1968) y *Carola de día Carola de noche (*Jaime de Armiñán, 1969) parece tener esta edad.

5.4.2 Estado Civil

El ítem de estado civil resulta definitivo a la hora de estudiar los posibles estereotipos que aparecen en estas películas[133]. Tal y como hemos visto en el marco teórico, uno de los ideales nacionalcatolicista entiende a la fémina como mujer-esposa-madre. Por otra parte, debe especificarse cuando un personaje aparece en la película en un determinado estado civil y, por los avatares de la historia, acaba en otro estado civil diferente. Ante esta problemática se ha consignado al personaje en el que haya permanecido más tiempo (González, 2018). Esta unidad se ha dividido en dos, aunque González usara un total de cuatro en nuestra muestra solamente serán necesarios los comentados a continuación, que se incluirán en la clasificación a partir de *Solos los dos* (Luis lucía, 1968) -primera película de la etapa adulta-:

• Soltera: Es el que ocupa el mayor segmento dentro de las películas analizadas.

---

[132] González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967-1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf

[133] González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967-1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf

• Casada: La mujer casada es, en este cine, no sólo un estado civil, sino una especie de logro o sueño a conseguir. La mujer que no está casada tenderá a estarlo, bien formalizando con su novio las relaciones de solteros, bien pescando un marido in extremis (González, 2018). La mujer debe casarse y, de hecho, gran parte de las mujeres solteras observadas acaban casándose fuera de los límites temporales de la ficción –o es lo que el espectador puede llegar a deducir en los múltiples finales abiertos que se proponen–[134]. Solo en *Caso Cerrado* (Juan Caño, 1985) (Marisol/Pepa Flores es una mujer casada, la explicación puede ser de orden narrativo, pues al cine le interesa mucho más la historia y las vicisitudes de una mujer joven y soltera (González, 2018). Normalmente las mujeres solteras de la comedia musical española suelen luchar con un novio excesivamente fogoso o buscar un marido. En el caso de la mujer casada en este tipo de películas González (2018), su mayor conflicto está en escarmentar a un marido libidinoso para luego recuperarlo y volver a la normalidad. Narrativamente hablando las mujeres solteras ofrecen mayores y más variados conflictos que las casadas, de manera que hay que retrasar su edad de acceso al matrimonio[135].

5.4.3 Profesión

La ocupación femenina, o si queremos, el aspecto profesional resulta determinante en un estudio de estas características (González, 2018). Durante muchos años, la mujer española fue elevada al estatus de reina del hogar, cuidadora y veladora de la felicidad en el matrimonio. Por los mismos motivos González (2018), fue rebajada a niveles de nula cualificación y cultura, ya que no era necesario que estudiara o se formara para una vida productiva dentro del engranaje industrial o de servicios –sector secundario y terciario, respectivamente–. Sin embargo, será en esta década en la que se revele como necesaria la aportación del trabajo femenino para el despegue industrial del país, aunque debido a estos lastres en su formación y cultura se verá abocada a una serie de actividades consideradas como "específicamente femeninas" o a infrapuestos en los que no se exigía cualificación profesional, subordinadas a los varones y con un salario que bien podría considerarse como de explotación[136]. En nuestro caso el personaje de la folklórica es artista, aunque en algunos filmes empiece teniendo un trabajo precario y siendo torero (disfrazada de hombre), y por ello se encuentra en disonancia con el ideal de mujer del periodo estudiado. En *Solos los dos* (Luis Lucía, 1968) la madre de Marisol indica que es conductora de ralis y, además, se dedica a la venta de coches.

5.4.4 Nivel socioeconómico

Se trata de un dato interpretativo y que, por tanto, está sujeto a cierta subjetividad[137]. En ciertos casos el nivel socioeconómico resulta extremadamente patente, como en los

---

[134] Ibídem
[135] Ibídem
[136] González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967-1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf
[137] Ibídem

casos de la aristocracia y la alta burguesía, pero en la filmografía estudiada la actriz surge de un origen humilde y asciende a la clase alta (o tiene familiares que lo son). A modo general González (2018) tiene en cuenta para su determinación objetiva aspectos tales como: lugar de residencia espacio de actuación –casas, portales, chabolas, apartamentos, chalés…–, tipo de ocupación, formación y cultura adquirida, uso del lenguaje, aspecto físico general y relaciones con otros personajes. La comunión de todos estos aspectos es lo permite evaluar el nivel socioeconómico de los personajes femeninos y catalogarlos en función de cinco segmentos que han arrojado los siguientes datos (González, 2018):

- Aristocracia
- Clase alta
- Clase media alta
- Clase media
- Clase baja
- Indefinido

5.4.5 Número de hijos

El número de hijos es el dato que menos resultados ha dado ya que ninguno de los papeles de la actriz es madre. Lo más llamativo del registro de número de hijos ha sido el comprobar la discrepancia que existe entre los datos estadísticos de la realidad española de estos años y los datos que han ofrecido las pel·lícules (González, 2018).

5.4.6 Vestuario

Según González (2018) el vestuario con el que aparecen los personajes puede decirnos muchas cosas acerca de él, desde su estatus socioeconómico a su grado de modernidad o tradicionalismo. También puede funcionar como lo contrario, puede despistarnos sobre la realidad de los personajes –en el caso de las prostitutas ocurre con frecuencia, puesto que cuando se quitan el "uniforme de guerra", suelen mostrar su verdadera personalidad (González, 2018). En el análisis, siguiendo lo establecido por González (2018) Si algún personaje muestra mas de tres tipos de vestuario se ha indicado en el apartado de "Varios a considerar". Así pues, la división es la siguiente[138]:

a) Luto/ Alivio–luto: ropa negra, de luto, que es la propia de la mayor parte de las viudas –incluso de las jóvenes– y las señoras mayores. El alivio–luto es una vestimenta que incorpora ciertos tonos blancos o claros en un total general bastante oscuro.

b) Recatada: Es la ropa propia de las mujeres beatas, muy tradicionales, castas y en cierta manera, antiguas. Jerséis de cuello vuelto, abrigos, camisas abotonadas, camisones largos y cerrados o pijamas de punto…

[138] González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967-1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf

c) Profesional: Se trata de todas aquellas vestimentas derivadas del ejercicio de una determinada actividad, tales como las batas de las enfermeras o el uniforme de las criadas y camareras.

d) Normal: El atuendo normal es el que se corresponde en edad, estatus socioeconómico y localización del personaje.

e) Moderna: Es el tipo de vestuario que define a una joven moderna. Llevan minifaldas, botas hasta las rodillas, escotes, cinturones anchos, complementos a juego, vestiditos coloridos, ligueros y "cruzados mágicos"

f) Elegante: Se corresponde con el vestuario con el que aparecen algunos personajes femeninos cuando van de fiesta, a un cóctel o celebración, a una boda o incluso a un entierro. La elegancia va ligada prácticamente a los segmentos de edad jóvenes, ya que cuanto mayor es el personaje mas tendencia tiene a aparecer con ropa normal o recatada.

g) Sexy–picante: los deshabillés, camisones transparentes, sujetadores, bikinis y bañadores son los consignados como atuendos sexy–picantes.

h) Medio desnuda: Puesto que aparece como una tendencia a partir de 1974, González (2018) lo marca como segmento de vestuario, ya que resulta llamativo que poco a poco vayan despareciendo centímetros de tela para ganar centímetros de piel.

Para el presente trabajo he querido añadir la categoría "Masculina", ya que no está representada en la tesis de González (2018), pero está presente en la forma de vestir de Marisol. Este vestuario "masculino" se definiría como el llevar piezas de ropa características (según el modelo de la época) del género opuesto. Cabe remarcar que esta concepción evolucionará durante el periodo estudiado y que la indumentaria que en los primeros filmes se considere "masculina", podría considerarse también "femenina" en un momento histórico posterior. Por ejemplo, en *Un rayo de luz* (Luis Lucía, 1960) Marisol lleva camisa y pantalón en una escena (indumentaria no común en las niñas de la época).

5.4.6.1 Objetivación

Dentro del apartado "Vestuario", a diferencia de la tesis doctoral de González (2018), he visto necesario añadir la subunidad de "objetivación". De esta forma puedo analizar si objetivaban a Marisol, tanto en su etapa infantil como en sus etapas adolescente y adulta, y de qué forma lo hacen. Para empezar, es necesario definir qué es la objetivación sexual: la definición más ampliamente citada (Pizà, 2017) es la de Barbara Frederickson (de la Michigan University) y Tomi-Ann Roberts (del Colorado College) en

su artículo Objectification Theory publicado en 1997[139]. Frederickson y Roberts (Pizà, 2017) exploraban las consecuencias psicológicas de la cosificación de las mujeres en la sociedad, e indicaban que "el hilo conector de todas las formas de objetivación sexual es la experiencia de ser tratada como un cuerpo (o un conjunto de partes del cuerpo) valorado principalmente por su uso (o consumición) por parte de los demás"[140]. Cuando Jennifer Aubrey y Cynthia M. Frisby, de la Universidad de Missouri[141], quisieron analizar la objetivación de la mujer en los vídeos musicales apuntaron a la exposición del cuerpo femenino como manifestación de tal objetivación, basándose en la teoría de Frederickson y Roberts. Se centraron en las partes del cuerpo asociadas con la actividad sexual: el escote, el pecho, el culo ... y medían la cantidad de piel que enseñaban sus muestras (Pizà, 2017). También observaban como la cámara enseñaba el cuerpo de los artistas analizados: si se fijaba en determinadas partes del cuerpo más que en la cara o el cuerpo total de la persona[142]. Esto ayuda a saber si este cuerpo está siendo mostrado para consumo de terceros, como dicen Frederickson y Roberts (Pizà, 2017). Tal y como indica Pizà (2017) hay otra manera de objetivar el cuerpo de una mujer sin exponerlo: censurándolo. Fátima de Almeida analizó la representación de la mujer en las películas más exitosas de los últimos años, y concluyo que en algunas ocasiones el cuerpo de la chica es entendido como inherentemente sexual y, por tanto, exponerlo hubiera resultado un acto de lujuria (Pizà, 2017). Para tener en cuenta ambos aspectos de la objetivación se ha hecho un análisis desde ambas perspectivas: midiendo si hay desnudez y/o si hay censura. En la tabla se marcará el tipo de vestuario que lleva y si hay desnudez o censura, una vez acabado este paso se procederá en la discusión de los resultados a analizar cómo y de qué forma lo llevan a cabo. Así pues, para determinar si hay objetivación se tendrán en cuenta el vestuario, la desnudez y la censura.

Por último, he visto necesario añadir en este apartado el estudio de la objetivación del personaje de Marisol como producto del régimen. Para medir este aspecto se tendrá en cuenta si la protagonista ensalza a España y sus valores; y la proyección internacional que tuviera el film (por ejemplo, si añadían canciones extranjeras, o si se promocionaba partes turísticas españolas).

5.4.7 Conflictos

Se entiende por conflicto el choque entre dos fuerzas opuestas, que puede manifestarse bajo el deseo, la necesidad o el objetivo a alcanzar de un personaje al que se le enfrenta otra fuerza igual o superior que le imposibilita lograrlo (González, 2018). De este enfrentamiento surgen todo tipo de situaciones o de sentimientos conflictivos. González (2018) define el conflicto como el epicentro de la vida de un personaje, el corazón de su drama y lo que le mueve a actuar –para tratar de evitar o minimizar ese conflicto– . Funciona además como un factor de verosimilitud e interés, de cara al espectador que

---

[139] Pizà, C. (2017). *El mite de Cleòpatra al cinema: una perspectiva de gènere a la representació de la Faraona* [Trabajo de Fin de Grado, Universitat Autònoma de Barcelona]. https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2017/181639/TFG_Piza_JuanMuns_Carme.pdf
[140] Ibídem
[141] Ibídem
[142] Ibídem

contempla la película[143]. Los segmentos de este ítem los crea González (2018) en función de los visionados y análisis de la filmografía analizada. Debido a la naturaleza cambiante de los personajes y a su devenir en la historia[144], duplico el ítem en dos, ya que frecuentemente los personajes cuentan con más de un conflicto. La lista de conflictos segmentados es la siguiente (González, 2018):

- De enredo: Es un clásico en la comedia. Se caracteriza por un malentendido o un engaño mal previsto pueden dar lugar a situaciones de enredo que se vuelven conflictivas cuando los personajes no encuentran la manera de aclarar las cosas[145]. Es común que el conflicto de enredo empiece siendo algo pequeño y que se vaya complicando hasta extremos descontrolados por medio de esa estructura narrativa denominada in crescendo. El efecto "bola de nieve" termina normalmente por explotar en el clímax de la historia.

- De relación: Son conflictos que empiezan siendo internos –lo percibe y lo siente el personaje–, y acaban siendo externos–los perciben otros personajes y participan de ellos, o se contagian– (González, 2018). Las relaciones entre personajes pueden ser muy variadas, pero es difícil que incluso en aquellas cuya base es el amor, el cariño o la amistad, no surja un conflicto de relación[146].

- Económico: González (2018) determina que es un conflicto poderoso y entendible. Nos referimos a la ausencia de dinero, ya que, aunque el exceso de dinero también puede llegar a convertirse en un conflicto interesante lo normal es que sea la escasez económica la que se constituya en conflicto para un personaje[147].

- Familiar: el estamento familiar es de por sí bastante conflictivo, de forma que conflictos de este tipo están prácticamente en todas las películas que contengan relaciones de personajes en una familia (González, 2018). Se suelen manifestar bajo la discrepancia de criterio entre la opinión –y decreto– del padre y lo que desean u opinan los hijos. Puede ser también que el conflicto devenga por el fallecimiento de un familiar, por la aparición de alguien nuevo en el seno de la familia o por la ruptura de dicho estamento[148]. Una familia numerosa o la ausencia de familia puede suponer igualmente fuente de conflicto en este sentido (González, 2018).

- Moral: Los asuntos relacionados con la moral son fuente inagotable de conflictos[149]. El choque cultural que supuso la llegada de turistas extranjeros, la fiebre consumista desatada por el fenómeno del desarrollismo o la apertura en las normas de censura

---

[143] González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967-1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf
[144] Ibídem
[145] Ibídem
[146] Ibídem
[147] Ibídem
[148] González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967-1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf
[149] Ibídem

–entre otros aspectos– provocaron una brecha cada vez más profunda entre la sociedad mas tradicional y la nueva clase media moderna (González, 2018). Esta última, cosmopolita y abierta, deseaba superar de una vez por todas los rastros de represión franquista[150].

- Profesional: Los conflictos profesionales son aquellos que surgen o se derivan tanto del ejercicio profesional en exceso, como del que se hace con desidia o del que no se hace (González, 2018). La posibilidad de perder el empleo, el horario que se extiende hasta más allá de lo racional, la incapacidad para llevar a cabo una tarea o el despropósito pueden suponer infinidad de conflictos profesionales o laborales[151]. Por ejemplo, en el caso de *Solos los dos* (Luis Lucía, 1968), Marisol no podía soportar la angustia permanente de estar ennoviada con un torero[152].

- Psicológico: Son conflictos internos que no suelen tener manifestación externa palpable pero que terminan por salir a la luz en momentos de gran tensión. La mezcla entre la comedia y el pseudo drama trajo consigo la aparición de conflictos de este tipo fundamentalmente entre los personajes masculinos de la comedia celtibérica[153]. Si bien es cierto que también se han producido casos entre algunos personajes femeninos cuya personalidad débil y claramente influenciable –por una amiga, un novio o ligue, o un jefe muy insistente– ha derivado en situaciones complicadas desde el punto de vista psicológico (González, 2018). Por ejemplo, Marisol en *Un rayo de luz* (Luis Lucía, 1960), llega al clímax de su conflicto psicológico haciendo ver que se ha herido de gravedad para que su abuelo le deje volver a casa con su madre.

- Romántico: El conflicto romántico es un clásico entre los clásicos[154]. González (2018) lo describe como la trama de "chico conoce chica…", de la que se derivan toda una serie de situaciones y circunstancias que harán que los personajes superen peripecias románticas complicadas. En este cine, las relaciones románticas son de por sí conflictivas, siempre hay un impedimento para el desahogo romántico, que no pasa de ciertos besos a escondidas o de un juego de manos (González, 2018). El amor y el desamor –o lo que las protagonistas entienden que es el amor y que normalmente no tiene nada que ver–, la conquista, la seducción, el enamoramiento fugaz o la decepción son formas básicas de conflictos románticos[155]. En este cine González (2018), sus peripecias románticas acaban poniendo a prueba el amor verdadero, llevando a los personajes a situaciones extremas y demostrando que por encima de los tecnicismos, está el amor.

---

[150] Ibídem
[151] Ibídem
[152] Rincón, A. (2019). Marisol y Pepa Flores. Los significados políticos de una estrella (1960-1985). *Cuadernos De Historia Contemporánea*, *41*, 351-371. https://doi.org/10.5209/chco.66120
[153] González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967-1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf
[154] Ibídem
[155] González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967-1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf

- Sexual: Está caracterizado por el hecho de que las mujeres, llevadas por la monotonía de sus vidas como esposas, deciden tener una aventura sexual.

- Situación: este tipo de conflicto se da cuando los personajes deben enfrentarse a una situación anómala o extraña, cuando se plantean una circunstancia en un momento concreto, ante la que no había nada previsto (González, 2018). Dentro de la comedia, los conflictos de situación suelen dar pie a gag cómicos o situaciones de alta hilaridad, en muchos casos absurdas y que se resuelven muy rápido[156]

- Vacacional: Son los problemas que surgen estando de vacaciones. Como elegir pasar las vacaciones en España o con su abuelo en Italia[157] , en definitiva, situaciones que pueden llevar a momentos inverosímiles y variopintos.

No se han añadido las subunidades "sin conflicto" e "indefinido" (González, 2018), porque al estudiar el personaje de Marisol, que es la protagonista, es imposible encontrarse con este caso concreto.

5.4.8 Objetivo protagonista

Los personajes realizan acciones derivadas de la existencia de un conflicto principal (González, 2018). Y resulta inevitable que, ante una dificultad, ante un conflicto, el personaje se proponga superarlo. Por tanto, el objetivo está en función del conflicto principal que vive el protagonista, sería aquello que pretende obtener como consecuencia de su motivación[158]. González (2018) considera que los objetivos deben ser específicos, concretos, de necesidad inmediata y fuertemente motivada, para poder soportar los cambios de fortuna en la trama, y para poder llegar a la meta. El objetivo no tiene porqué ser espectacular, simplemente tiene que provocar en el personaje la suficiente implicación como para no tirar la toalla a mitad de camino (González, 2018). Aunque los personajes suelen contar con un objetivo principal, pueden aparecer objetivos secundarios a lo largo de la historia[159]. Por este motivo, González (2018) desarrolla esta unidad según diferentes funciones -de las cuales he seleccionado las que me interesan para el objeto de estudio-:

• **Ayudar a otros personajes:** Es un objetivo esencial, que suele ir ligado con la función de personajes de apoyo o personajes confidentes.

• **Casarse:** Es el gran objetivo en este cine, el mayor y más poderoso de los fines que persigue un personaje femenino (González, 2018). Incluso aquellas mujeres que parecen tenerlo prohibido consiguen llegar a este fin.

---

[156] Ibídem
[157] *Un rayo de luz* (Luis Lucía, 1960)
[158] González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967- 1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf
[159] Ibídem

• **Convencer a otros:** Algunos personajes necesitan convencer de algo a alguien, necesitan hacerle ver algo para que tome cartas en el asunto (González, 2018).

• **Demostrar valía:** Es un objetivo que empieza a hacerse recurrente en los personajes femeninos del cine del momento. González (2018) explica este objetivo con el hecho de que las mujeres asumieron que debían demostrar que estaban preparadas para los retos de la igualdad de sexos. Los personajes femeninos recogen este reto y lo plasman en las comedias de manera muy peculiar.

• **Descubrir el amor verdadero:** el pilar de esta meta es la necesidad de descubrir lo que para ellas era desconocido en el campo romántico.

• **Descubrir la verdad:** La base de los conflictos de enredo está en ocultar algo o provocar un engaño para que otros personajes y/o el espectador mismo, desconozcan algo que luego será vital (González, 2018). Cuando los personajes engañados empiezan a darse cuenta del embrollo en el que se les ha metido, genera rápidamente un objetivo simple, saber qué es lo que pasa –y con quien pasa–[160].

• **Divertirse y pasarlo bien:** Es un objetivo que puede parecer banal, suele ocurrir cuando la protagonista no tiene ningún conflicto importante entre manos y simplemente se limita a vivir lo mejor que puede.

• **Escarmentar al otro:** Gran parte de los personajes femeninos que descubren una verdad oculta por un engaño, nada mas obtener su objetivo de conocer la verdad, deciden vengarse y escarmentar al culpable (González, 2018). Es frecuente que el culpable al que hay que escarmentar sea el marido, aunque en ocasiones es una amistad o un jefe[161].

• **Obtener dinero:** al existir conflictos económicos, es natural que se de este objetivo (González, 2018).

• **Recuperar al marido:** Aunque ellos engañen a sus mujeres, aunque monten un enredo para ocultarlo, aunque sean poco agraciados físicamente o no dejen de ser unos perdedores, ellas siguen deseando que vuelvan y son capaces de organizar un enredo más para provocar su vuelta (González, 2018).

• **Seducir o enamorar a otro:** Derivado de un conflicto romántico o incluso sexual, lo de seducir se convierte en necesario para sentirse realizada, completa o satisfecha[162]. Algunas mujeres seducen como objetivo general, sin tener ningún conflicto al respecto, seducen porque pueden.

---

[160] González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967- 1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf
[161] Ibídem
[162] González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967- 1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf

• **Ser feliz:** Es cierto, ellas quieren ser felices y aunque las cosas se compliquen, gran parte de los personajes que tienen objetivos más complejos, acaban también por necesitar que se cubra este otro objetivo vital (González, 2018).

• **Tapar una realidad:** Hay realidades poco favorecedoras que necesitan una mano de maquillaje para disimularse de cara a terceras personas. En algunos casos provoca nuevos conflictos –como los de enredo– y en otras sirve para acabar descubriendo la verdad (González, 2018).

• **Tener un hijo:** Es natural, el objetivo de toda mujer es, tras casarse, el ser madre (González, 2018). Algunas lo tienen complicado, bien por circunstancias biológicas o por negativa de sus esposos, de manera que el objetivo de tener hijos se vuelve casi una necesidad[163].

• **Trabajar**: González (2018) lo define como no solamente el querer encontrar trabajo, sino también poder ejercerlo cuando los demás no te dejan o cuando todo está en tu contra.

5.4.9 Personalidad

La teoría fílmica feminista ha indagado mucho en los estereotipos que el cine ha atribuido a las mujeres la largo de la historia. Para llevar a cabo este apartado he tomado como referencia a Pizà (2017) y el análisis que hace de Cleopatra como mujer además de los siete modelos de mujer basados en la personalidad de la reina: diosa sexual, madre abnegada, mártir, virgen, esposa, tonta (normalmente rubias 'dumb blondas') y vampiresas[164]. Para mi estudio descarto el de madre abnegada y esposa y le añado los perfiles que define González (2018) como características de la mujer franquista, basados en el ideal mujer-esposa-madre -ampliamente comentado en el marco teórico-. Cabe remarcar que en todos los casos tiene más de un rasgo de personalidad, y así se especificará. Así pues, juntando el listado de ambas estudiosas, el presente apartado se configuraría con los siguientes puntos:

- Según las subunidades de Pizà (2017)
    - Diosa sexual: Es representada de forma explícita o implícita teniendo relaciones sexuales. Habla abiertamente del sexo y es capaz de cambiar

[163] González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967- 1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf

[164] La crítica feminista del cine 36 comienza así, con autoras como Molly Haskell y Marjorie Rosen descomponiendo las películas de Hollywood más significativas del siglo XX y extrayendo los diferentes roles que han seguido sus personajes femeninos (Pizà, 2017). Haskell publica su libro From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies (De la reverencia a la violación: el tratamiento de las mujeres en el cine) en 1973, donde hace un repaso por décadas de representación femenina. En el libro, Haskell concluye que los personajes femeninos se limitan a seguir, aunque no de forma exclusiva, los roles de diosa sexual, de madre abnegada, de mártir, de vírgenes, de esposas, de tontas (normalmente rubias 'dumb blondas') y de vampiresas (Pizà, 2017).

la voluntad ajena a través de su sexualidad (Pizà, 2017). Esta subunidad no se tendrá en cuenta en el análisis de la etapa infantil.

- Mártir/Sacrificada: Muestra de forma verbal o no verbal la disposición de sacrificarse por una causa concreta (su familia, la ciudadanía…). (Pizà, 2017).

- Vampiresa: Es demonizada por otros personajes y muestra explícita o implícitamente malas intenciones en su comportamiento. En algunas ocasiones se mueve por el egoísmo y puede ser condescendiente o antipática con los otros personajes (Pizà, 2017)

- Según las subunidades de González (2018)

  - Complaciente: La mujer no debe negar en ningún momento al marido lo que le pertenece, debe resultar servicial, delicada y atenta para con sus necesidades.

  - Cocinera: Las comidas deben estar dispuestas a tiempo para el señor que las espera o que las ha pedido. Debe pues la mujer no sólo saber cocinar, sino fundamentalmente conocer los gustos de su marido para complacerle en la mesa.

  - Femenina: La mujer debe tener todos los atributos que el hombre no posee como la feminidad, la dulzura, la delicadeza..., pero debe hacer gala de ellos honradamente y sin exageraciones.

  - Maternal: Toda mujer está destinada a traer y criar hijos, con paciencia y dedicación absoluta. Los hijos son la expresión de la felicidad de un matrimonio, de manera que su ausencia implica desdicha o fracaso.

  - Divertida: La mujer no debe ser aburrida, pero debe vigilar no resultar exagerada en su carácter o divertimento.

  - Sumisa: La mujer debe llevar la iniciativa en la táctica de ceder.

  - Correcta: Toda mujer debe serlo en sus actitudes y posiciones respecto al hombre. Y no sólo debe serlo, debe también parecerlo.

  - Discreta: Las mujeres tienen que presumir de serlo, ya que no resulta apropiado pedir explicaciones al marido cuando salga, cuando se entretenga o cuando decida volver tarde a casa. No debe cuchichear con amigas, ni entrometerse en la vida o asuntos de los demás buscando cotilleo.

- Lista: La mujer debe ser lista en el ámbito de no expresar sus conocimientos si estos son superiores a los del marido. El hombre debe sentirse siempre por encima de la mujer.[165]

También veo necesario añadir los perfiles opuestos a los rasgos de González (2018), es decir:

- Indomable
- Trabajadora (que no sea del hogar)
- Masculina
- Desapegada
- Aburrida o graciosa (sin los límites que expresa la concepción del anterior listado)
- Activa
- Incorrecta
- Indiscreta
- Tonta -común con los perfiles de Pizà (2017)- o inteligente (sin los límites que expresa la concepción del anterior listado).

A su vez, veo conveniente incorporar las subunidades "Infantil" y "Adulta". Debido a que puede ser interesante investigar si, y de qué forma, infantilizan y/o adultifican al personaje de Marisol. Esto está estrictamente relacionado con la concepción de la mujer según el periodo histórico, ya que si la infantilizan estarán intentando negarle visualmente un crecimiento físico y moral (por lo tanto reduciendo su capacidad de raciocinio, y su crecimiento físico, incluso podrían llegar a erotizar esta infantilización) y en el caso de adultificarla estarán haciéndole asumir responsabilidades o actitudes no propias de su edad (lo que podría derivar en la sexualización de una niña, o a la exigencia madurativa que se impone a las mujeres). Por esto es necesario seguir dividiendo cada unidad de análisis según la etapa vital de la actriz (niña, adolescente y adulta), con tal de poder interpretar mejor la intencionalidad de los rasgos que se le atribuyen.

5.4.10 Relaciones interpersonales

Dentro de este apartado he querido incorporar el trato que tienen los personajes masculinos con Marisol. Para hacerlo he tomado como referencia la clasificación que Pizà (2017) hace de las relaciones de Cleopatra con sus diversos cónyuges. Para llevar a cabo el análisis de sus interacciones establece cuatro tipos de vejaciones distintas:

- Insultos: si es insultada, humillada o ninguneada
- Chillidos: si se dirigen a ella de una forma agresiva
- Intimidación: si indirecta o indirectamente la amenazan
- Golpes: si es agredida físicamente

[165] González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967- 1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf

Pizà (2017) también considera importante estudiar si la protagonista, en mi caso Marisol, expresa su repudio a las vejaciones o si lo hacen terceros personajes. Este apartado esta inevitablemente muy relacionado con el de "Personalidad", ya que, por ejemplo, su reacción a este tipo de actos determinará si es una mujer "sumisa" o más bien "activa".

5.4.11 Varios a considerar

González (2018) añade este ítem de carácter abierto, es decir, no ofrece segmentación, ya que lo incluye para poder poner observaciones sobre los personajes, acotaciones que añadan información que no podía ser consignada en los segmentos anteriores o deducciones que he ido plasmando cuando he analizado las películas. También se han añadido aquí frases que dicen los personajes en algún momento y que pudieran ser relevantes de reproducir en algún lugar del trabajo, que pudieran ayudar a entender al personaje, su motivación o su conflicto[166]. En el presente trabajo he operado de la misma forma.

5.5 Problemas de la investigación

En el presente trabajo se hallan algunas cuestiones problemáticas que resultan convenientes citar, con la finalidad de dejar constancia de su existencia y de aclararlas en la medida de lo posible. El mayor problema ha sido el de encontrar un corpus de estudio que me llevará a poder alcanzar el objetivo de mi trabajo. La tesis doctoral de González (2018) es demasiado amplia para poder tenerla en cuenta en su totalidad, además de no centrarse en un solo personaje. Este sí que es el caso de Pizà (2017), cuyo objeto de estudio es la representación de Cleopatra en el cine. Sin embargo, su trabajo se basa en analizar si la representación de la reina es fiel a la realidad histórica.

Otra complicación ha sido la elección de la filmografía. Lejos de ser fortuita he tenido que seleccionar entre las que más se acotaban a mi objeto de estudio, aunque he tenido que descartar algunas como *las Cuatro bodas de Marisol* (Luis Lucía, 1967) por no poder recuperarla en línea. El mayor problema en la elección de la filmografía lo he tenido en la etapa adulta, ya que solamente dos filmes correspondían a mi criterio de selección de la muestra, y de ellas solo he podido recuperar en formato digital *Carola de día, Carola de noche* (Jaime de Armiñán, 1969*)*. Por lo tanto, la etapa adulta no puede considerarse como una muestra representativa, aunque sí sea posible marcar la evolución de la concepción de la mujer hasta el último largometraje analizado.

Por último, también ha sido complicado establecer los criterios para analizar la concepción de Marisol como niña: ya que no he encontrado ningún trabajo que se centre en la visión de la mujer en la etapa infantil. Este es el motivo por el que he tenido

---

[166] González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967- 1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf

que estudiar la visión femenina que impartían desde las escuelas, y de ahí concluir cuál era la concepción de las niñas en los años 60.

En cualquier caso, las obras escogidas y las unidades de análisis establecidas cumplen los criterios de selección ya determinados, así que, pese a los problemas expuestos, el resultado puede tomarse como objetivo.

6. Análisis de los resultados

Tras haber analizado las cinco películas de la muestra según los parámetros establecidos en el apartado anterior, en este capítulo se desarrollan los resultados del análisis.

6.1 *Un rayo de luz* (Luis Lucía, 1960)

6.1.1 Edad

Pese a tener 12 años en la vida real, en esta película aparenta tener solamente ocho. En la trama se explicita que tiene 10 años, pero parece incluso más pequeña. Por lo tanto se encuentra en el segmento de edad de 8 a 10 que se había ya preestablecido

6.1.2 Profesión

Es una niña rica que se dedica estudiar canto y que quiere ser artista. Toda la trama gira en torno a su dedicación al baile y a la música folklorística, y tiene grandes ambiciones. Esto se corresponde con el prototipo de la folklórica que Lázaro-Reboll y Willis (2004) describen.

6.1.3 Nivel económico

Como se repite a lo largo de la comedia musical española, y sobretodo en el cine folklórico (más aun en el de los niños prodigio) vemos instaurada la idea capitalista de que con esfuerzo y dedicación puedes pasar de un origen humilde al éxito. En este caso lo hace a través de su abuelo, que es de clase alta. Por lo tanto, pese a que al inicio del film parece que sea de clase baja, al pasar la mayor parte del largometraje en compañía de su abuelo hace que la consideremos de clase alta. De esta forma, el español de a pie podía empatizar con el personaje y soñar con las mismas aspiraciones.

6.1.4 Vestuario

La indumentaria de Marisol se ve alternada entre “Normal”, es decir adecuado a una niña de ocho años -la edad que aparenta y que tomaremos como referencia- y “Masculina”- pasa de usar vestiditos a

usar camisa y pantalón-. Aunque pudiera parecer muy transgresor, si bien difiere de la concepción de mujer de la época, los momentos en los que viste "Masculino" tiene comportamientos claramente de chico. Esto podría deberse al querer ocasionar gags cómicos, al uso de Marisol como objeto propagandístico del régimen -ver apartado 6.1.10- o al hecho de que el personaje de la folklórica siempre se había distado del ideal de mujer tradicional. Es posible que la motivación esté influenciada por todas ellas.

6.1.4.1 Objetivación sexual

En torno a este ítem encontramos diferentes momentos en los que se elogia a Marisol por sus atributos físicos. Por ejemplo, al conocerla el abuelo le dice que "es muy bonita", o antes de calificarla como suya vuelve a elogiar sus rasgos físicos. En un momento también le dice al abuelo "ahora bailo para ti, para que no te enfades", como si fuera un premio del que el abuelo debe gozar. A su vez, la cámara enfoca en varias ocasiones su cara en primer plano y su vestimenta.

6.1.5 Conflictos

6.1.5.1 Familiar

La madre y el abuelo no se llevan bien desde la muerte del padre. Además, la madre ha accedido a que la niña pase el verano con el abuelo, pero después este último se encapricha de la niña y no deja que vuelva con la genitora. Esto genera un malestar en la niña que se plasmará en el conflicto del siguiente apartado.

6.1.5.2 Psicológico

La niña se pasa toda la película queriendo recibir noticias de su madre, y desesperada. En alguna ocasión se va a llorar a su habitación y, como es de esperar, este problema tiene su clímax cuando Marisol decide fingir que se ha hecho daño. La protagonista se cae de un pino y finge que se ha hecho mucho daño para poder volver a casa con su madre. De esta forma quiere demostrar que nada es más fuerte que el amor maternal y el de la patria, por eso arriesga todo por ambas cosas.

6.1.5.3 Vacacional

La trama sucede en un ambiente vacacional en Italia.

6.1.6 Objetivo

6.1.6.1 Ayudar a otros personajes

Toda la película se basa en Marisol queriendo ayudar al abuelo a recuperar la ilusión y la alegría. De hecho, la película se llama “Un rayo de luz” porque así define el abuelo a la nieta. Para ejemplificarlo podemos destacar la frase de la protagonista diciendo “tenemos que enseñarle”, en referencia a mostrar al abuelo como reir a carcajadas. Para hacerlo utilizará la música y la desfachatez.

6.1.6.2 Descubrir la verdad

Aunque no se desarrolla mucho, al final de la película Marisol tiene que descubrir si su madre realmente es una artista que viaja por el mundo o si solamente ha estado mintiéndole. Al final acaba siendo una mentira.

6.1.7 Personalidad

6.1.7.1 Mártir

Se configura como mártir en tanto que dedica todo el largometraje a sacrificarse por el abuelo. Intenta cambiarlo y hacerlo reir. A su vez, proporciona comida y ayuda a los niños del pueblo y pide a su -ahora- caritativo abuelo que les de dinero.

6.1.7.2 Femenina/Masculina

Como característica femenina encontramos una caridad que expresa hacia los otros niños del pueblo, o cuando llora en su cuarto y se muestra vulnerable por echar de menos al padre o a la madre. Sin embargo, también se muestra masculina cuando juega con los otros niños. Además, ante los comentarios de que es una chica, ella siempre responde con gracia y de forma activa. Un ejemplo sería cuando Marisol se pone un escudo y lleva una espada; cuando el abuelo le regala un rifle; o cuando le espetan que “se han dejado pegar por una chica” y ella contesta “es que yo era el capitán”.

6.1.7.3 Indomable

Para conseguir volver a casa es capaz de hacer ver que se tira de un árbol, demostrando así su nula voluntad de someterse a su abuelo -aunque acabe cediendo-.

6.1.7.4 Graciosa

Tiene muchísimos gags cómicos y mucho desparpajo, esto le hace ser increíblemente hábil y tiene momentos muy graciosos.

6.1.7.5 Adulta

Hay una escena en la que el primogénito del enemigo del abuelo viene a seducirla. Si bien son de la misma edad es un pequeño intento de adultizar a una niña de 8 años, que no tiene ningún interés en el amor. A su vez, en los números de baile tiene gestos y actitudes más adultas de las que le corresponden.

6.1.7.6 Maternal

Marisol tiene escenas cuidando de niños del pueblo, en los que muestra esta preocupación maternal.

6.1.8 Relaciones interpersonales

El abuelo la chilla, intimida e incluso la golpea cuando ha hecho ver que se ha caído para poder irse con su madre. Ante este golpe, el tío responde que es normal que la niña haya actuado así -porque no la dejaba volver con su madre-. El abuelo acaba dejándola volver con la madre, pero no sin antes haber ocasionado esta escena agresiva. Cabe la posibilidad de que fuera una muestra de castigar esta indomabilidad que muestra la actriz.

6.1.9 Objeto propagandístico

Se utiliza al personaje de Marisol para innumerables referencias bélicas. La escena más representativa es en la que el abuelo cuenta sus batallas y Marisol las representa como si fuera una obra teatral. En ella se ve a la protagonista dispuesta a morir por la patria y la honra. A su vez la sola imagen de Marisol ya es potenciada para servir como producto en el extranjero.

6.2 *Búsqueme a esa chica* (Fernando Palacios, 1964)

6.2.1 Edad

Aparenta 18 años, aunque en la peli tiene 16 lo que se corresponde con su edad real en ese momento. El hecho de que parezca mayor puede estar relacionado con el hecho de quererla adultizar para los fines de la trama que se expondrán en breves.

6.2.2 Profesión

Como en la mayoría de su filmografía Marisol es artista en esta película. Representando su verdadero trabajo en la ficción y consiguiendo no distinguir a su personaje de la realidad – con un fin capitalista- (Lázaro-Reboll & Willis, 2004)

6.2.3 Nivel económico

Aunque es una artista forma parte de la clase media, ya que es el empresario Morrison quien tiene su potestad sobre ella. Por lo tanto, ella

no vive los lujos que se corresponderían a lo que tendría que ganar. Este hecho se corresponde con la realidad material de la folklórica a lo largo de la historia, ya que pese a ser actriz no tenía posesión de los medios para poder sustentarse por si sola económicamente (Lázaro-Reboll & Willis, 2004)

6.2.4 Número de hijos

No tiene ningún hijo, ni expresa voluntad de tenerlo

6.2.5 Vestuario

Según el vestuario parece de una edad u otra Normal (parece de 13/14); profesional (parece de 17 años incluso de 20); Elegante (18); Recatada (26). Los motivos de los diferentes vestuarios se deben al argumento, cuando está trabajando va vestida con el vestido de flamenca, cuando debe ir arreglada se viste de acuerdo a ello. Cuando se viste "recatada" es cuando en la trama intentan que parezca la mujer casa tradicional de Morrison.

6.2.5.1 Objetivación sexual

La criada de Morrison hace referencia a su pelo y a lo hermoso que es. A su vez, cuando va vestida profesional se le nota el maquillaje en exceso para su edad y hay muchos planos centrados en mostrar sus atributos físicos. Toni, uno de sus intereses romántico, por su parte, ensalza su belleza cuando están en el cámping. También le baila y le canta al empresario, que la mira y le habla como a un trofeo. Además Marisol sale de noche y va vestida como una mujer mayor y como complemento de Morrison. En cierta manera , en esta fiesta actúa como mujer florero, ya que le pide a Morrison que repita que "es la chiquilla más encantadora que ha conocido". Acto seguido procede a regalarle una pulsera.

6.2.6 Conflictos

6.2.6.1 Económico

Ni el padre ni ella tienen dinero y se pasan la primera parte de la película ingeniándoselas para conseguirlo. Aparece Morrison para ofrecerle un ascenso en el mundo del espectáculo. Un ejemplo de este conflicto se halla en las conversaciones entre padre e hija " bueno vamos por el tercer plato, es decir por la tercera copla".

6.2.6.2 Profesional

El Duo Dinámico trata de hacerles la competencia a madre e hija

6.2.6.3 Romántico

Marisol se pasa toda la película yendo detrás del empresario -de unos cuarenta años- para al final acabar con Toni de El Duo Dinámico. Hasta llegar a este desenlace es el mismo Toni que actúa de confidente, y la protagonista llora y se compadece de sí misma.

6.2.7 Objetivo

Los objetivos de Marisol son obtener dinero y seducir y enamorar a Morrison. Aunque al final se de a entender que acaba con Toni.

6.2.8 Personalidad

6.2.8.1 Trabajadora

Es ambiciosa a nivel laboral , de hecho le dice a Toni que quiere perseverar a nivel profesional cuando le pregunta el deseo que quiere pedirle a las estrellas. Sin embargo, cabe destacar que solo llega a alcanzar la fama gracias a un hombre, Mr. Morrison.

6.2.8.2 Incorrecta

Manda callar al bajito de El Duo Dinámico al grito de “Tu te callas enano”.

6.2.8.3 Graciosa

Tiene muchos gags cómicos, entre ellos el momento en el que pregunta a una señora como se llama le dice “Pamela” y Marisol responde “nombre de sombrero”.

6.2.8.4 Activa

Se rebota contra el segurata del hotel que no la deja cantar y se zafa de su agarre, en vez de achantarse. También tiene un agran iniciativa para conseguir dinero de los turistas, y no duda en enfrentarse a cualquier personaje que se ponga en su camino. Sin embargo, aunque Marisol le dice a Morrison que “sin su padre no voy a ninguna parte asi que búsquese otra huérfana, Juan” acaba cediendo a su presión.

6.2.8.5 Indiscreta

Espía a dos mujeres hablando de lo que buscan en un hombre

6.2.8.6 Adulta

Enumeraré una serie de momentos en los que la protagonista está claramente adultizada. Durante el baile en el show de Morrison aparenta, debido al maquillaje, tener 20 años y se mueve y coquetea de una forma no propia de su edad. Al hablar con Mr. Morrison este le da un cigarro para hablar con ella mientras continúa vestida con el vestido que le hace aparentar ser mayor. El empresario le dice al padre que no va a contar con el para el futuro profesional de Marisol, ya que una figura paterna podría "estropearlo todo" , de esta forma dejan a la niña desamparada y sin la tutela de un adulto (como si fuera mayor y pudiera valerse sola). Otro ejemplo, sería cuando Marisol sale de noche y va vestida como una mujer mayor y como complemento de Morrison y le pregunta si va a bailar con el. Ante su negativa, Marisol toma un comportamiento adulto, ya que de tener otra edad tendría otras intenciones, y le dice "que eso es una excusa, que lo que no quiere es bailar con ella". Al dinal acaba consiguiendo el baile. Le pregunta a Morrison si es "celoso" para irse a bailar con el otro del duo dinamico y el le dice que sí, que es muy celoso y continua bailando con la niña de 16 años. Después Morrison se va a hablar con un empresario y al dejarla sola Marisol se mueve como si fuera una señora de cuarenta años casada y que han dejado sola en la fiesta. En definitiva, sexualizan los comportamientos de una niña que actúa como si fuera su mujer e incluso la visten como a una cuarentona. Morrison le llega incluso a decir que "hacia mucho que nadie se alegraba de verlo tanto como ella", en una escena a oscuras en la que Marisol tiene una cerilla como única luz. Aunque tiene 16 años Marisol le confiesa su enamoramiento y le dice que ya no es una niña, pero se piensa que habla de Toni.

6.2.8.7 Infantil

Cuando va a hablar con el duo dinamico en el camping, no tiene su característica desfachatez: se muestra timida y con balanceos propios de la etapa infantil . Después le pide un deseo a las estrellas con la ilusión de una niña pequeña. Además, le dice a Mr Morrison "sí señor sere una niña buena" cuando le pide que se porte bien en su ausencia, asume la figura de padre y ella de niña correcta y dócil. Después de la escena de los celos y de aparentar ser su mujer, le hace burlas a un perro, como si fuera una niña pequeña.

6.2.8.8 Femenina

Marisol se muestra soñando con hombres: "ay… quien será" (refiriéndose a Mr. Morrison). Se la muestra ensalzando a este hombre rico e idealizándolo y fantasea en la cama sobre Morrison con unas expresiones de ensueño y dulces. Marisol llama a Toni llorando para contarle los dramas amorosos que tiene con Morrison, usándolo de confidente

6.2.8.9 Tonta

Hablando con el del duo dinamico le esta contando que busca una estrella y ella está curiosa y le pregunta sin pararse a pensar en lo absurdo de lo que está diciendo.

6.2.9 Objeto propagandístico

Añaden la canción "Typical spanish", en inglés mientras Marisol intenta conseguir limosna de unos turistas. Juntan el folklore, con el español y con el inglés: un combo perfecto para crear un producto que se venda a nivel internacional. De hecho, canta la canción al lado de la costa y Marisol llega a decir " "se admiten dólares no tenemos nada contra norteamerica". La siguiente canción es un ensalzamiento a los toros, por lo tanto a lo nacional. De hecho, Morrison la descubre cuando decide participar en un Festival taurino: en el que sale a cantar y bailar.

6.3 *Cabriola* (Mel Ferrer, 1965)

6.3.1 Edad

En este film tanto en las escenas vestida de hombre como vestida de mujer aparenta entre 16 y 17 años.

6.3.2 Profesión

Es la única película en la que surge de unos orígenes tan humildes. Se dedica a ser chatarrera y a torear con caballo. Esto podría deberse a que el director del film era un actor estadounidense, y quiso potenciar los estereotipos españoles. Además, en las temáticas propias de la folklórica ya se incluye la del torero como cónyugue: y que se vislumbra ya en este film, aunque tendrá su máxima relevancia en *Solos los dos*, (Luis Lucía, 1968)

6.3.3 Nivel económico

La clase es muy baja, están rodeados de pobredumbre

6.3.4 Número de hijos

Tiene cero hijos, aunque cuida de su hermano menor como si fuera su primogénito.

6.3.5 Vestuario

Alterna entre masculino, normal y profesional. Al final, una vez es descubierta viste normal todo el tiempo. Cabe remarcar que también se

viste recatada para ir a los toros y conseguir entrar gratis, pero es solo momentáneo.

6.3.5.1 Objetivación sexual

Seguramente porque no la pueden objetivizar vestida de hombre, hasta cuando tiene que irse a dormir va maquillada y arreglada. Además, cuando Peralta descubre al final de la película que el chiquillo era una mujer lejos de escandalizarse le dice que "es una monada" y la invita a pasear. La pasea a caballo como si de un trofeo u objeto se tratase. En la escena final le enfocan sus facciones peinados y pendientes, focalizándose en su belleza.

6.3.6 Conflictos

6.3.6.1 Económico

Al encontrarse en la extrema pobreza necesita conseguir dinero para subsistir.

6.3.6.2 Profesional

Es el conflicto principal, ya que incluso se viste de hombre para conseguir ser torera. Hace todo lo que está en su mano para conseguir el objetivo. Cabe destacar que aunque no sea artista, sigue teniendo su número de baile y canto.

6.3.6.3 De relación

Sin explicitarlo, vuelven a hacer a Marisol ir detrás de un cuarentón, como en el anterior film analizado. Esta vez es Peralta, el torero, el objeto de sus quebraderos de cabeza. No lo considero romántico porque no hay índices explícitos.

6.3.7 Objetivo

Los objetivos de Cabriola son: tapar una realidad; demostrar valía; seducir o enamorar a otro; y trabajar. Intenta ocultar que es un hombre para poder trabajar, y demuestra su valía para poder conseguir su objetivo de ser torero. A su vez, intenta enamorar a Peralta.

6.3.8 Personalidad

6.3.8.1 Masculina/Femenina

Entorno a su masculinidad se disfraza de hombre para poder tener éxito profesional. Se divierte haciendo un rodeo montada a caballo mientras juega con un chiquillo, imitando las corridas de toro. Incluso por la noche, cuando se viste de mujer, tiene rasgos firmes y duros. Hasta su interacción con los niños de la casa está masculinizada, pese a que ellos saben que es una chica. De hecho, se enfrenta al toro, oficio muy relacionado con la masculinidad y el hombre.

En torno a la feminidad, se la ve planchando con una corta edad y arreglando los pantalones del niño. Haciendo la comida y fregando y diciéndole al hermano que “los hombres no hablan mucho”. Se pone a tocar una canción y cantarla con mucha dulzura y luego pasa a hablar con desgarro y dolor.

6.3.8.2 Trabajadora

Se llega a disfrazar de hombre para conseguir el progreso a nivel profesional. Finalmente consigue participar en la corrida con el caballo (pero como hombre).

6.3.8.3 Activa

Consigue la chatarra para sobrevivir, hecho que la convierte en un personaje activo. No está a merced de nadie.

6.3.8.4 Discreta

Esconde que en realidad es una mujer hasta que la descubren.

6.3.8.5 Adulta

Se cuida y se mantiene económicamente ella sola. Consigue chatarra para venderla, cuida del hermani y le proporciona ropa. La adolescente se imagina bailando junto a Antonio Peralta, como si fuera su pareja romántica. Al final del filme Peralta invita a pasear a Cabriola (Marisol) después de darle un elogio

6.3.8.6 Infantil

Está jugando con muñecas que se ha creado ella y creando una historia en la que baila junto a Peralta.

6.3.8.7 Maternal

Hace todos los quehaceres del hogar, adapta incluso la apariencia de una madre de 40 años.

6.3.8.8 Incorrecta

Está negociando con un hombre para que le venda la entrada, vestida estereotípicamente femenina (de hecho, como una señora mayor) pero sigue teniendo actitud de desfachatez. Poco después, grita “olé” cuando todo el mundo esta en silencio en la plaza de toros y también se enfada de forma muy agresiva en su casa. Este último caso se debe a “celos” que siente al ver a Peralta con su novia.

6.3.9 Otros

Es el primer filme en la que se la ve con el cabello castaño y no rubio. También he considerado oportuno destacar al señor del pueblo que descubre la farsa de Marisol, ya que al verla llorar por Peralta le espeta “que las mujeres ya no sueñan con príncipes” para animarla.

6.3.10 Objeto propagandístico

Todo el film está centrado en la propaganda nacional a través del mundo del toreo, y en última instancia del folklore (cuando Marisol baila y canta al final).

6.4 *Solos los dos* (Luis Lucía, 1968)

6.4.1 Edad

Aparenta la edad que tiene en la realidad, 20 años.

6.4.2 Profesión

Es vendedora de coches y conductora de ralis. La segunda profesión es muy original y podría vislumbrar este inicio de los setenta y las diferentes incursiones en el mundo laboral que habían llevado a cabo las mujeres.

6.4.3 Nivel económico

Es el primer filme analizado en el que la protagonista es de clase alta desde el inicio. Es posible que la dinámica niña pobre que pasa a ser rica estuviese ya muy repetida en su filmografía y quisieran cambiar.

6.4.4 Número de hijos

Cero, y no muestra ni intención de casarse ni de tener hijos.

6.4.5 Vestuario

Viste "profesional" cuando va como corredora de rally y como vendedora de coches. Sin embargo, en la mayor parte del largometraje muestra una indumentaria moderna.

6.4.5.1 Objetivación sexual

Al principio del film después del manotazo de Sebastian se le cae el casco a Marisol y resplandecen su melena rubia y sus ojos claros. En repetidas ocasiones al inicio se hace un primer plano del rostro de la actriz y de su belleza. Además, después de su aparición los tres hombres tienen una conversación en el coche sobre si es una chica, además de no parar de realzar sus cualidades físicas.

6.4.6 Conflictos

Los conflictos de esta película son románticos y psicológicos. El primer caso se da porque el filme trata la relación entre el torero Sebastián y Marisol, y el segundo caso porque la protagonista hace una introspección psicológica y acaba dejando a Sebastián porque no aguanta la vida del torero -aunque al final acaban juntos-.

6.4.7 Objetivo

Descubrir el amor verdadero, a través del personaje de Sebastián. Intenta explorar qué debe hacer y qué no en su relación, y si debe aguantar que tenga una profesión que no quiere. Aquí entra en juego el segundo objetivo, que se caracteriza por intentar convencer a Sebastián de dejar el mundo de los toros.

6.4.8 Personalidad

6.4.8.1 Masculina/Femenina

Es masculina en tanto que Marisol está conduciendo temerariamente, Sebastian se acerca a pegarla y es Marisol quien le atiza un golpe y Sebastian se lo devuelve pensando que es un Chico, pero descubre que es una chica. Sebastián le dice que "quien se iba a imaginar que detrás de ese casco y con ese valor" estaría una mujer. En el diálogo "Estás segura de que era una chica" a lo que Sebastián responde "claro, pero que no le habéis visto el pelo?", dudan de que sea una mujer debido a las características masculinas que ha mostrado. Hay una escena en la que su madre y todas sus amigas están haciendo deporte, y se quejan de que Marisol esta muy delgada y que las mujeres siempre han sido redonditas (mientras ellas están haciendo en bucle deporte, hecho al que es completamente ajena Marisol). Marisol lleva las riendas del carro en el que pasea con Sebastián. Además, tiene como profesión ser conductora de ralis y la venta de coches, no es artista ni tampoco ama de casa.

En torno a su feminidad, después de que sebastian puje por una buena causa Marisol se muestra coqueta con el y van a dar un paseo en carro. Es enamoradiza, ya que se ennovia con el chico en seguida.

6.4.8.2 Vampiresa

Aunque de forma muy breve, actua de forma condescendiente con Sebastian e incluso le espeta un bofetón. Cuando él resopla por lo guapa que es, ella se ríe de el. Su amigo al verla dijo "esa no es una chica es un lince". Por último, cuando están en el bosque parece una alegoría de que vayan a tener relaciones sexuales.

6.4.8.3 Activa

Cuando se cansa de estar en presencia de Sebastián deja de reírse coge el coche y se marcha. Enuna escena de baile es ella quien saca a bailar a Sebastián. A través de la canción que suena mientras baila le está diciendo que no le gusta estar con un torero, que no encuentra solución y que no le gusta. Le dice te quiero al chico y le dice que va a ser la ultima vez que se lo diga, porque ella no quiere esa vida.

6.4.8.4 Inteligente

Le explica a su madre que el hombre del que hablan se llama Federico Martín Bahamontes. Se pone a leerle poesía a Sebastian, y tiene un monologo sobre ello mientras contempla su alrededor (de forma poética). Es la primera vez que se muestra a Marisol con estas inquietudes

6.4.8.5 Divertida

Le tira agua a Sebastian y el se la tira a ella, de una forma muy puntual y limitada.

6.4.8.6 Discreta

Marisol dice que no quiere ir a ver los toros, pero acaba confesando tímidamente que iría si "no toreara Sebastian" (porque le da miedo que le pase algo).

6.4.8.7 Sumisa

Ella no podía tolerar la vida de angustia permanente que por su oficio le ofrecía el torero, pero la insistencia del joven terminó haciendla desistir. El carácter de mujer rebelde e independiente que podía verse a lo largo del desarrollo del relato contrastaba con su actitud en la clausura fílmica. Al final Sebastián persigue a Marisol por una sinuosa carretera de puerto de montaña –simbolizando la dificultad de convencerla–. Sebastián lograba alcanzar a Marisol, y le decía "te has dejado coger" mientras le da un beso en los labios.

6.4.8.8 Mártir

Le dice a Sebastián que está intentando defender su vida, para que no se muera toreando.

6.4.9 Objeto propagandístico

Se usa sa a Marisol de forma indirecta, y el que no quiera que sea torero, para ensalzar la valía de este oficio a través de la insistencia de Sebastian en no dejar no profesión**.**

6.5 Carola de día, Carola de noche (Jaime de Armiñán, 1969)

6.5.1 Edad

Aparenta 23 años

6.5.2 Profesión

No tiene trabajo, simplemente es la heredera al trono de un país ficticio.

6.5.3 Nivel económico

Forma parte de la aristocracia, nunca ha trabajado.

6.5.4 Número de hijos

No tiene hijos ni muestra intención

6.5.5 Vestuario

Se viste durante todo el filme de manera elegante, debido a su posición de heredera al trono.

6.5.5.1 Objetivación sexual

Se enfocan solo sus labios mientras se come una manzana, erotizan un momento que no lo es. Además, la acosan por la calle

6.5.6 Conflictos

Los conflictos son familiares, ya que no la dejan salir de casa por seguridad y eso genera ansias de libertad en la protagonista. También son psicológicos, ya que la anterior situación le genera malestar y tiene muchos monólogos interiores y momentos de enfado. Por último, está el conflicto romántico con el chico que conoce en el bar.

6.5.7 Objetivo

Por primera vez en su filmografía estudiada sus intenciones son las de ser feliz. Sin embargo también busca el amor verdadero.

6.5.8 Personalidad

6.5.8.1 Activa

Quiere "enamorarse si quiere ella" y vivir como alguien normal. Habla activamente de que no está acostumbrada a la libertad, y hace constantes referencias a ello. Pega al señor que se le ha abalanzado encima y le dice que no la toque. El chico le dice "sabes que eres una chica muy rara" y ella le contesta que ni es chica ni es rara" y se levanta y se va. Al quedarse sin blanca propone trabajar para poder sustentarse

6.5.8.2 Incorrecta

Espeta a su madre que por culpa de no ser amables "han acabado donde están", le chilla y rompe cosas.

6.5.8.3 Indomable

Se escapa de casa

6.5.8.4 Inteligente

Su madre opina que si hubieran puesto a carola al frente del gobierno "no habría triunfado la revolución".

6.5.8.5 Tonta

Un hombre la acosa en la calle y ella no sabe lo que significa "estar como un tren", por lo que el hombre tiene que contárselo y causa un gag cómico. También le pregunta a un ciego "qué se puede ver en la ciudad". No sabe como lavar los platos (debido a su posición social).

6.5.8.6 Diosa sexual

Se enfocan los labios de Marisol y se come una manzana de forma insinuante.

6.5.8.7 Femenina

Se muestra coqueta con el chico que acaba de conocer. No es habilidosa

6.5.8.8 Correcta

Decide pagar sus deudas y no dejar de pagar. Trata al novio de usted

6.5.8.9 Sumisa

El chico que le gusta la salva de un intento de asesinato.

6.5.9 Otros

Vuelve a tener el pelo castaño

6.5.10 Objeto propagandístico

No utilizan a Marisol como propaganda en este filme.

7. Conclusiones

Una vez estudiada la concepción de la mujer a través del personaje de Marisol a lo largo del periodo estudiado, es necesario contrastar los resultados obtenidos con las hipótesis planteadas en el trabajo.

1. Marisol ha estado representada en el cine de una forma que se corresponde con la concepción de la mujer según el período histórico en el que se encontraba

   Como se ha podido comprobar, la representación de la mujer a través de Marisol ha encarnado, a la vez, estereotipos acordes a la concepción de la fémina en cada momento histórico y rasgos nada típicos de la mujer de la época. Como se estudió en el marco teórico, el personaje de la folklórica nunca siguió completamente el rol de mujer establecido, pero siempre contó con cierta discriminación por razón de género. En el presente trabajo puede comprobarse que así es, ya que Marisol empieza siendo rebelde, pero también servicial, y acaba ansiando la libertad en el último film estudiado (como la mujer española que encontrábamos en los 70). Sin embargo, debido a los problemas ya comentados no se ha podido estudiar la filmografía de los 70 y 80, que hubiera mostrado el nuevo arquetipo de mujer de la época.

2. Marisol fue infantilizada en sus películas

   Este hecho se confirma, al igual que fue adultizada. Marisol era tratada como una niña adulta y como una adulta niña, muy probablemente para satisfacer a una mirada masculina muy marcada por la sexualización de la infancia.

3. Marisol fue utilizada como propaganda del régimen

También se confirma este apartado, ya que se intentó hacer de Marisol un producto de márquetin para vender España, y lo nacional, al extranjero.

4. Marisol fue expuesta y consumida como un objeto sexual y capitalista
   La protagonista fue ampliamente tratada como a un objeto sexual, la erotizaron hasta la saciedad -sin ni siquiera tener edad de llevar a cabo ningún acto sexual-. A su vez, esta objetivación sirvió a fines capitalistas, ya que la hacían un objeto de consumo deseable para el público masculino y para el femenino (en tanto que era el ideal de niña-adolescente-mujer).

Como conclusión, las películas que protagoniza Marisol sirven para reflejar el binomio cine y sociedad, ya que muestran una imagen de la mujer que, sino completamente, acababa siendo concebida como lo hacía la sociedad. Por lo tanto, se confirma que los diferentes sistemas, comentados en el marco teórico, se influencian entre ellos. Aunque no siempre sean fieles a la realidad de la época representada.

8. Bibliografía

González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967- 1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf

Lázaro-Reboll, A. y Willis, A. (2004). *Spanish Popular Cinema*. Manchester University Press. https://books.google.it/books?id=06wnBZ-CNogC&printsec=frontcover&hl=ca#v=onepage&q&f=true

Rincón, A. (2019). Marisol y Pepa Flores. Los significados políticos de una estrella (1960-1985). *Cuadernos De Historia Contemporánea*, *41*, 351-371. https://doi.org/10.5209/chco.66120

Pizà, C. (2017). *El mite de Cleòpatra al cinema: una perspectiva de gènere a la representació de la Faraona* [Trabajo de Fin de Grado, Universitat Autònoma de Barcelona]. https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2017/181639/TFG_Piza_JuanMuns_Carme.pdf

González, M. (2018). *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967- 1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. https://eprints.ucm.es/id/eprint/38071/1/T37357.pdf

9. Anexos

***Un rayo de luz* (Luis Lucía, 1960)**

Edad	Profesión	Niv. Económico	Vestuario	
8		Clase alta		Objetivación

	Estudiante y artista		Normal; Masculino	Sí
Conflictos	Objetivo	Personalidad	Relaciones interpersonales	
Familiar; Psicológico; Vacacional	Ayudar a otros personajes; Descubrir la verdad	Mártir; Femenina/ Masculina; Indomable; Graciosa; Adulta	Chillidos; Intimidación; Golpes	
Otros				

Búsqueme a esa chica **(Fernando Palacios, 1964)**

Edad		Profesión	Niv. Económico	Nº hijos
17		Artistas	Clase media	0
Vestuario		Conflictos	Objetivo	Personalidad
Normal; Profesional; Elegante;	Objetivación	Económico; Profesional; Romántico	Obtener dinero; Seducir o enamorar a otro	Trabajadora; Incorrecta; Graciosa; Activa; Indiscreta; Adulta; Infantil; Femenina; Tonta
	Sí			
Relaciones interpersonales			Otros	
			En torno al vestuario, también viste recatada.	

Cabriola **(Mel Ferrer, 1965)**

Edad	Profesión	Niv. Económico	Nº hijos

16		Chatarrero/ Torero	Clase Baja	0
Vestuario		Conflictos	Objetivo	Personalidad
Masculino; Normal; Profesional	Objetivación Sí	Económico; Profesional; De relación	Tapar una realidad; Demostrar valía; Seducir o enamorar a otro; Trabajar	Masculina; trabajadora; Activa; discreta; adulta; infantil; maternal; femenina; incorrecta;
Relaciones interpersonales			Otros	
			También viste recatada y profesional. Cabe destacar que tiene el cabello castaño durante todo el film	

Solos los dos **(Luis Lucía, 1968)**

Edad		Profesión	Niv. Económico	Nº hijos
23		Vendedora de coches y conductora de ralis	Clase alta	0
Vestuario		Conflictos	Objetivo	Personalidad
Profesional; Moderna	Objetivación Sí	Romántico; Psicológico	Descubrir el amor verdadero; Convencer a otros	Masculina; Vampiresa; Activa; Inteligente; Femenina; Divertida; Discreta; Sumisa; Mártir
Estado Civil	Relaciones interpersonales	Otros		
Soltera				

Carola de día, Carola de noche **(Jaime de Armiñán, 1969)**

<table>
<tr><th colspan="2">Edad</th><th>Profesión</th><th>Niv. Económico</th><th>Nº hijos</th></tr>
<tr><td colspan="2">23</td><td>Heredera al trono</td><td>Aristocracia</td><td>0</td></tr>
<tr><th colspan="2">Vestuario</th><th>Conflictos</th><th>Objetivo</th><th>Personalidad</th></tr>
<tr><td rowspan="2">Elegante</td><td>Objetivación</td><td rowspan="2">Familiar; Psicológico; Romántico</td><td rowspan="2">Ser feliz; Descubrir el amor verdadero</td><td rowspan="2">Activa; Incorrecta; Indomable; Inteligente; Tonta; Diosa sexual; Femenina; Correcta; Sumisa</td></tr>
<tr><td>Sí</td></tr>
<tr><th colspan="2">Estado Civil</th><th colspan="2">Relaciones interpersonales</th><th>Otros</th></tr>
<tr><td colspan="2">Soltera</td><td colspan="2"></td><td>Tiene el pelo castaño</td></tr>
</table>

Facultat de Ciències de la Comunicació

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català: L'evolució de la dona espanyola a través de les pel·lícules de Marisol

Castellà: La evolución de la mujer española a través de las películas de Marisol

Anglès: The evolution of the spanish woman in Marisol's filmography

Autoria: Nerea Rocha Ballesteros

Professorat tutor: Ludovico Longhi

Curs: 4t **Grau:** Periodisme

Paraules clau (mínim 3)

Català: Marisol, Evolución, Dona, Folklòrica, Cinema, Comèdia Musical, Representació

Castellà: Marisol, Evolución, Mujer, Folklórica, Cine, Comedia Musical, Representación

Anglès: Marisol, Evolution, Women, Folklorica, Cinema, Musical Comedy, Portrayal

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català: Aquest Treball de Fi de Grau té la funció d'analitzar la representació de la figura femenina de la folklórica que va representar Marisol a la comèdia musical espanyola des del 1960 fins el 1985. A través de la filmografia de Marisol el present treball estudia si els canvis en la concepció de la dona espanyola, durant aquest periode històric, concorden amb l'evolució de la caracterització del personatge de Marisol i de quina manera es duu a terme

Castellà: Este Trabajo de Fin de Grado tiene la función de analizar la representación de la figura femenina de la folkórica que representó Marisol en la comedia musical española desde 1960 hasta 1985. A través de la filmografía de Marisol el presente trabajo estudia si los cambios en la concepción de la mujer española, durante este periodo histórico, concuerdan con la evolución de la caracterización del personaje de Marisol y de qué forma se lleva a cabo

Anglès: The aim of this Final Project is to analyse the Folklorica women figure that Marisol depicted in the spanish musical comedy from 1960 to 1985. This project examines if the changes in the spanish women's conception during this specific historical period coincide with the evolution of Marisol's characterisation throughout her filmography, and the way it is accomplished

Universitat Autònoma de Barcelona