



REFLEXIONES - ENSAYOS

ENFERMERÍA Y CINE POSFRANQUISTA. UNA VISIÓN FRÍVOLA.

Almansa Martínez, Pilar.

Enfermera. Lcda. en Historia del Arte. Prof. Titular Departamento de Enfermería. Universidad de Murcia.

INTRODUCCIÓN

Desde el punto de vista enfermero puede resultar muy significativo el hecho de que el primer desnudo integral del cine español fue protagonizado por una enfermera (M^a José Cantudo) en *La Trastienda*, película realizada en 1975, año de la muerte de Franco. La escena que tanto interés despertó en su momento, resulta incomprensible cuando se revisa en la actualidad. La protagonista observa su imagen reflejada en un espejo. La habitación donde ocurre la escena está en penumbra, de forma que el espectador no ve a la protagonista, sino su imagen envuelta en una larga melena. El desnudo se muestra durante 3 segundos en un metraje de 99 minutos pero creó un escándalo que eclipsó otros aspectos de la trama convirtiendo la cinta en uno de los éxitos comerciales de la década, incluso del cine español. Ocupa el nº 24 dentro de las 50 películas españolas de mayor número de espectadores en España desde su estreno hasta el 31/diciembre /1987, y el puesto nº 42 entre las 50 de mayor recaudación.

La imagen social de una profesión está muy condicionada por la forma en que sus rasgos son reproducidos en los diferentes medios de comunicación, (TV, prensa, publicidad, cine). El cine, en concreto, es un medio capaz de crear y generalizar en el espectador modelos y arquetipos determinados. Posee una gran capacidad socializadora. Reproduce modelos culturales que reflejan una sociedad determinada en un momento histórico determinado. Por esta razón resulta de especial interés profundizar en su estudio desde la perspectiva de Enfermería. El poder del cine ha sido subrayado muy acertadamente por Aguilar (1):

"El cine se alimenta de la realidad, que a su vez la retroalimenta. Nutre nuestro imaginario, nos fabrica recuerdos, nos propone modelos, nos enseña códigos de conducta (...) modela nuestra subjetividad y nuestra vida".

"...las películas proponen un mundo donde todo es coherente y aparece como justificado, dan un punto de vista, presentan una realidad, (...) e inducen (con mayor fuerza que otras formas de ficción) a la asimilación acrítica".

"...la ficción audiovisual actúa en nosotros de manera eminentemente emotiva e impresionista. Deja su impronta sin que ni siquiera seamos conscientes de ello".

Partiendo de la premisa de que el cine desempeña un papel importante en la generalización de estereotipos, son dos los objetivos planteados en este trabajo: por un lado determinar la influencia desempeñada por el cine en la formación de la imagen frívola de la enfermera, durante el posfranquismo; por otro, identificar los posibles factores que han contribuido a la utilización de esa visión frívola por parte del cine.

Imágenes enfermeras

La imagen es definida por la RAE como el conjunto de rasgos que caracterizan, ante la sociedad, a una persona o entidad. Los rasgos que han caracterizado a la profesión enfermera, su imagen social, han ido cambiando a lo largo de las diferentes etapas de su historia. Domínguez-Alcón ha estudiado las características que según la mayoría de los textos, debe reunir la enfermera (y no el varón). Escribe esta autora:

"la caridad, el desinterés, cariño maternal, dulzura, femineidad, Se acerca más a la definición de una religiosa que a la de una profesional. Se la ha visto también con frecuencia como a una madre, en el sentido espiritual de la palabra. Se la ha considerado como profesional de segundo orden, como mini-médico. Como ocupación subordinada tiene que mantener disciplina y obediencia hacia el médico, al cual le debe el máximo respeto y admiración por ser la persona más importante dentro del equipo sanitario." (2)

En definitiva, la concepción social de la enfermera es producto de la ideología sexista de la sociedad española del momento.

Una de las imágenes que más ha perdurado es la de *enfermera-monja* que representa una profesión de carácter eminentemente vocacional y religioso, desempeñada por monjas que dedican su vida al cuidado desinteresado de los enfermos. Los conocimientos teóricos se sustituyen por la práctica repetida. De forma simultánea convive la imagen de la *enfermera-madre*, que considera la profesión de cuidar como una actividad estrechamente ligada al género femenino. Se adjudican a la enfermera los roles asignados tradicionalmente a la mujer: el de madre y esposa. Esta ideología reproduce en el hospital la estructura familiar (la enfermera-madre, el médico-padre, el paciente-hijo) y se mantiene la dependencia y la subordinación. También aquí los conocimientos teóricos necesarios son limitados. Este modelo fue muy difundido y potenciado durante el régimen franquista.

LA HIJA DEL CAUDILLO VISITA LOS HERIDOS POR ESPAÑA.

Carmencita Polo ha visitado el hospital de San José de Burgos, con su blanco vestido de enfermera, para compartir con los heridos por España el dolor de estos hombres, junto con la alegría de haber derramado la sangre por la Patria. La hija del Caudillo que conoce como nadie el sacrificio de nuestros defensores,

repartió en este día tabaco y sirvió la comida a los heridos. Habló con ellos, se interesó por el estado de sus lesiones y para todos tuvo una frase de aliento y unas palabras de cariño.

Carmencita aparta de sus años juveniles, horas que otras pequeñas dedican al juego, propio de su tierna edad, para convivir con nuestros heroicos soldados, protagonistas magníficos de la gesta española, que sin regateos y generosamente lo dan todo sin pedir nada.

En este día en que los hospitalizados tuvieron la alegría del consuelo infantil, Carmencita, prototipo de niña española, todo candor y sencillez, vibró al unísono del sentir unánime de los que dieron, una vez y tantas como sea preciso, su sangre de patriotas por la salvación de la patria hispana, primera por su historia entre las naciones del mundo. (3)

(Fotos, seminario gráfico nacionalsocialista, agosto de 1938).

Siguiendo este ejemplo, las niñas españolas han elegido durante años el disfraz de enfermera como prototipo de profesión que encarna los valores más elevados.

Una imagen, totalmente opuesta a las anteriores, pervive en la actualidad. Es la enfermera representada como una mujer frívola y sexy, en la que ningún profesional se reconoce, y que ha resultado, como las anteriores, altamente perjudicial para la profesión. Los rasgos determinantes son un escaso nivel intelectual, la nula capacidad de decisión y mantiene la dependencia del médico.

Cine y censura franquista

La muerte de Franco dio paso a un periodo de intensos cambios políticos y sociales que se puso de manifiesto en la cinematografía. Durante la etapa franquista, la represión del cine español, tanto en su vertiente erótica, como en la política, se realizó a través de la censura estatal. La coerción ejercida por el Estado, defendiendo la doctrina de la Iglesia en materia de moral sexual en todos los órdenes de la vida, y particularmente la censura del cine, se mantuvo prácticamente hasta la desintegración del régimen franquista. Entre las limitaciones hechas por la censura, destaca el esfuerzo realizado por erradicar de las pantallas el desnudo femenino. La consecuencia más inmediata fue que miles de espectadores se desplazaron al sur de Francia para ver las películas de contenido erótico, costumbre nacional muy extendida y que Vicente Escrivá satirizó en el film *El verde empieza en los Pirineos* (1973). El número de películas que fueron modificadas o que nunca llegaron a estrenarse llegó a ser considerable.

En 1971 la industria cinematográfica había entrado en crisis con un descenso notable de público (un 30% con respecto a 1969) causado en gran parte por la propagación de los aparatos de televisión iniciado en 1966 (10 años después de su llegada a España). Sólo consiguen sobrevivir dos tipos de películas; las de terror y la comedia pseudoerótica, llamada *comedia sexy hispánica*, el género más comercial y lucrativo de los años 70. El erotismo, cuya representación explícita había sido censurada en las primeras décadas del franquismo, empieza a estar presente en las pantallas cinematográficas a principios de los años 70. Esta apertura sexual responde, en parte, a la necesidad de aumentar el número de espectadores masculinos. Son películas que dejan patente la virilidad y superioridad del macho ibérico sobre la estupidez femenina, a pesar de la represión sexual manifiesta de los

protagonistas masculinos. Para Ballesteros, es un reflejo, en clave cómica, de la situación de la sociedad pretransicional española.

En 1975 se inicia el proceso de supresión de la censura y aparecen las películas clasificadas con la letra "S" (advertencia obligada de aquellos filmes que por su erotismo o violencia, podían herir la sensibilidad del espectador medio). Las nuevas normas de censura promulgadas en febrero de 1975, que derogaban el código vigente desde 1963, contenían una novedad. El artículo 1.- 9 decía:

"... se admitirá el desnudo siempre que esté exigido por la unidad del film, rechazándose cuando se presente con intención de despertar pasiones en el espectador normal o incida en la pornografía"(4).

Esta apertura se concretará en la proyección de películas extranjeras prohibidas durante años y la aparición de desnudos. Así que comienza a proliferar un tipo de producciones nacionales cuya intención es mostrar tímidos y fugaces desnudos. Por primera vez los ingresos obtenidos por las películas nacionales serán superiores a las de las extranjeras lo que pone de manifiesto la alta rentabilidad del cine erótico. Entre 1976 y 1977, se vive un periodo de liberalización que culminará con la verdadera revolución sexual, pero la abolición total de la censura en España no llegará hasta el 11 de noviembre de 1977, por Real Decreto.

La representación cinematográfica: diferencias de género

Con la extinción de la censura, las representaciones sexuales tanto tiempo reprimidas se convierten en una prioridad pero la escala de valores a la hora de representar cuerpos masculinos y femeninos es bien distinta. En general, se admite que la seducción en la mujer se apoya esencialmente en el aspecto y la valoración estética, y en el hombre se valora más la posición social, el poder, el dinero y el prestigio. La belleza y los encantos físicos no tienen el mismo valor seductivo para los dos sexos. Las cualidades físicas de la mujer funcionan como instrumentos de seducción infinitamente más potentes que sus cualidades mentales.

En las películas de esta época perviven los criterios sexistas tradicionales, de manera que en los protagonistas masculinos la belleza no resulta un criterio determinante, (por ejemplo Alfredo Landa, Antonio Ozores o José Luis López Vázquez) mientras que en la mujer prima ante todo su atractivo físico (5). (Bárbara Rey, Ágata Lys, M^a José Cantudo). Se establece un reparto de roles en el que la mujer es el cuerpo mirado, el objeto de deseo masculino. En la mayor parte del cine realizado en estos años de "apertura" sexual, la mujer ha sido reducida al papel de objeto pasivo de la mirada voyeurista del espectador masculino y del protagonista masculino. La mujer aparece como un espectáculo erótico, mediante encuadres y planos que resaltan su cualidad de objeto sexual.

En *La tercera mujer*, Lipovetsky (6) defiende la teoría de que el consumo de erotismo y pornografía es un fenómeno más masculino que femenino ya que las mujeres sienten que este tipo de películas degrada su imagen, al "*vehicular los estereotipos de mujer sumisa, víctima, que desea ser dominada, sometida o violada*". Y concluye: "*la pornografía constituye una empresa de inferiorización de lo femenino*".

El cine, al integrar la mirada de la cámara con la del espectador, provoca una identificación de este con el punto de vista que ofrece la pantalla, de modo que si lo que se

muestra son los aspectos físicos de una mujer, el espectador tiende a pensar que eso es lo más interesante de ella, no su inteligencia o sus cualidades morales o intelectuales. Por tanto, construye a la mujer como objeto de la mirada y construye igualmente la manera en que ha de ser mirada. Los temas y las películas están estructuradas desde el punto de vista masculino y dirigidas al mundo masculino. Los ejemplos abundan en las películas de *comedia sexy* realizadas durante el franquismo, como *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970), *La ciudad no es para mí* (Lazaga, 1965) y *Pero... ¿en que país vivimos!* (Sáez de Heredia, 1967), que llegaron a ocupar la segunda, tercera y cuarta posición entre los filmes con mayor número de espectadores del cine español, hasta finales de 1987.

En la mayoría de las películas realizadas durante la transición, se da por sentado que la mujer es *sexy*, pero su sexualidad no se desarrolla apenas. El primer cineasta que rompió esta tradición fue Pilar Miró en *La petición* (1976). Esta película que supone el debut de Pilar Miró como directora cinematográfica, es la adaptación libre de un relato de Zola, que muestra la fatal relación sexual entre una mujer y tres hombres. La censura, todavía vigente en ese año, prohibió la cinta a pesar de lo cual fue estrenada. Hopewell ve en *La petición* una respuesta provocativa de Pilar Miró ante las diferencias de género.

Películas como *Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1976), *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1976), *Gary Cooper que estás en los cielos* (Pilar Miró, 1980), *Función de noche* (Josefina Molina, 1976) y las primeras películas de Almodóvar, *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón* (1980) y *Laberinto de pasiones* (1982), son las primeras propuestas cinematográficas por recuperar el deseo y la sexualidad para las mujeres largamente ignorada.

La desnudez no fue el único tabú que la censura impuso al cine español. Durante años se habían evitado los temas que atentaban contra la moral dominante como el adulterio, el aborto y la homosexualidad. Tras la muerte de Franco se empieza a tratar la sexualidad más problemática: la homosexualidad. Un guión que había estado prohibido durante el régimen franquista fue realizado por Vicente Aranda en *Cambio de sexo* (1977). *A un Dios desconocido* (Jaime Chávarri, 1977), la reconstrucción histórica de un caso de travestismo en *Un hombre llamado flor de otoño* (Pedro Olea, 1978) y el documental *Ocaña, retrat intermitent* (Ventura Pons, 1978), son las mejores producciones del momento. La película que plantea la homosexualidad como un derecho democrático, la realizará años más tarde Pedro Almodóvar: *La ley del deseo* (1987).

De forma muy diferente, en *El periscopio*, José Ramón Larraz, (1978), trata la homosexualidad femenina desde una perspectiva muy superficial. Las protagonistas son dos enfermeras lesbianas, cuyos encuentros son espiados por un adolescente que utiliza un periscopio para observarlas. El planteamiento de la película no es la reivindicación de la homosexualidad como un derecho a conquistar por la mujer, sino la presentación de dos mujeres en actitudes eróticas que son observadas por un adolescente. Una vez más, el objetivo que se busca es la presentación de una fantasía erótica.

Enfermería en el cine

En el cine actual, las enfermeras suelen protagonizar las películas pornográficas o clasificadas "X", como ha evidenciado recientemente un estudio realizado en la Universidad de Islas Baleares. Según este trabajo, Enfermería es la profesión que con más asiduidad se relaciona, en las carátulas y títulos de estas cintas, dándose una frecuencia tres veces

mayor que el resto de las profesiones.(7)

La utilización de personajes de enfermeras en las producciones cinematográficas puede responder al hecho de que en la mayoría de las sociedades industriales es una actividad señaladamente femenina y es la más numerosa, (en España, más de 200.000) de las cuales el 90% son mujeres. El doblemente oscarizado Pedro Almodóvar ha roto por primera vez en el cine español el mito que vincula el rol de cuidador ligado al género al presentar en *Hable con ella* (2002), a un enfermero en el papel protagonista. Resulta especialmente paradójico por tratarse del director español que más personajes femeninos, de la más amplia versatilidad y temática, incluye en sus películas.

Las diferentes representaciones cinematográficas de enfermería, encontradas se pueden estructurar en tres periodos:

Anterior al franquismo:

En las películas realizadas durante la Guerra Civil por el bando Nacional, el ideal de mujer queda relegado al ámbito doméstico y religioso y la enfermera gira en torno a esa órbita bipolar, como pone de manifiesto el estudio realizado por Siles (8) y colaboradores quienes consultaron 453 producciones de ambos bandos. Según los autores de este trabajo, la enfermera de la sección femenina sintetiza las cualidades doméstico-religiosas, por un lado y de enfermera abnegada por otro.

Durante el franquismo:

Una de las películas realizadas en este periodo es *Peppermint frappé* (Carlos Saura, 1967), en la que los papeles están distribuidos siguiendo un esquema tradicional. Geraldine Chaplin interpreta a una enfermera, que encarna la decencia y el saber estar. Su posición como esposa de un médico respetable, así lo exige. No se presenta como una mujer frívola puesto que la moral dominante en la España de Franco, planteaba que una mujer decente no puede ser sexualmente atractiva porque una mujer sexualmente atractiva no puede ser socialmente decente.

Posterior al franquismo:

Creemos que es posible afirmar que el cine posfranquista presentó a la enfermera como prototipo de mujer sexy, con uniforme escaso y actitud provocativa e insinuante por ser una profesión eminentemente femenina. De este modo se ha originado una visión frívola de la Enfermería como puede evidenciarse en las siguientes películas:

- *Mauricio, mon amour* (1976)
- *Y del seguro... ¡líbranos señor!* (1983)
- *La enfermera, el marica y el cachondo don Pepino* (1983)
- *El donante* (1985)

Todas ellas constituyen claros ejemplos de la cinematografía de la apertura, que ilustran la utilización de la enfermera como objeto erótico. Son comedias comerciales de escasa o nula calidad artística, orientadas únicamente a captar la atención de un espectador masculino a través de personajes de enfermeras sexys.

CONCLUSIONES

De todo lo expuesto creemos que es posible concluir que:

Las enfermeras que aparecen en las películas posfranquistas, se representan como objeto de deseo contemplativo y responden al prototipo de mujeres sexy y frívolas, muy alejadas del modelo profesional actual.

La construcción de la imagen de enfermera frívola que el cine español ha proyectado durante la etapa posfranquista, puede estar relacionada con la necesidad de ampliar un mercado erótico, mucho más rentable económicamente que otros géneros cinematográficos.

La utilización de la enfermera como objeto de deseo en el cine posfranquista puede responder a la imagen de profesión femenina que encarna los valores de pasividad y sumisión, tradicionalmente asignados a la mujer.

FILMOGRAFÍA

Peppermint frapé (1967)

Director : Carlos Saura. *Intérpretes*: Geraldine Chaplin, José Luis López Vázquez, Alfredo Mayo Ana M^a Custodio, Emiliano Redondo.

La trastienda (1975)

Director: Jorge Grau. *Intérpretes*: M^a José Cantudo, Frederik Stafford, Rosanna Schiaffino, Ángel del Pozo, Pep Muné, José Suárez.

Mauricio, mon amour (1976)

Director: Juan Bosch. *Intérpretes*: Arturo Fernández, Amparo Muñoz, Mary Francis, Silvia Solar, Carmen Platero, Rafaela Aparicio, Mirta Miller.

El periscopio (1978)

Director: José Ramón Larraz. *Intérpretes*: Laura Gemser, Bárbara Rey, José Sazatornil (Saza), Ángel Herranz, Alfred Luchetti, Amparo Moreno, Gabrielle Tinti, Daniele Vargas.

Y del seguro... ¡líbranos señor! (1983)

Director: Antonio del Real. *Intérpretes*: Juanjo Menéndez, Alfonso Cabeza, Antonio Gamero, Carlos Saturno, Santiago Ramos, Antonio Medina, Alfonso del Real, Isabel Luque.

La enfermera, el marica y el cachondo de don Pepino (1983)

Director: Michele Máximo Tarantino. *Intérpretes*: Lino Banfi, Raf Baldassarre, Nieves Navarro, Marisa Porcel, Rafael Hernandez, Tito García, Pamela Prati.

El donante (1985)

Director: Ramón Fernández. *Intérpretes*: Andrés Pajares, José Sazatornil, Saza, Silvia Marsó, Alfonso del Real, Luis Barbero, Josele Román.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) AGUILAR, P., Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90, Madrid, Ed. Fundamentos, 1998. p.47.
- (2) DOMINGUEZ-ALCÓN, C., Sociología y Enfermería, Madrid, Pirámide, 1983. p.54.
- (3) Citado por OTERO, Luis, Mi mamá me mimó, los múltiples avatares y percances varios de la mujer española en tiempos de Franco. Barcelona, Plaza & Janés, 1998. p. 69
- (4) HOPEWELL, John, El cine español después de Franco. 1973-1988. Madrid, El Arquero, 1989. p.89.
- (5) CAMARERO,C., "Estereotipos femeninos en el cine y la publicidad". España. 1950-1990. En Las luchas de género en la Historia a través de la imagen. Vol. III, Diputación Provincial de Málaga. 2001. p. 434.
- (6) LIPOVETSKY, Gilles, La tercera mujer, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999. p.34.
- (7) MIRO, Margalida, GALLEGO, Gloria, PALOU, M. Antonia, FORNES, Joana, GALLO, Julia, PONSELL, Esperanza, ALORDA, Carmen, Vinculación del profesional de Enfermería con el cine pornográfico, XVII Sesiones de Trabajo de la Asociación Española de Enfermería Docente, Cuenca, AEDD, 1996, pp 273-279.
- (8) SILES GONZALEZ, J., y col., "La Enfermería en el cine. Imagen durante la Guerra Civil Española", en Revista rol de Enfermería, Barcelona, 1998, p.30.

BIBLIOGRAFÍA

- BALLESTEROS, Isolina, Cine (ins)urgente, Madrid, Fundamentos, 2001.
- CAPARRÓS LERA, José María, El cine español de la democracia, De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989), Barcelona, Ed. Antrhopos, 1992.
- HEREDERO GARCIA, Rafael, La censura del guión en España, Valencia, Instituto Valenciano de Cinematografía, La Filmoteca, 2000.
- SANTOS FONTENLA, C., "Amor y desamor, sexo, antierotismo y represión en el cine español" en Siete trabajos de base sobre el cine español, Valencia, Fernando Torres, 1975, pp. 109-138.

ISSN 1695-6141

© [COPYRIGHT](#) Servicio de Publicaciones - Universidad de Murcia