

LA MUÑECA EN EL IMAGINARIO TARDOFRANQUISTA. EN TORNO A NO ES BUENO QUE EL HOMBRE ESTÉ SOLO

SILVIA GUILLAMÓN-CARRASCO

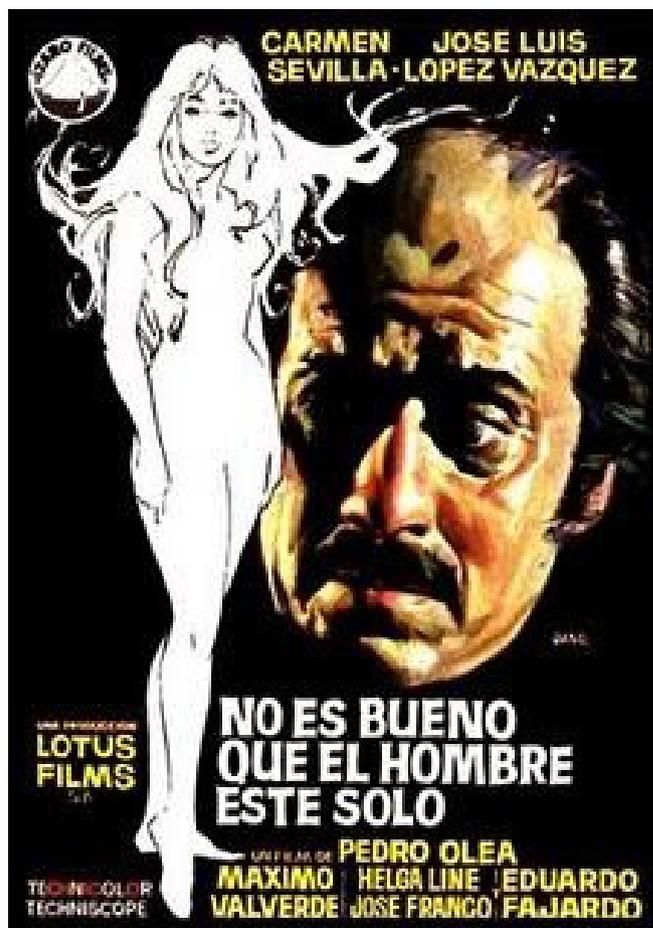
Una de las fantasías más recurrentes del imaginario occidental en torno a la feminidad es aquella que imagina la creación de una mujer artificial que reemplaza a las mujeres reales, una muñeca¹ que, ideada en el mito de Pigmalión, regresa una y otra vez a la escena eternamente convertida en la novia, esposa o amada ideal. El presente artículo se propone estudiar la muñeca, que forma parte de un largo elenco de figuraciones femeninas conectadas (de forma inquietantemente bella y perversa) con la amada muerta (BRONFEN, 1992: 59-75; PEDRAZA, 1998: 125-163), a partir del análisis de la película de Pedro Olea. Para tal fin, partiremos del enfoque de género y aplicaremos una metodología de análisis textual que atienda tanto a la construcción de los discursos y representaciones de género en la narración cinematográfica como a los procesos de significación que se derivan formalmente del lenguaje audiovisual del texto fílmico.

Nuestra aproximación al film contempla también la conexión entre el contexto histórico y el

texto objeto de análisis, entendiendo este último como un síntoma de la crisis del sistema patriarcal y familiar en el tardofranquismo, un momento histórico en el que se plantean problemáticas propias de la etapa transicional (MONLEÓN, 1995: 10-16), y en el que se perciben de forma explícita determinadas fluctuaciones discursivas entre la voluntad progresista y la tradición, entre la crisis de los modelos de género y su perduración. Como ha señalado Folguera (1988: 111-131), los modelos que habían hegemonizado el imaginario cultural de la dictadura empiezan a deshacerse en los últimos años del franquismo. Esos estereotipos, que se desplegaban en el melodrama doméstico a partir de la figura del ángel del hogar y el *pater familias* (MARTÍN, 2005: 114-138), resultaban obsoletos en una sociedad en la que se empezaba a reivindicar la incorporación de las mujeres al mundo laboral y un cambio efectivo en las relaciones de género. Los nuevos discursos en torno al género comenzaban a penetrar en el tejido social gracias a la actividad

de las feministas que, desde los años setenta, empezaban a plantear un profundo cuestionamiento de la sociedad patriarcal que apuntaba a la imperiosa necesidad de un cambio efectivo en todos los órdenes de lo social. Esas tensiones discursivas surgen en los textos como síntomas de determinadas problemáticas sociales que interpretamos en relación con la gestión de la dictadura por parte de una sociedad que ya está mirando a la transición democrática. En este contexto, *No es bueno que el hombre esté solo* (Pedro Olea, 1973) plantea el declive del discurso de género bajo el franquismo articulando el tema del sujeto melancólico con el tropo de la muñeca.

El film de Olea narra la historia de Martín, un hombre viudo, solitario y algo huraño que comparte su vida conyugal con una muñeca de tamaño real. La muñeca es una reproducción de su esposa Elena, muerta en un trágico accidente de tráfico el mismo día de la boda. En su *convivencia* con ella, Martín no solo se ha preocupado de recrear físicamente a su esposa muerta, sino también ha diseñado un guion de comportamiento (con sus consiguientes réplicas). La relación que Martín establece con la muñeca puede ser interpretada a partir de la noción de melancolía y su particular relación con los procesos de sublimación del objeto perdido. Como ha señalado Butler (2001: 149) la melancolía supone un modo específico de identificación según el cual el sujeto niega la falta, intenta preservar al objeto perdido y lo internaliza como parte fundamental de su identidad, haciendo de este una *coextensión* del yo. En este sentido, podemos afirmar que Martín se comporta como un sujeto melancólico en la medida en que rechaza la pérdida de su esposa y la incorpora en su yo, convirtiéndola en parte primordial de su identidad. Butler señala que «el melancólico niega la pérdida del objeto, y la interiorización se convierte en una estrategia para resucitar mágicamente al objeto» (BUTLER, 2001: 95). En el film este proceso de recuperación del objeto perdido es simbolizado a través de la muñeca, un objeto-fetiché que «sustituye



Figuras 1 y 2. *No es bueno que el hombre esté solo* (Pedro Olea, 1973).

al objeto sexual humano por otro relacionado con él» (TUÑÓN, 2015: 46) y que le permite a Martín establecer una fantasía de sublimación de la esposa muerta, o más bien, una fantasía de sublimación del ideal burgués de felicidad y armonía conyugal.

En su relación con la muñeca, Martín representa (literalmente, pues él mismo se convierte en sujeto de la *performance*) una convivencia marital a través de la repetición de eventos cotidianos,

pero esa repetición no se refiere literalmente al objeto perdido, sino que trae a colación escenas idealizadas que nunca ha vivido. En este sentido, cabe interpretarla como una representación imaginaria de algo que añora pero que en realidad desconoce, puesto que nunca llegó a experimentar la efectiva convivencia conyugal con Elena. En esta tesitura, la muñeca proyecta una figura enaltecida de la esposa, una figura que simboliza ese ideal de feminidad burguesa, convirtiéndose en una proyección imaginaria del deseo de Martín. La muñeca es un síntoma del protagonista, un proceso defensivo del yo que desplaza el llanto por la pérdida hacia otro lugar, un lugar habitado por la representación, por la fantasía, un lugar que niega la falta y permite la realización del deseo.

**EN ESTAS FORMAS DE FANTASÍA,
EL DESEO SE ENCUENTRA INSCRITO
EN EL RELATO EN TORNO A LUGARES
CULTURAL Y SOCIALMENTE
CONSTRUIDOS QUE DEFINEN LAS
CATEGORÍAS DICOTÓMICAS DE LA
MASCULINIDAD Y LA FEMINIDAD**

La noción de fantasía se introduce en la narración fílmica en estos términos y al hacerlo, paradójicamente, abre una brecha en la representación naturalizada del género, como argumentaremos a continuación. Pero antes debemos recordar que el cine narrativo hegemónico pretende vehicular una representación *naturalizada* de las categorías de la feminidad y la masculinidad a través de identificaciones que están enfocadas a perpetuar los roles sociales y sexuales definidos en la sociedad patriarcal.

De Lauretis (1995: 37-64) explora las vinculaciones entre género, narración y sujeto espectral argumentando que la noción de fantasía queda referida no tanto a la presencia del objeto de deseo cuanto al *escenario*. En este sentido, la

autora destaca la importancia de la puesta en escena del deseo, del lugar en el cual el sujeto (con su presencia), puede estar formando parte de la propia fantasía, o bien participar en ella de otra forma: simbólicamente, a través de la sintaxis fílmica. A partir de aquí, De Lauretis (1995: 54-60) señala cómo esta descripción del sujeto atrapado en una secuencia de imágenes resulta reveladora para la teoría fílmica en tanto nos da la clave acerca del funcionamiento de la identificación espectral, apuntando la conexión entre los procesos de la fantasía privada (articulada en relación con el sujeto psicoanalítico) y las formas públicas de la fantasía que se articulan, especialmente, en el cine narrativo.

En estas formas de fantasía, el deseo se encuentra inscrito en el relato en torno a lugares cultural y socialmente construidos que definen las categorías dicotómicas de la masculinidad y la feminidad. Pero el funcionamiento de la identificación hegemónica del género requiere una representación *naturalizada* del mismo, una representación que no esté subrayada como tal en el film. Esto es lo que Olea nos plantea a partir de la incorporación de la fantasía en el centro mismo de la representación fílmica. La película sugiere la idea de que las relaciones de género son *representaciones* cotidianas, aquellas que pone en escena Martín con su muñeca al recrear la fantasía de un ideal conyugal que, por otra parte, nunca llegó a existir. La ficción de Martín supone un intento de desplazar la falta y canalizar el deseo a través de la representación ritualizada de convenciones sociales en las que los roles de género quedan simbolizados alrededor de un imaginario doméstico y burgués que conecta, además, con la ideología del *ángel del hogar*. Ese imaginario centrado en el universo hogareño y asociado a la vida privada busca activamente la separación entre el discurso de lo sexual y el discurso de la política con el objetivo de «introducir una nueva forma de poder político» (ARMSTRONG, 1991: 15), un modelo de subjetividad que, producto de la sociedad burguesa, se plantea

como deseable y al alcance de todos, un modelo funcional para la estructuración jerárquica de la sociedad basado en la división de género.

Si consideramos que la representación de estos rituales cotidianos en la película de Olea plantea una disrupción en la representación *naturalizada* del género es porque la identificación espectral con el protagonista está mediada por las nociones de representación y fantasía, lo que nos recuerda que tanto la masculinidad como la feminidad son nociones construidas que remiten no a una realidad supuestamente natural sino al orden del discurso, de los rituales sociales, de la representación de modelos o roles a imitar, de la repetición de una serie de códigos o normas que debemos seguir tanto en la escena social como en los lugares de lo privado.

LA FUNCIÓN DE LO SINIESTRO

El punto de partida del film, tal como ha advertido Pedraza (1998), nos sitúa en un singular escenario, mezcla de barroquismo y fealdad, que la autora interpreta como una parábola del franquismo. Tras los títulos de crédito, que muestran una fotografía de la esposa muerta (vestida con su traje de novia) y un reloj de mesa que simboliza el paso del tiempo, en una clara alusión al melodrama, género privilegiado del despliegue de la ideología de la domesticidad (ARMSTRONG, 1991: 15-43), la primera secuencia no puede ser más contundente. En ella, los primeros planos de Martín contrastan con los planos de conjunto en los que apreciamos la extraña presencia de la esposa, que permanece absolutamente inmóvil en la cama, con su rostro cubierto por una larga cabellera que disimula su verdadera condición. Paralelamente, se sugiere el tema del doble, simbolizado por la insistente presencia de Martín en los espejos de la casa: en el del cuarto de baño y en el de la puerta del armario, que provoca una particular *mise en abyme* al reflejar la imagen proyectada en otro de los espejos de la habitación: el del tocador. Esta insistencia y

preponderancia en la imagen reflejada del personaje en el espejo introduce el tema de la puesta en escena que Martín lleva a cabo en su vida.

En este momento del film el espectador todavía no sabe que el protagonista vive con una muñeca y, por ello, la interpretación del personaje de Elena cambiará sustancialmente hacia la mitad de la película, cuando nos percatamos de que todas las acciones de Martín (el encierro; la ocultación de Elena; la separación entre la esfera privada y la pública) son fruto de la peculiar relación con la muñeca, es decir, que se producen porque el protagonista es consciente de que esa relación está fuera de la norma social. Sin embargo, desde un primer momento, la representación juega a engañar al espectador, a hacerle creer que la esposa existe, que está gravemente enferma y que la tiene encerrada en casa, no por sadismo, sino para protegerla del mundo exterior, un mundo peligroso del que debe alejarla.

Pero volvamos sobre la cuestión de la representación. Esa peculiar *mise en abyme* de los espejos no es la única forma de introducir el tema de la representación y la fantasía en la película. Particularmente significativa es la escena en la que Martín invita a Paula (la hermana de su mujer), otra muñeca, ante la que él interpreta el papel de esposo ideal. Sentadas en la mesa, una frente a otra, las muñecas simbolizan los dos estereotipos femeninos por excelencia: la mujer virginal frente a la mujer carnal. La primera representa a la esposa desexualizada y enfermiza que, ligeramente demacrada, exhibe su belleza angelical con una larga cabellera rubia y un vestido blanco, simbolizando el amor conyugal sublimado y puro. La segunda representa la vitalidad y la sensualidad. Vestida de negro, exhibe un escote en el que repara Martín y su semblante, apoyado por el maquillaje, parece más risueño y saludable. Entre ambas se encuentra Martín, que ha dispuesto todo para una gran celebración. Tras la cena, se disfraza de maestro de ceremonias entreteniéndolo a su público y proyecta en la pared una película en blanco que *llena* con su presencia como actor ante



Figuras 3, 4 y 5. *No es bueno que el hombre esté solo* (Pedro Olea, 1973).

las muñecas. Para ellas baila e interpreta al son de una música de cabaret. Con esta particular *performance*, Martín se inscribe a sí mismo también como sujeto y objeto de la representación: como sujeto que interpreta y actúa frente a los demás y como objeto de la representación, como espectáculo dirigido a entretener, divertir y deleitar a su auditorio (las muñecas / los espectadores).

Pero la película pone en marcha otro dilema que, relacionado con la muñeca, nos trae a colación la noción de lo siniestro. A lo largo de la pelí-

cula, la narración juega primero con la confusión del espectador, haciéndole creer que la muñeca es la esposa de Martín; más tarde, cuando ya sabemos a lo que nos enfrentamos, se arroja una pequeña duda acerca del estado inerte de la muñeca y de su condición *deseante* (condición característicamente humana). Nos referimos a la ambigua representación de la muñeca en determinados momentos del film, en los cuales parece surgir esa noción de lo siniestro a la que Freud (1974: 2483-2491) aludía como la interpretación realizada por Jentsch sobre la muñeca Olimpia del cuento *El arenero*, de E.T.A. Hoffman. Según esta interpretación, la duda de que un objeto inanimado pueda cobrar vida de alguna forma nos remite a esa sensación de lo siniestro, como le ocurre a Nathaniel, el protagonista del cuento, quien cree que la muñeca está viva.

La película de Olea juega con la confusión acerca del carácter inanimado de Elena en una significativa secuencia en la que asistimos a la constatación de que Martín vive, efectivamente, con una muñeca. En la secuencia a la que aludimos, Martín está reforzando las cerraduras de las ventanas para evitar que entre el mundo exterior en el hogar. Sin embargo, es precisamente en ese momento cuando aparece la primera incursión y la apacible, cotidiana y monótona existencia matrimonial se ve invadida por la presencia de sus vecinos: Lina (una prostituta que vive con su proxeneta en un bloque cercano) y Cati, su hija pequeña, quien descubre el gran secreto que guarda Martín. La niña, aprovechando la ausencia del viudo, logra invadir su territorio y penetrar en su casa, encontrando a Elena. En esta secuencia contemplamos por primera vez el rostro de la muñeca, tan celosamente oculto hasta ese momento. Pero lo que provoca la sensación de lo siniestro, más que la revelación del secreto, es la duda acerca de su carácter inanimado, el hecho de que la muñeca (como figuración de la feminidad) se sitúe como una especie de bisagra «entre lo orgánico y lo inorgánico» (COLAIZZI, 2007: 161).

La incursión de Cati en la mansión se presenta como un misterio sin resolver, pues todos los sistemas de seguridad instalados en el exterior de la casa (cerraduras, persianas, candados...) no logran impedir su entrada. Lo que la película plantea es un problema que tiene que ver con la soledad de la muñeca, o más bien, con el *deseo* maternal de la muñeca (si es que convenimos, de acuerdo con el género fantástico, que un ser inanimado puede llegar a desear...). En efecto, se sugiere que ha sido ella quien ha abierto las puertas de la mansión a la niña. Así, al menos, lo reconoce Martín, reprochándole compasivamente su actitud.

La imposible maternidad de la muñeca, sin embargo, se presenta como una amenaza para su marido. El *deseo* materno es interpretado, con la entrada de Cati, como una intrusión maligna e inesperada en la vida de Martín. La presencia de la niña despierta los celos en el viudo, tal como se desprende de sus propias palabras: «Elena, no puedo enfadarme contigo. Cómo voy a reprocharte nada porque la hayas dejado subir y hasta peinarle. Aunque eso, solo debo hacerlo yo».

LA INVASIÓN DEL EXTERIOR

Durante la primera parte del film queda patente la obsesión del viudo por mantener su secreto bajo llave. En una de las primeras secuencias, lo vemos abandonando la mansión para encaminarse al trabajo, no sin antes cerciorarse de cerrarla convenientemente, tal como nos muestra la cámara con un *zoom* que se acerca a los enormes cerrojos que bloquean la entrada. Asimismo, las ventanas permanecen absolutamente cerradas, sin dejar paso a la luz exterior. La mansión se convierte en un personaje más de la historia que simboliza el mundo en el que vive el viudo, un mundo cerrado, atascado en el pasado pero, a su vez, sitiado por el presente y lo exterior. Esta separación entre el interior y el exterior marca el principio de realidad al que se ve sometido, principio que cuestiona el *delirio* del protagonista, pues sabe que no puede

presentar a la muñeca en sociedad, que no puede salir con ella fuera de su territorio porque es inaceptable socialmente. Por eso, se muestra resistente a la confusión de los límites entre lo público y lo privado, lo cual supondría la pérdida de control sobre un mundo que él ha (re)creado. Sin embargo, si Martín establece una dicotomía radical entre ambos extremos, pronto se verá abrumado por la imposibilidad de mantener dicha distinción. El descubrimiento de la niña tendrá consecuencias inesperadas para el viudo. Lo que inicialmente parece una simple travesura infantil, se convertirá en una invasión del exterior en el hogar llegando hasta el punto de desplazar a los habitantes de la casa cuando Cati le cuenta a su madre el peculiar entretenimiento del hombre y esta le amenaza hasta conseguir trasladarse a su vivienda. Con la idea de convertirse en la dueña de la mansión (y también de la gran fortuna que alberga el viudo), se presenta en su trabajo como su esposa para comprometerlo socialmente.

Lina representa la mujer carnal en su faceta maligna y destructiva. Desde un primer momento, el mundo peligroso del que Martín quiere apartar a la muñeca aparece representado bajo el abrigo de esta mujer vinculada con los bajos fondos. Ella supone la amenaza al mundo burgués del viudo porque sabe lo que oculta, porque puede utilizar esa información, exponer su secreto públicamente y hacer que pierda su trabajo. Su primera aparición denota la violencia sexual a la que está sometida por Mauro, su proxeneta y amante quien,

Figura 6. *No es bueno que el hombre esté solo* (Pedro Olea, 1973).



en un significativo fuera de campo, la viola tras una acalorada discusión. En un montaje paralelo observamos que esta secuencia aparece como contraposición a otra en la que se representa la relación de Martín con la muñeca.

Lina encarna la antítesis de su virginal y angelical muñeca y supone la entrada en su vida de un mundo que él desconoce y del que siempre ha querido mantenerse al margen: el mundo de la marginalidad y la delincuencia. La mezcla con ese mundo, supone el contacto con el *Otro* y, lo que le resulta todavía más inquietante, con la *Otra*, esa que le provoca repugnancia y ante la cual se siente indefenso y constantemente amenazado. La invasión de Lina, que Martín vive con extremada amargura, supone una cierta feminización del hombre. Si la prostituta aparece representada en un primer momento como una víctima de su proxeneta, que la viola y se aprovecha de ella, como una mujer que se acobarda y teme al hombre al cual, no obstante, sigue amando, podemos afirmar que, cuando ella ingresa en la vida de Martín, lo amenaza, se aprovecha de su situación y lo convierte a él, a su vez, en una víctima suya. El hecho de que ella se convierta en un ser poderoso, capaz de intimidar y subyugar a Martín, el hombre burgués que tenía toda su vida bajo control, resulta bastante significativo porque nos advierte de que las relaciones de dominio no son estáticas ni inamovibles, sino que dependen de la posición que ocupe cada uno en la relación.

La irrupción de la vecina en su vida implica, necesariamente, la aparición del cambio. Frente a las secuencias iniciales, en las que se mostraba la tranquila y monótona vida matrimonial de la pareja, ahora observamos a Lina limpiando y decorando la casa a su gusto, aprovechando la ausencia de Martín. En la barandilla de la escalera coloca una Venus blanca y, sustituyendo a uno de los rancios cuadros que decoran la casa, cuelga un calendario vigente con la foto de una mujer desnuda. Ambos objetos despiertan la ira en el viudo al ver su hogar

invadido por elementos que evocan la sensualidad y que evidencian, además, el paso del tiempo. Más tarde, Lina intenta reconciliarse con él ofreciéndose sexualmente, interpreta el papel de esposa y se acerca a su lado con un sugerente salto de cama desabrochándole los botones del pijama. Él, histérico y avergonzado, intenta zafarse de ella y defenderse de sus besos, tapándose y expulsándola de su habitación. Lina, irritada ante su rechazo, le da una bofetada y decide dar un paso más, obligándole a que se deshaga de «ese monigote asqueroso», refiriéndose a la muñeca.

ESTA SECUENCIA NOS REAFIRMA EN NUESTRA HIPÓTESIS DE QUE LA MUÑECA FUNCIONA COMO UN MECANISMO DE DEFENSA ANTE LA PÉRDIDA, COMO UNA MANERA DE NEGAR Y CUBRIR LA FALTA QUE AMENAZA AL SUJETO

Tras el desagradable suceso, Martín decide inmediatamente cerrarse con llave en su habitación, pero al darse la vuelta descubre a Marilyn, la gata de Cati, encima de la muñeca, hecho que vuelve a evidenciar la invasión de Lina. La reacción de Martín, que mata a la gata en fuera de campo, supone una anticipación de la tragedia que está a punto de ocurrir. La muerte de la gata desencadena la venganza de Lina, que asesina a la muñeca Paula, desnucándola y dejándola tirada en el suelo del garaje. Tras este suceso, una serie de escenas sugieren que Martín, presionado por la situación, se ha visto obligado a deshacerse de Elena, tirándola al mar. Más tarde sabemos que en realidad la había escondido en el desván para evitar que Lina la destruyera. Sin la muñeca a su lado, reaparecen las pesadillas que le recuerdan la pérdida, la muerte de la esposa. En este sentido, resulta significativo el sueño de Martín en el que se rememora el trágico accidente que condujo a la muerte a Elena el mismo día de su boda. La



Figuras 7 y 8. *No es bueno que el hombre esté solo* (Pedro Olea, 1973).

secuencia se plantea desde el punto de vista exclusivamente del protagonista. Identificados con su mirada vemos distintos primeros planos en los que Elena, recién casada, mira a cámara constantemente, dirigiéndose a su marido y, al mismo tiempo, a los espectadores. La música extradiegética, interpretada por un órgano de iglesia, invade la escena hasta el momento del accidente automovilístico en el túnel. Un ruido estrepitoso, seguido de un golpe seco se encadena con la siguiente escena en la que vemos a Elena en el ataúd del tanatorio. El color blanco de las paredes, los velones, el vestido y el ataúd denota la pureza de la difunta virgen mientras un trepidante *travelling* acerca la cámara a su rostro, encuadrándolo en primer plano. Esta secuencia nos reafirma en nuestra hipótesis de que la muñeca funciona como un mecanismo de defensa ante la pérdida, como una manera de negar y cubrir la falta que amenaza al sujeto.

La situación de Martín se ve agravada en poco tiempo. Con el amante de Lina prácticamente ins-

talado en su casa y la inminente fiesta que preparan en su honor a raíz de su ascenso, decide deshacerse de los intrusos. Ingresando a Cati en un internado y decide asesinarlos esa misma noche. La escena de la muerte de Paula se repite hacia el final de la película, cuando Lina encuentra a Mauro en el garaje en la misma posición en que se encontraba la muñeca y Martín aprovecha la ocasión para acelerar el coche hasta atropellarla.

El final nos traslada a una fiesta que se celebra en honor de Martín, que acaba de ser ascendido en la empresa. Los comensales comentan extrañados el retraso del homenajeado en tan importante circunstancia. Finalmente aparece vestido con sus mejores galas y acompañado de su muñeca, a la que ha preparado expresamente para la situación.

En las primeras secuencias hemos visto la obsesión del protagonista por mantener a salvo su secreto, la necesidad de Martín por controlar la situación, por esconderse de la mirada de los demás sujetos. Podemos destacar, en este sentido, la secuencia en la que Martín se detenía delante de un escaparate de ropa interior femenina para observar con fascinación las medias² de las maniqués. Su mirada, que se creía a salvo de toda observación externa, era devuelta por una mirada de complicidad entre los dependientes de la tienda, que se sonreían uno al otro mirando al mirón. La devolución de la mirada deshacía ese espacio creado por el protagonista, espacio en el que él se situaba en la privilegiada posición del *voyeur* que

mira sin ser visto. Si al principio del film la muñeca no podía aparecer en público porque tenía que ser protegida del exterior, porque era ahí donde estaba el peligro, este último plano supone el reconocimiento social de su perversión, la imbricación entre el espacio privado y el espacio público, la dificultad de conservar ambas esferas separadas plenamente una de la otra y, en definitiva, la imposibilidad de mantenerse al margen, de no estar expuesto a la mirada del otro.

Como conclusión, podemos afirmar que la película de Olea plantea la pérdida del modelo de feminidad doméstica desde lugares que remiten al trauma (lo siniestro o la melancolía), y que resultan sintomáticos de la forma en que la sociedad tardofranquista lidiaba con esos incipientes cambios en los modelos de género que estaban produciéndose a raíz del resurgimiento del movimiento feminista en los años setenta. ■

NOTAS

- * Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por los autores del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).
- 1 En un reciente texto, Julia Tuñón (2015: 41-43) analiza esta figura en la película de Olea desde un punto de vista psicoanalítico, aunque no contempla una lectura específica del texto en relación con su contexto. Nuestro análisis plantea esta conexión, entendiendo el film como sintomático de los procesos socio-históricos y culturales del tardofranquismo.
 - 2 No resulta casual que esas medias sean iguales a las de su secretaria (cuyas piernas atraen la atención de Martín en una escena previa, haciendo evidente el deseo no satisfecho del protagonista) y sean también las mismas que veremos después en las piernas de la muñeca.

REFERENCIAS

- ARMSTRONG, Nancy (1991). *Deseo y ficción doméstica*. Madrid: Cátedra.
- BRONFEN, Elisabeth (1992). *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.
- BUTLER, Judith (2001). *Mecanismos psíquicos del poder*. Madrid: Cátedra.
- COLAIZZI, Giulia (2007). *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- DE LAURETIS, Teresa (1995). El sujeto de la fantasía. En G. COLAIZZI (ed.), *Feminismo y teoría fílmica* (pp. 37-64). Valencia: Eutopías.
- FOLGUERA, Pilar (comp.) (1988). *El feminismo en España: dos siglos de historia*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias.
- FREUD, Sigmund (1974). *Obras Completas VII*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MARTÍN, Annabel (2005). *La gramática de la felicidad. Relecturas franquistas y posmodernas del melodrama*. Madrid: Ediciones Libertarias-Prodhufi.
- MONLEÓN, José B. (ed.) (1995). *Del franquismo a la posmodernidad*. Madrid: Akal.
- PEDRAZA, Pilar (1998). *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.
- TUÑÓN PABLOS, Julia (2015). «Ella no llora». Eva-materia en *Tamaño natural* (Berlanga, 1974) y *No es bueno que el hombre esté solo* (Olea, 1973). En F. ZURIÁN (coord.), *Disseccionando a Adán. Representaciones audiovisuales de la masculinidad* (pp. 41-54). Madrid: Síntesis.

LA MUÑECA EN EL IMAGINARIO TARDOFRANQUISTA. EN TORNO A *NO ES BUENO QUE EL HOMBRE ESTÉ SOLO*

Resumen

El artículo aborda el tema de la muñeca como figuración de la amada muerta a partir del análisis de la película de Pedro Olea *No es bueno que el hombre esté solo*, un film que presenta una parábola de las relaciones de género bajo el franquismo. A lo largo del análisis se revisará la forma en que la película representa la fantasía sublimada del protagonista melancólico quien, no resignándose a abandonar su objeto de deseo, acaba recreando una convivencia con la muñeca basada en la repetición de actos cotidianos que incorporan los valores normativos de la ideología de la domesticidad. La película plantea el declive del discurso de género bajo el franquismo, estableciendo su oposición desde lo siniestro o la melancolía, lugares que remiten al trauma y que se caracterizan por exponer la capacidad de lo cotidiano para convertirse en algo extraño e inquietante.

Palabras clave

Fantasía; muñeca; melancolía; siniestro; cine español; imaginario filmico; tardofranquismo.

Autora

Silvia Guillamón-Carrasco (Valencia, 1978) es doctora y profesora de Comunicación audiovisual en la Universitat de València. Su investigación se centra en la intersección entre teoría de género, semiótica y cine español. Ha sido investigadora visitante en la Universidad de Buenos Aires (UBA), University of California, Santa Cruz (UCSC) y en University of Massachusetts, Amherst (UMASS). Contacto: silvia.guillamon@uv.es

Referencia de este artículo

GUILLAMÓN-CARRASCO, Silvia (2016). La muñeca en el imaginario tardofranquista. En torno a *No es bueno que el hombre esté solo*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 167-176.

THE DOLL IN THE LATE-FRANCOIST IMAGINARY. ABOUT *NO ES BUENO QUE EL HOMBRE ESTÉ SOLO*

Abstract

This article deals with the issue of the doll as figure of the dead beloved by analysing Pedro Olea's film *No es bueno que el hombre esté solo*, a movie that presents an allegory of gender relationships under francoism. Throughout this analysis shall be reviewed the way in which the film articulates the sublimated fantasy of the melancholic protagonist, who does not resign himself to leave his object of desire and ends up fictionalising an everyday life with the doll in which recreates the normative and official values of the domestic ideology. The film shows the decline of the gender discourse under Franco through concepts such as uncanny or melancholy, both associated with trauma and characterized by revealing the capacity of the daily life to become strange and disturbing.

Key words

Fantasy; Doll; Melancholy; Uncanny; Spanish Cinema; Filmic Imaginary; Late-Francoism.

Author

Silvia Guillamón-Carrasco (Valencia, 1978) is a professor at the University of Valencia and holds a PhD in Audiovisual Communication. Her research focuses on the intersection between gender theory, semiotics and Spanish cinema. She has been a visiting researcher at the Universidad de Buenos Aires (UBA), the University of California, Santa Cruz (UCSC), and the University of Massachusetts, Amherst (UMASS). Contact: silvia.guillamon@uv.es

Article reference

GUILLAMÓN-CARRASCO, Silvia (2016). The Doll in the Late-francoist Imaginary. About *No es bueno que el hombre esté solo*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 167-176.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com