

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

ENTRE EL AYER QUE NO TERMINA Y EL MAÑANA QUE EMPIEZA. LA MASCULINIDAD DEL INTELLECTUAL DE IZQUIERDAS A TRAVÉS DE *ÓPERA PRIMA* (FERNANDO TRUEBA, 1980)

Between yesterday that does not exist and tomorrow that begins. Masculinity of the left-wing intellectual through *Ópera prima* (Fernando Trueba, 1980)

AITOR SARASQUETA ORMAZA
Universidad del País Vasco (España)

aitor.sarasqueta@ehu.eus

Recibido: 3 de mayo de 2023

Aceptado: 24 de enero de 2024

<http://orcid.org/0000-0002-1190-0966>

<https://doi.org/10.7203/KAM.23.26579>

N. 23 (2022): 397-422. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: Este artículo analiza la masculinidad del intelectual de izquierdas de finales de los setenta y comienzos de los ochenta a través de su representación en *Ópera prima* (Fernando Trueba, 1980). La película, enmarcada dentro del subgénero de la comedia madrileña, narra la historia de amor que viven el izquierdista Matías y su prima Violeta, algunos años más joven que él. El filme obtuvo un gran éxito de público y crítica desde el momento de su estreno, lo que le ha permitido ganarse la consideración de ser uno de los filmes más icónicos de los que se realizaron durante la Transición política española. Teniendo en consideración estos elementos, en este texto se entiende que la película constituye un interesante recurso para acercarse a algunas de las ideas y los planteamientos -también en términos de género- presentes en la sociedad española durante la Transición.

PALABRAS CLAVE: masculinidad, Transición, cine, intelectual de izquierdas.

ABSTRACT: This article analyses the masculinity of the left-wing intellectual of the late seventies and early eighties through its representation in *Opera prima* (Fernando Trueba, 1980). The film, framed within the subgenre of comedia madrileña, tells the love story between the leftist Matías and his cousin Violeta, a few years younger than him. The film was highly successful with the public and critics from the moment it was released, which allowed it to be considered one of the most iconic films made during the Spanish Transition to democracy. Taking these elements into account, in this text it is understood that the film constitutes an interesting resource to approach to some of the ideas and proposals -also in terms of genre- present in Spanish society during the Transition.

KEYWORDS: masculinity, Transition, cinema, left-wing intellectual.

INTRODUCCIÓN¹

El presente artículo es un estudio de la masculinidad del contexto urbano español de principios de los años ochenta a través de la película *Ópera prima* (Fernando Trueba, 1980). Este popular filme, que suponía el debut en el largometraje de Fernando Trueba, cosechó un gran éxito en taquilla² y recibió el beneplácito de un sector importante de la crítica. La película se convirtió en uno de los máximos exponentes de la *comedia madrileña*, un subgénero cinematográfico centrado en la representación de historias sentimentales intergeneracionales que se desarrollaban en los contextos urbanos de clase media vagamente identificables como progresistas de finales de los setenta y comienzos de los ochenta³.

Así, las películas enmarcadas en el seno de esta *comedia madrileña* vieron la luz en plena Transición. Este periodo histórico⁴, en el que España dejó atrás la dictadura franquista para establecer el régimen político que sigue operativo actualmente, estuvo marcado por un difícil contexto de improvisación e incertidumbre (Quirosa-Cheyrouze, 2007: 17). Las numerosas y heterogéneas organizaciones de izquierda que mayoritariamente conformaban el antifranquismo jugaron un papel destacado en este periodo, ya que impulsaron las movilizaciones sociales que tras la muerte del dictador Francisco Franco impidieron el continuismo de la dictadura y el desarrollo de los proyectos políticos que, desde el propio régimen, buscaron perpetuar el sistema franquista ejecutando una reforma limitada del mismo (Juliá, 2006: 79; Soto, 2005: 38). A pesar de su fuerza y capacidad para condicionar el devenir político del país, las diversas organizaciones de izquierda no pudieron derrocar la dictadura y el sistema político postfranquista se estableció como resultado de la negociación entre los sectores más reformistas del régimen y los dirigentes de los principales -y más moderados- partidos políticos del antifranquismo en un contexto marcado por la idea del consenso (Molinero y Ysàs, 2015: 201; Palomares,

1 Este trabajo se inserta en el marco del proyecto “El desorden de género en la España contemporánea. Feminidades y masculinidades” (PID2020-114602GB-I00), MINECO y FEDER.

2 La película fue vista por 1.209.737 espectadores en los cines, datos del Instituto de Cinematografía y las Artes Visuales (ICAA) citado en (Pérez Morán, 2022: 70).

3 Más información sobre el subgénero y su recepción en los años setenta y ochenta en (Ibáñez e Iglesias García, 2011: 103-126; Iglesias García, 2015).

4 El grueso de la historiografía entiende la Transición como un periodo histórico que comienza en 1975 con la muerte del dictador Francisco Franco y finaliza en 1982, con el inicio del primer gobierno del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) o en 1986, al final de ese primer gobierno socialista (Soto, 2017: 227; Rodríguez Ortega, 2014: 128; Vilarós, 2017: 39). En la presente investigación se tiene en consideración la cronología de la Transición. A pesar de ello, en el presente artículo se recoge el análisis de cuestiones de naturaleza cultural que son difíciles de acotar y pueden desarrollarse durante periodos históricos diferentes, por ello en algunos casos en la presente investigación se alude a cuestiones acontecidas de manera menos precisa durante las décadas de los setenta y ochenta.

2006: 21; Pinilla García, 2021: 86; Sánchez León, 2011: 96).

El consenso fue presentado a la sociedad como la idea dominante de las negociaciones que posibilitaron el establecimiento del sistema que sustituyó al franquismo y sería el resultado de los pactos alcanzados por formaciones políticas diversas, que habrían realizado importantes concesiones para alcanzar una solución negociada a los problemas de España y establecer un régimen democrático (Ortiz Heras, 2011: 342; Pecourt, 2008: 223). Frente a esta narrativa idílica, que ya fue cuestionada por amplios sectores de la sociedad en la propia Transición, un sector mayoritario de la historiografía entiende que las élites políticas que apostaron por el consenso lo hicieron al constatar que eran incapaces de imponer sus programas políticos en solitario (Field, 2011: 87; Pinilla García, 2021: 103). Las concesiones y cesiones realizadas por los diferentes actores implicados en las negociaciones serían, así, decisiones pragmáticas y estratégicas, realizadas en parte con el objetivo de garantizarse un papel preponderante en el naciente contexto democrático. Además, los pactos que dieron pie al establecimiento del régimen político posterior a la dictadura estuvieron envueltos por un halo de secretismo, ya que las negociaciones se desarrollaron de espaldas a la sociedad e incluso a la militancia de base de los partidos implicados en los acuerdos (Aróstegui, 2007: 40; Pecourt, 2008: 224).

En cualquier caso, una parte mayoritaria de la sociedad refrendó esa política de pactos y el sistema resultante de la misma (Molinero y Ysàs, 2018: 177; Soto, 2005: 88). En los heterogéneos sectores de la sociedad vinculados a la izquierda la política del consenso y la recientemente establecida democracia liberal generaron reacciones diversas. Muchos progresistas vivieron el establecimiento de la democracia influenciados por el fenómeno del desencanto: un sentimiento de apatía y desengaño con respecto al régimen establecido y a la política, que afectó a amplios sectores de la izquierda y acabó extendiéndose por el conjunto de la sociedad⁵. Para esta izquierda desencantada la política del consenso supuso una cesión a la autoridad conservadora que había sobrevivido al franquismo a cambio de unas transformaciones políticas y sociales que se veían como insuficientes (Molinero y Ysàs, 2018: 233; Pecourt, 2008: 265; Rodríguez López, 2015: 23). Por otro lado, cabe destacar a los sectores de la izquierda que optaron por apoyar o adaptarse al nuevo contexto político, ya fuese asumiendo posiciones más centristas o entendiendo, desde visiones no exentas de pragmatismo, que la nueva democracia liberal era mejor que la dictadura que se había dejado atrás. Esta parte de la izquierda se adhirió a la lógica del consenso -entendida por algunos como “el arte de lo posible”- y criticó el desencanto al considerarlo desmovilizador y carente de soluciones (Muñoz Soro, 2011: 33; Pecourt, 2008: 273; Pecourt, 2016: 119).

⁵ Algunos de los trabajos que se han dedicado al estudio de este complejo fenómeno (Beorlegui, 2017; Beorlegui, 2020; Muñoz Soro, 2011; Núñez Florencio, 2010; Vilarós, 2017)

Estos posicionamientos de las izquierdas con respecto al sistema postfranquista demuestran, en cualquier caso, que los cambios políticos acontecidos durante la Transición influyeron decisivamente en casi todos los planos de la vida social. Muchas de las películas españolas de la época tuvieron, de hecho, la vocación de reflejar los efectos generados por esas transformaciones (Asión, 2022: 137). Así, los años en los que se desarrolló la Transición fueron algunos de los más prolíficos de la historia del cine español, que gozó en este periodo de un corpus cinematográfico heterogéneo y exitoso. Los modelos y géneros fílmicos desarrollados anteriormente convivieron y compartieron parte de su popularidad con nuevas formas de hacer cine, entre las que se encontraban propuestas como las de la propia *comedia madrileña* (Hernández Ruiz y Pérez Rubio, 2004: 11; Pérez Morán, 2022: 70). Caracterizada por su bajo coste de producción y el protagonismo que tenían en la misma los actores noveles, esta *comedia madrileña* fue, tal y como se ha dicho anteriormente, un subgénero fílmico que destacó por abordar la representación de las clases medias urbanas de finales de los setenta y principios de los ochenta (Castejón Leorza, 2013: 86; Iglesias García, 2015: 141): un sector de la sociedad de la Transición con el que se identificaba o del que formaba parte un amplio porcentaje de la población española⁶.

La crítica cinematográfica y el público identificaron a los protagonistas masculinos de este subgénero como los representantes de algunos sectores de la sociedad de la Transición que, sin ser necesariamente militantes de ninguna organización política, se identificaba con un progresismo o una izquierda centrista y moderada (Freixas, 1984: 64; Galán, 1983). Así, la gente que acudió a ver las películas asociadas a la *comedia madrileña* pudo visualizar a cómicos personajes que, identificándose discursivamente con la izquierda, mostraban actitudes no muy alejadas del conservadurismo contra el que decían haberse rebelado. Ese conservadurismo era especialmente apreciable en la forma en la que los hombres que protagonizaban los filmes desarrollaban sus relaciones sentimentales con las mujeres presentes en los mismos. Asimismo, estas relaciones sentimentales constituían el eje central de unas tramas en las que los hitos políticos que se estaban desarrollando durante la Transición -al estrenarse *Ópera prima* por ejemplo habían pasado dos años desde la promulgación de la Constitución de 1978 y se estaba desarrollando el clima de tensión que precedió al intento de golpe de Estado perpetrado por algunos mandos militares el 23 de febrero de 1981- aparecían como telón de fondo (Asión, 2022: 279; Hernández Ruiz y Pérez Rubio, 2004: 147).

En el caso concreto de *Ópera prima*, el relato fílmico se ambienta en el Madrid de 1978 y narra la historia de amor entre Matías Molinero (Óscar Ladoire) y su prima Violeta

6 Sobre la identificación de amplios sectores de la población española con la clase media durante la Transición y sus causas (Soto, 2005: 403).

(Paula Molina). Él es un periodista y aspirante a escritor de novelas policiacas de unos treinta años, divorciado y padre de un hijo; ella es una joven de clase media de alrededor de veinte años centrada en su carrera como violinista. El público sabrá desde el inicio del filme que entre los dos personajes hubo una relación sexual en el pasado que fue, a la vez, la primera experiencia sexual de ella. La película empieza con un encuentro casual entre ambos protagonistas. Aconsejado por su mejor amigo y compañero de trabajo, el fotógrafo León (Antonio Resines), Matías pretende convertir ese reencuentro fortuito en el preludio de nuevas relaciones sexuales carentes de compromisos emocionales. El desarrollo de la trama mostrará cómo, lejos de lograr sus objetivos, el periodista se irá progresivamente enamorando de su prima y buscará establecer con ella una relación monógama. Las expectativas de Matías no coincidirán con la actitud de Violeta, representada como una mujer independiente, que disfruta de un estilo de vida autónomo y de la compañía de sus jóvenes amigos, a los que Matías concibe como una molesta competencia por la atención de su prima.

Desde un plano teórico en la presente investigación se aborda el análisis de *Ópera prima* entendiendo el medio cinematográfico como un discurso interactivo, capaz de afectar y ser afectado. Desde esta perspectiva culturalista, se considera que las películas son agentes activos que se nutren del contexto discursivo del que surgen y que, a su vez, tienen una particular capacidad de construir y afectar la forma en la que las mayorías entienden el mundo que les rodea⁷. A partir de esta premisa, en este artículo se estudia *Ópera prima* para investigar los discursos que contribuyeron a configurar las formas de entender la masculinidad que operaban en el contexto urbano español de finales de los setenta y comienzos de los ochenta. Con ello en este trabajo se plantea un estudio de la masculinidad a través de uno de los filmes más representativos de la llamada *comedia madrileña* y de la propia Transición y entiende que la película de Trueba sintetiza la mayoría de las visiones presentes en el subgénero en el que se la enmarca y recoge algunos de los temas más candentes del contexto en el que vio la luz.

Asimismo, conviene apuntar que el estudio de la masculinidad que se ejecuta en este artículo también se apoya teóricamente en las últimas aportaciones que se han hecho al estudio de la *masculinidad moderna*⁸ desde la perspectiva de las emociones y el concepto del amor. Más concretamente en esta investigación se incorporan las más recientes propuestas teóricas del historiador José Javier Díaz Freire en lo relativo a la tensión entre

⁷ Esta comprensión del cine se apoya en la perspectiva de los estudios culturales o *cultural studies*, más información sobre esta corriente de investigación en (Del Arco, 2007).

⁸ En el presente artículo se entiende la *masculinidad moderna* como un concepto abierto y se tiene en especial consideración la inestabilidad y especificidad geográfica que caracterizan a los ideales de masculinidad del periodo contemporáneo. Una visión sintetizada en (Aresti, 2018: 180-183).

dos posiciones o formas de experimentar la masculinidad en la modernidad que este autor explica a través de los personajes literarios de Tristán y Don Juan. Díaz Freire plantea la tensión entre ambos imaginarios a partir de tres ejes: el acceso sexual al cuerpo de las mujeres, el acceso no sexual al cuerpo de los hombres y la verificación de estos dos componentes ante un público de hombres. En este esquema las masculinidades donjuanescas serían las constituidas por el cumplimiento de los citados ejes o elementos nodales. Los arquetipos de masculinidad cercanos a la figura de Tristán estarían definidos por el acceso al amor de una única mujer, lo que los llevaría a reconfigurar los tres ejes y a jugar un papel destacado en la concepción romántica del amor (Díaz Freire, 2019: 31-33).

Además, cabe destacar que en este trabajo se recoge un análisis de la masculinidad realizado desde la intersección entre las categorías de género y edad. Se asumen así los planteamientos de historiadoras como Mónica Moreno y Adriana Cases en lo relativo a tener en consideración el peso que tiene el factor generacional en la configuración de las subjetividades y formas de ver el mundo (Cases Sola y Moreno Seco, 2017). Se considera que incorporar la dimensión de la edad al análisis del citado contexto de la Transición es particularmente relevante, dado que se trata de un proceso histórico marcado por la necesidad colectiva de “liberarse del pasado” y en el que la juventud y las reflexiones en torno a este colectivo jugaron un papel destacado⁹. Teniendo en consideración todos estos aspectos teóricos, en la presente investigación se desarrolla un estudio de un modelo de masculinidad concreto. Para abordar dicho estudio se ha utilizado el cine, más específicamente el filme *Ópera prima*, como fuente principal y se ha incorporado al análisis el examen de las fuentes hemerográficas que valoraron la película en el momento de su estreno.

Con todos estos elementos en el presente artículo se analiza el ideal de masculinidad representado por Matías, protagonista del primer largometraje de Fernando Trueba. Para llevar a cabo este análisis este trabajo se sirve del contraste entre diferentes personajes: por un lado, se analiza la tensión entre la concepción de la virilidad de Matías y la de su amigo León con el apoyo de los planteamientos desarrollados por el historiador Díaz Freire; por otro lado, se estudia la relación entre Matías y los personajes más jóvenes de la trama, principalmente su prima Violeta, representante de una forma de entender la feminidad que como se explicará más adelante emerge en la propia Transición.

La hipótesis de partida de esta investigación es que *Ópera prima* muestra las dificultades que ciertos hombres tuvieron para adaptar su forma de entender la masculinidad al contexto novedoso de la Transición, a pesar de que su difusa vinculación con la izquierda les hiciese abogar discursivamente por el cambio. Con este estudio se pretende

⁹ Más información sobre esa necesidad de liberación y el papel jugado por la juventud de la Transición en la misma en (Labrador, 2017: 63-82).

realizar una breve valoración de las posibles implicaciones sociopolíticas que pudieron tener las identidades de género analizadas en el contexto de la Transición. Asimismo se aspira a que el presente trabajo se integre en los debates de la historiografía de la Transición¹⁰, la historia del cine español de aquellos años¹¹ y los estudios de las masculinidades de ese mismo contexto¹².

ENTRE SARTRE Y LOS CONQUISTADORES: LA MASCULINIDAD DEL INTELLECTUAL DE IZQUIERDAS

DE MATÍAS

El personaje de Matías es presentado al público en la primera escena de *Ópera prima*. En ella puede verse cómo el protagonista de la trama pasea por una zona cercana a la madrileña plaza de Ópera, sobriamente ataviado con americana y gabardina, mientras lee un ejemplar del diario *El País* (Trueba, 1980: 0:00:40). El aspecto y vestuario del personaje, así como su representación a través de la lectura del citado diario, pretendería una identificación inmediata de este con la clase media y las tendencias políticas moderadas y progresistas¹³. En esta línea la crítica fílmica que analizó *Ópera prima* y el resto de películas vinculadas a la *comedia madrileña* identificó a Matías y a los protagonistas masculinos del resto de filmes con etiquetas como la de *progre* u otras similares, como son “*progres de los sesenta*”, “*ex rojillos*” o “*progresía*” (Freixas, 1984: 64; Galán, 1983; Galán, 1984, Monterde, 1978: 10; Samaniego 1980).

Delimitar el significado de un concepto tan abierto y esquivo como el de *progre* no es una tarea sencilla, ya que este término podría englobar a casi cualquier sujeto que se identificase o que estuviese vinculado con la izquierda española de finales del franquismo o de la Transición. Desde la presente investigación se entiende que el personaje de Matías representa a un sector muy específico dentro de ese amplísimo y heterogéneo universo de lo *progre*, concretamente al de un progresismo centrista y moderado de origen antifranquista. Este planteamiento se apoya en los estudios que han abordado el análisis de la *comedia madrileña* y los trabajos de algunos investigadores que se han acercado al estudio del universo *progre* de finales del franquismo y la Transición, como

10 Algunas de las aportaciones más recientes en este sentido son (Molinero e Ysàs, 2018; Palomares, 2006; Pasamar, 2019; Vilarós, 2017).

11 Dentro de la numerosa bibliografía dedicada al estudio del cine de la Transición pueden destacarse trabajos como (Labanyi y Pavlovic, 2013; Palacio, 2011; Sánchez Noriega, 2014).

12 Algunas de las investigaciones que desde la historia del género y la masculinidad se han acercado al estudio de la Transición son (Chamouveau, 2017; Mérida Jiménez y Peralta, 2015; Mira, 2004).

13 En los años setenta y ochenta *El País* era un periódico asociado a posiciones de centroizquierda no radical, en (Barrera, 2004: 306). Más información sobre este diario en (Seoane y Sueiro, 2004).

son los de Germán Labrador y Teresa Vilarós. Así, algunas investigaciones plantean que, durante la Transición, uno de los sectores más destacados del universo *progre* estaba compuesto por los sujetos que en su juventud habían participado en el antifranquismo de finales de los años sesenta y comienzos de los setenta o que simplemente no comulgaban con los valores que fomentaba el propio régimen¹⁴. Durante el franquismo el universo de este sector de los *progres* se construiría a través de elementos como un discurso teórico e intelectual muy desarrollado, que se opondría al rígido orden social y estilo de vida promulgado por la dictadura y permitiría a estos *progres* definirse como modernos y transgresores (Vilarós, 2017: 79). Este cuestionamiento de los valores imperantes del franquismo que llevaron a cabo esta parte de los *progres* durante la dictadura no siempre implicó la creación de una alternativa sólida a los mismos: la falta de nuevos referentes habría conducido a muchos de ellos a reproducir algunos de los códigos que rechazaban discursivamente (Hernández Ruiz y Pérez Rubio, 2004: 146; Labrador, 2017: 79) y a desarrollar identidades que, en muchos aspectos, no se alejaban de las de sus predecesores.

Siguiendo las denominaciones propuestas por estas investigaciones durante la Transición muchos de estos *progres* que tenían su origen en el periodo dictatorial serían conocidos como los intelectuales de izquierdas (Labrador, 2017: 74; Vilarós, 2017: 79): una etiqueta que algunos trabajos dedicados al estudio de *Ópera prima* otorgan a Matías (Rodríguez Ortega, 2014: 132) y que en adelante se utilizará para denominar a este personaje y la masculinidad que representa. En ese contexto de la Transición muchos de estos intelectuales de izquierdas de origen franquista entraron en contacto con un sector de la sociedad también progresista, pero más joven, ya que no había conocido el antifranquismo. Este contacto con una quinta generacional más joven¹⁵ puso en evidencia la colisión entre muchas de las prácticas diarias de los intelectuales de izquierdas y los ideales que predicaban, así como la cercanía de algunas de sus concepciones vitales con aquellas auspiciadas por el régimen que habían rechazado (Labrador, 2017: 70-82).

Tal y como hicieron otras películas de aquel contexto¹⁶, *Ópera prima* ofreció una lectura amable de esa incongruencia entre el discurso y la práctica o actitud de los intelectuales de izquierdas, utilizando para ello la representación de la relación entre Matías y

14 La desafección de la juventud con respecto a los principios ideológicos del régimen fue, de hecho, un fenómeno muy destacado desde principios de los setenta, en (Molinero e Ysàs, 2018: 23; Pinilla García, 2021: 50).

15 El presente artículo asume el planteamiento de Germán Labrador, que afirma que en épocas de transformaciones como la Transición los valores y hábitos cambian mucho dentro de una misma generación, provocando que personas que se llevan pocos años de vida estén expuestas a formas de vida distintas a pesar de pertenecer teóricamente a la misma generación (Labrador, 2017: 71).

16 Algunos ejemplos podrían ser filmes como *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1977) o *Solos en la madrugada* (José Luis Garci, 1978), tal y como se explica en (Iglesias García, 2015; Martínez Pérez, 2011: 283).

Violeta¹⁷. Algunos de los trabajos que, teniendo en consideración la cuestión de género, han analizado *Ópera prima* parecen secundar este planteamiento, lo que los lleva a considerar que la forma de relacionarse con las mujeres que muestran personajes como Matías es una prueba de la cercanía existente entre la masculinidad que representa este en la Transición y las visiones de género dominantes durante el franquismo (Faulkner, 2017: 256; Garrote, 2013). De hecho, esta idea de contradicción entre discurso y práctica se aprecia con particular intensidad en el contexto de las relaciones entre los representantes de la masculinidad del intelectual de izquierdas y las mujeres. A lo largo de *Ópera prima*, tanto el protagonista como su amigo León parecen marcados por un comportamiento casi obsesivo por establecer contacto sexual con las mujeres. En este sentido -y teniendo en consideración los planteamientos del citado historiador Díaz Freire- se puede afirmar que el acceso sexual al cuerpo de las mujeres es un elemento definitorio de la masculinidad que representan los protagonistas de *Ópera prima*, aunque se articule de manera diferente en Matías y León. Partiendo de este planteamiento, en el presente artículo se propone entender la relación de amistad entre estos dos personajes como una manifestación de la tensión entre el ideal de masculinidad cercano al Tristán que representaría Matías y el más próximo al Don Juan de León.

Para defender esta propuesta conviene destacar las investigaciones que plantean que el Matías del primer largometraje de Trueba es un hombre que cree en el amor romántico (Iglesias García, 2015: 294). Para la antropóloga Mari Luz Esteban esta forma de entender el amor se cimienta sobre elementos como la monogamia, los celos o la vinculación del amor con la idea de refugio (Esteban, 2011: 53 y 140). El protagonista de *Ópera prima* tiene incorporados en su concepción del amor estos elementos que plantea Esteban, tal y como puede apreciarse a lo largo del metraje en los incansables intentos que hace Matías por establecer una relación monógama y absorbente con Violeta o en pasajes fílmicos como aquel en el que el periodista define su ideal de felicidad afirmando que: “La felicidad es una isla. Es estar solos, juntos dos personas [...] allí nace la ausencia de dolor, el estado feliz” (Trueba, 1980: 0:17:12). Por otro lado, cabe destacar que, en su condición de enamorado, Matías es un hombre que es más sensible que León. Este hecho acerca al periodista a los arquetipos masculinos presentes en el ideario romántico del amor (Allan, 2020: 112; Esteban, 2011: 104) y en cierta medida a la figura del propio Tristán, que como explica Díaz Freire es uno de los elementos del amor cortés que tiene continuidad en las concepciones románticas del amor (Díaz Freire, 2019: 217). En este

17 Este planteamiento se apoya en las opiniones vertidas por la crítica fílmica que analizó la película en el momento de su estreno, sintetizada en (Freixas, 1982: 64-65). Asimismo, cabe destacar que esta lectura también está presente en algunas de las investigaciones que se han acercado al estudio de *Ópera Prima* o de la *comedia madrileña* en general, en (Asión, 2022: 275; Hernández Ruiz y Pérez Rubio, 2004: 148).

sentido conviene apuntar que la masculinidad que encarna Matías no coincide plenamente con el ideal de masculinidad que representa Tristán, pero, tal y como ejemplifica la sensibilidad del periodista, sí guarda similitudes con él.

En contraste con el protagonista del filme, su amigo León representaría el modelo de masculinidad de Don Juan¹⁸ o “conquistador de mujeres”¹⁹. Las diferentes intervenciones del personaje a lo largo del metraje destacan por sus actitudes en la citada dirección. Es el caso, por ejemplo, del momento en el que León le explica a Matías la importancia que a su juicio tiene ser el primero en la vida sexual de una mujer. Introduciendo una significativa variable economicista sobre la que se hablará más adelante el fotógrafo asevera a su amigo que: “Ser el primero con una tía es una inversión [...] es como lo de los conquistadores. El primero que llegaba a una tierra se hacía el amo. Matías. Esta tierra es mía, esta tía es mía” (Trueba, 1980: 0:19:28). Caracterizado con un infatigable interés en acceder al cuerpo femenino, León destaca por su visión donjuanesca de la masculinidad. El fotógrafo parece querer hacer partícipe a Matías de su visión de la virilidad, tal y como puede apreciarse en los distintos pasajes del filme en los que León alecciona al periodista, diciéndole que debe centrarse en conquistar al máximo número de mujeres posible y evitar enamorarse de su prima. Una de las escenas más ilustrativas en este sentido es aquella en la que el fotógrafo le dice a Matías que: “Te estás entrapando [enamorando], mal te veo muchacho” (Trueba, 1980: 1:08:13).

El hecho de que Matías y León representen dos masculinidades diferentes -o dos variaciones de la *masculinidad moderna*- no impide que ambos compartan su visión en algunas cuestiones relativas al género. Tal y como se ha comentado anteriormente el acceso al cuerpo de las mujeres es un elemento que marca la identidad de ambos personajes, que a lo largo del filme muestran un gran interés en relacionarse con las mujeres y una gran confianza en su capacidad para lograrlo. En el presente artículo se entiende que ese interés y confianza provoca que los dos amigos -y no solo León- se conciban a sí mismos como conquistadores: de cualquier mujer en el caso del fotógrafo y de su prima en el caso de Matías. Mostrando una atracción tan obsesiva por relacionarse con las mujeres entiendo que ambos personajes evocan a otros personajes arquetípicos de la filmografía española, como por ejemplo el del *macho ibérico*.

El origen de este modelo de masculinidad, muy presente en el cine español desde la década de 1960²⁰, está ligado al contexto de adaptación de la autarquía al desarrollismo.

18 Una de las más recientes aportaciones al análisis del mito del Don Juan en (Díaz Freire, 2023).

19 Más información sobre ideales de masculinidad españoles que se nutren de la gramática y los valores castrenses en (Núñez Bargueño, 2016: 97-98; Von Tschilschke, 2016: 211-221).

20 Más información sobre este modelo de masculinidad -popularizado entre otros por el actor Alfredo Landa- y su significativa vinculación con el turismo y el mundo occidental en (Huerta Floriano y Pérez Morán, 2015; Nash, 2018).

En este periodo de crecimiento económico y cambio en las formas de vida de amplios sectores de la sociedad, el régimen franquista difundió un nuevo discurso que enfatizaba la valoración del bienestar y las bondades del consumismo (Fuertes Muñoz, 2017: 173). Así, valores y cualidades como la valentía, la voluntad o la laboriosidad que la dictadura había fomentado entre los hombres relacionándolos con los espacios castrenses pasaron a valorarse por su importancia en contextos como el del campo empresarial (Alcalde, 2017: 190). Este fenómeno hizo que la hombría que desde la guerra se medía eminentemente en contextos relacionados con lo castrense se trasladase a otros espacios, como el de la “conquista” sexual de las mujeres (Rincón, 2014: 256). Así, la gramática de guerra se asentó en el terreno de las relaciones que los varones establecían con las mujeres. Mostrando una cercanía importante con este modelo de masculinidad, Matías y León evidencian que su concepción de la masculinidad tiene componentes del periodo dictatorial del que discursivamente se habían alejado.

En esta línea, resulta sugerente la similitud que presentan algunas de las estrategias que utilizan Matías y León para lograr su ansiada conquista sexual de mujeres con las del *macho ibérico*. En este sentido conviene destacar el pasaje fílmico en el que Matías le dice a su amigo y confidente León que pretende conquistar a su prima con “unas palabritas” (Trueba, 1980: 0:06:56) y recordar las largas cavilaciones relativas a la política, el arte o las relaciones personales que a lo largo del metraje realiza el periodista en presencia de Violeta. Efectivamente y siguiendo lo planteado por algunas investigaciones, estos momentos de la película muestran como Matías pretende utilizar su bagaje cultural para conquistar a su prima (Faulkner, 2017: 256). El hecho de que Matías quiera utilizar sus conocimientos intelectuales para ligar con Violeta puede entenderse como otra muestra de cómo este personaje representa una masculinidad en la que algunos de los ideales de género más asociados al régimen franquista perviven adaptados al, en teoría, completamente incompatible contexto del intelectual de izquierdas. En este sentido cabe destacar que, desde los años setenta, las militantes de las distintas formaciones políticas de la izquierda española identificaron y combatieron este tipo de actitudes que, teniendo su origen en la visión dominante de la masculinidad del franquismo, eran habituales en el seno de sus organizaciones (Moreno Seco, 2017: 77). En cualquier caso, es necesario señalar que esta cercanía entre el arquetipo del intelectual de izquierdas que representa Matías y el *macho ibérico* no nos permite hablar de una equiparación absoluta entre ambos modelos. La identidad de género y el afán de conquista de Matías no alcanza la solidez y el extremismo del *macho ibérico*²¹, lo que convierte al ideal representando por el periodista en más amable y cercano; capaz de despertar, también en amplios sectores

²¹ La interpretación del presente artículo se apoya en el citado análisis del *macho ibérico* que hace la historiadora Aintzane Rincón (2014).

de izquierdas, una gran simpatía en el contexto de los años ochenta²².

Más allá de las implicaciones que pueda tener esta estrategia de Matías resulta significativo el cuestionamiento que hace León de la misma. El fotógrafo apunta que el planteamiento de su amigo podía ser útil en el contexto de los años sesenta pero que se había quedado obsoleto afirmando que: “Ya no se puede en estos tiempos hablar de *La Náusea* de Juan Pablo Sartre y esas cosas. Eso en los sesenta funcionaba y nos ha servido a todos, pero ya no” (Trueba, 1980: 0:20:06). Frente al uso de la intelectualidad que propone Matías para ligar²³, su amigo y compañero de trabajo considera que las mujeres de finales de los setenta y comienzos de los ochenta son más fácilmente conquistables si se tiene una moto, algo que según él hace que: “[las mujeres] se deshagan” (Trueba, 1980: 0:20:26).

En relación a esta cuestión conviene destacar que desde la década de los cincuenta era habitual que en sociedades capitalistas como la estadounidense algunos ideales de masculinidad asociasen de manera simbólica los vehículos motorizados al éxito económico y sexual (Allan, 2020: 35). León parece otorgar a las motos los mismos significados que adquirieron estas en esos contextos capitalistas, lo que implica que el fotógrafo converge en parte con los modos de vida y las formas de entender el mundo de sociedades como la estadounidense. Esta cercanía que muestra León con los valores propios de las sociedades capitalistas tiene dos posibles explicaciones que pueden, además, ser complementarias.

Por un lado, puede entenderse que el fotógrafo de *Ópera prima* está influenciado por la cosmovisión favorable al consumo que impulsó el régimen franquista desde los años sesenta. Tal y como se ha comentado anteriormente, la dictadura difundió un discurso que valoraba positivamente el consumismo y convertía en referentes las formas de vida de sociedades capitalistas como la estadounidense (Alcalde, 2017: 188; Santacana, 2016: 44). La citada asociación entre vehículos motorizados y éxito sexual de la que es partícipe León fue una de las muchas consecuencias que tuvo la expansión de ese discurso en la sociedad española²⁴. Por otro lado, puede entenderse la influencia que tienen las formas de vida capitalistas en León como resultado del propio contexto de la segunda mitad de los años setenta en los que se ambienta *Ópera prima*. En este sentido habría que destacar las investigaciones que plantean que, desde mediados de los años setenta, algunos contextos vinculados a la izquierda española vivieron un lento pero perceptible descenso de la influencia de ideologías vinculadas a la izquierda como el marxismo y un auge de planteamientos cercanos al liberalismo y a las posiciones centristas (Mainer

22 Tal y como señaló un destacado sector de la crítica, parte del éxito de *Ópera prima* se basó en la simpatía que despertaba el personaje de Matías, en (Castro, 1980: 22).

23 El filósofo Jean Paul Sartre fue, también en España, uno de los referentes intelectuales de los izquierdistas de finales de los sesenta, en (Ruiz Carnicer, 2001: 348).

24 Más información sobre este fenómeno y su representación en el cine en (García Ochoa, 2012).

y Santos Juliá, 2000: 231; Muñoz Soro, 2011: 33; Pecourt, 2016: 119). Así, podríamos entender que *Ópera prima* construye en León un personaje que estaría representando a los sujetos de esos sectores progresistas de la sociedad española que, tal y como se ha comentado anteriormente, adoptaron en el contexto de la Transición posiciones más moderadas y convergieron con cosmovisiones propias de sociedades capitalistas como la estadounidense (Plata Parga, 2010: 22). En cualquier caso, los significados que otorga León a elementos como la moto supondrían un alejamiento de los valores contrarios al consumismo capitalista que se propugnaban en el espacio de los intelectuales de izquierdas al que en teoría pertenecería el fotógrafo y tendrían, como se ha explicado, evidentes consecuencias en su forma de entender la masculinidad.

Más allá de por la importancia que otorgan Matías y León a mantener relaciones con las mujeres, estos personajes también están marcados por otras cuestiones que influyen en su forma de entender la masculinidad. Así, conviene destacar las coordenadas en las que se desarrolla la amistad entre Matías y León. En la línea de muchas amistades entre hombres representadas en el cine de la Transición (Guarinos, 2008: 11; Martínez Pérez, 2011: 285), la relación que mantienen los protagonistas de *Ópera prima* se desarrolla en un contexto de homosociabilidad que parece estar marcado por la complicidad y el afecto. Esta idea, presente en todo el relato, queda particularmente subrayada en el episodio en el que Matías llama por teléfono a León después de haber mantenido relaciones con Violeta para contarle lo feliz que se encuentra con su prima y finaliza el diálogo diciendo que: “Tenía que decirle esto a alguien, por eso te he llamado, tenía que contártelo” (Trueba, 1980: 0:43:14). Este tipo de escenas muestra que, para los protagonistas de *Ópera prima*, tener relaciones sexuales es tan importante como contarlo, un fenómeno con el que vuelven a evocar los ideales de masculinidad analizados por Díaz Freire.

La relación entre periodista y fotógrafo se desarrolla en términos de camaradería²⁵, recordando a los modelos de amistad propuestos por el imaginario de camaradería militar desarrollado en el contexto franquista y analizado por historiadoras como Aintzane Rincón. Siguiendo los postulados de esta autora, la camaradería militar era uno de los elementos que definirían la figura fílmica del *soldado rebelde*. Se trata de un arquetipo de masculinidad de notable éxito y presencia en el cine español de los años cuarenta y cincuenta que destacó por defender, desde posiciones radicalmente misóginas, una camaradería masculina construida en confrontación con la mujer y la feminidad (Rincón, 2014: 76). Salvando las distancias, puede plantearse que esta camaradería de origen castrense perduró a lo largo del tiempo y llegó, adaptándose a los tiempos y adoptando nuevas formas de expresión, hasta el contexto de los años ochenta. La relación entre

25 Definida por Alberto Mira como la amistad profunda que se da entre hombres pertenecientes a grupos cerrados como el militar, en (Mira, 1999: 147).

Matías y León es un ejemplo de este fenómeno y el citado episodio de la conversación telefónica un indicativo del grado de naturalización de hermandad basado en la misoginia. Como consecuencia de todo esto, puede decirse que los intelectuales de izquierdas evocan al arquetipo del *soldado rebelde*. Así, la masculinidad representada por Matías y León, lejos de representar una clara ruptura con la concepción de la masculinidad imperante en el franquismo supondría un continuismo o adaptación de la misma. Esta vinculación de la masculinidad del intelectual de izquierdas -que parece representar Matías- con el pasado dictatorial se hace más evidente en el contacto que el periodista entabla con los sujetos de la edad de su prima y -tal y como se expondrá a continuación- hacen más visible lo contradictorio entre la retórica y las actitudes de Matías.

DESTAPANDO A LOS INTELECTUALES DE IZQUIERDAS. VIOLETA Y SUS AMIGOS EN ÓPERA PRIMA

En palabras de Fernando Trueba, Violeta y sus amigos encarnan “la generación inmediatamente posterior” (Castro, 1980: 22) a la que representan Matías y León. Esta nueva quinta generacional es la nacida en torno a 1960 y el investigador Germán Labrador propone denominar a la misma con el calificativo de *jóvenes de la transición*, identificando a un importante sector de la misma con el contexto de lo que en los años ochenta se denominaba como “movida juvenil”, el “rollo” o la “marcha” (Labrador, 2017:75). Desde un punto de vista político este segmento de la juventud destacaría por su cercanía a las ideas recogidas en lemas como el feminista “lo personal es político”, entendiendo que el compromiso ideológico era algo que iba más allá de los cauces convencionales de participación política en los que mayoritariamente se desarrollaron las generaciones precedentes y debía manifestarse también en las prácticas del día a día (Beorlegui, 2017: 279; Labrador, 2017: 81; Vilarós, 2017: 94). Las características expuestas son las que definirían a Violeta y sus amigos, entre los que destaca el músico Nicky. Se trata de un grupo conectado con la quinta generacional anterior, en la medida en la que también representan a un colectivo urbano y de clase media -o de un sector de la clase trabajadora que había tenido acceso a la educación superior-, aunque sus valores y hábitos son distintos, en ocasiones enfrentados, a los encarnados por Matías y León. Son, precisamente, los significados de ese choque los que se exploran en las siguientes líneas, prestando especial atención a su dimensión de género. La relación que se establece desde el inicio de la película entre Matías y Violeta servirá como guía para evaluar los significados de los encuentros y desencuentros entre ambos personajes.

Tal y como se ha indicado en el anterior apartado, *Ópera prima* presenta, en lo que se refiere a la materia sexual, a un Matías de importantes reminiscencias -más acusadas en el caso de León- con la concepción de la masculinidad dominante del franquismo, llegando el periodista a evocar la masculinidad que representa la figura del *macho ibérico*.

En contraste con Matías y con los imaginarios de feminidad a los que, se entiende, este podía estar habituado, Trueba construye con Violeta a una joven sexualmente liberada que evoca a los nuevos ideales de feminidad que fueron ganando presencia en el contexto de la Transición (Nash, 2014: 194). La irrupción de estos referentes fue favorecida por la creciente presencia pública del movimiento feminista y sus reivindicaciones, sobre todo las que tenían que ver con la defensa de una sexualidad libre (Moreno Seco, 2019: 294). Asimismo, esta creciente presencia de feminidades novedosas es claramente perceptible en la cinematografía española de aquellos años, en la que es habitual encontrar a mujeres que encarnaban una feminidad particularmente construida en torno a una sexualidad que pretendía romper con el pasado²⁶.

La naturalidad y soltura con las que se comporta la prima de Matías en el terreno de lo sexual parece abrumar y desconcertar al periodista, como si la joven no respondiera a sus expectativas y -quizás- haciéndole sentir como un ridículo *macho ibérico*. Las escenas de cama protagonizadas por ambos, en las que Violeta está desnuda esperando a un nervioso Matías en calzoncillos, recuerdan a las dibujadas desde mediados de los setenta por las comedias del destape. Un conjunto de películas en las que, tal y como afirma Aintzane Rincón, el contexto de aparente liberación sexual que parecen dominar las mujeres imposibilitaba la reafirmación de la virilidad mediante el acto sexual (2014: 294).

En relación con este tipo de escenas, conviene apuntar que *Ópera prima* parece participar de una representación objetualizada de estas mujeres sexualmente liberadas. Un fenómeno con el que la película construiría un personaje femenino destinado, eminentemente, a satisfacer el placer visual de los hombres²⁷. Este objetivo no anula por completo la posibilidad de que estos personajes femeninos sirviesen también para representar las connotaciones positivas que en términos de género pudo suponer la irrupción de una nueva generación en determinados contextos de la sociedad española de los años setenta y ochenta²⁸. Más allá de las implicaciones que puedan tener estas escenas, lo que parece claro es que a través de ellas la película dibuja un contexto en el que las mujeres que asumen un rol más o menos activo en el terreno sexual generan la parálisis o invalidez de la masculinidad, incluso del intelectual de izquierdas. Matías, como se ha explicado, se presenta desconcertado, inseguro y temeroso ante una situación en la que no lleva las riendas y que hace que se tambalee su identidad.

26 Algunos de estos ideales están analizados en (Rincón, 2014: 295). Para un estudio centrado en el análisis de la representación de la mujer en el cine de la Transición (Castro, 2009).

27 Este planteamiento se apoya en los postulados relativos al cine del destape de la historiadora Aintzane Rincón (2014: 294). Una lectura similar a la de Rincón en (Pérez Morán, 2022: 105).

28 Un planteamiento que se apoya en (Faulkner, 2017: 257).

Con episodios como el que se acaba de describir puede interpretarse que Fernando Trueba pretendió poner de relieve la necesidad que tenían los hombres de la generación representada por Matías de actualizar su visión en relación con la sexualidad. Para ello el director dibuja una masculinidad que queda ridiculizada por su incapacidad de ser operativa en el nuevo contexto de la Transición; una representación para la que se sirvió de actitudes muy vinculadas a la figura del *macho ibérico*. En el presente artículo se entiende que el director de *Ópera prima* expuso esta idea de necesidad de actualización mostrando un choque en términos temporales, dibujando las actitudes de Matías como algo propio de un pasado indeseable y a Violeta como la representante de un necesario futuro basado en unas relaciones más igualitarias²⁹. Esta idea de choque temporal se manifiesta, simbólicamente y en un tono de humor que rebaja la problemática de lo expuesto, en la escena en la que la violinista, completamente desnuda en la cama, se ríe de los clásicos calzoncillos de Matías afirmando que: “Esos calzoncillos me recuerdan a mi padre. Creía que ya no existían” (Trueba, 1980: 0:29:06).

El contraste entre la visión de las cosas que parece representar Matías y su prima no acaba aquí. Las estrategias de seducción que utiliza el protagonista del filme, en las que su supuesto conocimiento intelectual tiene una importante presencia, ya habían sido cuestionadas por su amigo León. Tal y como se ha comentado anteriormente, algunas investigaciones apuntan que una parte de sector de la población al que German Labrador propone denominar como *jóvenes de la transición* rechazaban la reverencia que, desde su perspectiva, otorgaban los intelectuales de izquierdas de origen antifranquista a los planteamientos políticos teóricos (Pecourt, 2016: 119; Vilarós, 2017: 79). Así, *Ópera prima* muestra como Violeta y sus amigos rechazan lo que entienden como un exceso de teoría intelectual. Uno de los episodios que resulta particularmente explícito al respecto de esta idea es aquel en el que la joven le dice a su primo que: “Yo ya sé lo listo que eres. No hace falta que estés repitiéndolo a cada momento” (Trueba, 1980: 0:54:06). Con aseveraciones como esta, Violeta cuestiona la necesidad de Matías de evidenciar constantemente su capacidad intelectual, lo que permite a la joven desactivar la dominación que, desde el conocimiento, pretende establecer Matías sobre ella. Asimismo, este tipo de pasajes fílmicos en los que puede verse a la violinista confrontar con su primo tienen una subrayada dimensión de género. En estas escenas Violeta se alza contra las actitudes propias de la masculinidad más tradicional, lo que vuelve a acercar al personaje a las feminidades que irrumpen en la Transición y a los sectores más progresistas de la juventud de la misma, que con su forma de entender las relaciones se rebelaron contra

29 Para el desarrollo de este planteamiento el presente artículo se ha valido de en una crítica fílmica que definió a Matías como “un personaje a medias entre un hoy que termina y un mañana que empieza”, en (Fernández Santos, 1980).

los componentes de la masculinidad construida en periodos precedentes (Moreno Seco, 2017: 78).

Tal y como se ha dicho anteriormente, Violeta y Nicky no se alejaban necesariamente de los ideales asociados a los intelectuales de izquierdas, pero otorgaban más importancia que estos a la necesidad de llevar las creencias y valores a la práctica en el contexto cotidiano. En este sentido conviene destacar la estética alternativa con la que Trueba caracterizó a los jóvenes: faldas coloridas, pelo largo y despeinado, ropa ancha, ausencia de maquillaje... Algunas investigaciones han definido el aspecto mostrado por personajes como Violeta y Nicky como *hippie*³⁰, destacando que en el contexto de la Transición este se asociaba con el rechazo a la sobriedad y disciplina que algunos *jóvenes de la transición* percibían en otros sectores de la población como podría ser el de los propios intelectuales de izquierdas³¹. En este artículo se entiende que el estilo de Violeta y Nicky concuerda con su personalidad relajada y sugiere que ambos son contrarios a las convenciones sociales que rigen la sociedad, pero, sobre todo, el aspecto de estos personajes contrasta con la vestimenta más formal de Matías, alejando al periodista del aspecto novedoso de la juventud y de la voluntad de cambio que este representaría.

En esta misma línea, habría que destacar el hecho de que Violeta sea un personaje vegetariano y Nicky abstemio. El vegetarianismo y el rechazo a consumir alcohol de estos personajes parecen querer reflejar la citada importancia que otorgaban los sectores más alternativos de los *jóvenes de la transición* a manifestar sus creencias políticas en el terreno de las costumbres. Asimismo, cabe destacar la novedad que supondrían ambas prácticas en el contexto postfranquista de la Transición, un espacio el que este tipo de actitudes -todavía muy minoritarias en esos años- podían interpretarse como transgresoras, en la medida en la que rechazaban hábitos muy arraigados en la sociedad que nadie había cuestionado previamente (Carmona Pascual, 2012: 488; González Ferriz, 2012: 47; Sánchez León, 2004: 173). Tal y como sucede en el campo de la estética, las prácticas de estos jóvenes contrastan con las de Matías, que consume mucha carne y suele emborracharse asiduamente consumiendo bebidas alcohólicas secas como el whisky. Además de eso, el periodista se burla de las prácticas de los jóvenes en distintos momentos del filme, reivindicando el consumo de alcohol y carne desde la alabanza de sus sabores fuertes.

30 Aunque el movimiento *hippie* es un fenómeno propio de los años sesenta la asimilación de sus planteamientos y prácticas se extendió también durante la España de la Transición (Carmona Pascual, 2012: 255).

31 El término *hippie* es usado en (Iglesias García, 2015: 247). La lectura sobre el uso de la estética *hippie* en los años setenta y ochenta se apoya en (Arbaiza, 2019: 384).

Esta construcción de los personajes refuerza la proyección del contraste entre Violeta y Matías presente a lo largo de *Ópera prima* y vuelve a vincular al periodista con un sector más conservador de la sociedad, ya que muchos *jóvenes de la transición* asociaban los bares y el consumo abusivo de alcohol con el ocio del franquismo (Labrador, 2017: 441). Además, habría que decir que durante el contexto dictatorial un sector importante de la sociedad entendía que el consumo de productos de sabor fuerte, como el whisky que bebe Matías, era una demostración de hombría que probaba la fuerza y disciplina de quien los tomaba³². Este planteamiento me lleva a considerar que esta diferencia generacional que refleja *Ópera prima* tiene implicaciones en lo relativo al género³³, terreno en el que Matías quedaría nuevamente vinculado a unas concepciones de origen franquista -que ensalzan valores como fuerza y disciplina- de las que Violeta y Nicky estarían muy alejados.

Otro contraste generacional que parece resaltar *Ópera prima* tiene que ver con la forma de concebir la amistad. Tal y como se ha mencionado en el anterior apartado, Matías desarrolla sus relaciones de amistad en términos de camaradería. El periodista parece entender la amistad como un fenómeno entre hombres, mientras que atribuye a toda relación que los varones pretenden establecer con las mujeres un interés sexual. Frente a esta visión Violeta y sus amigos conforman un espacio de amistad mixto. La joven comparte trabajo, ocio e inquietudes culturales con sus amigos en un espacio íntimo, en el que el posible carácter sexual de las relaciones ni está claro ni parece ser importante. La prima de Matías y sus amigos parecen representar así a un sector de la juventud que, durante la Transición, cuestionaba los códigos sobre los que se construía la relación entre hombres y mujeres (Beorlegui, 2017: 284).

Violeta y sus amigos parecen representar a una juventud que, tal y como plantean distintas investigaciones, se caracterizó por unas formas de relacionarse más abiertas, en las que el componente sexual no se situaba necesariamente en el centro de los lazos establecidos entre hombres y mujeres. En este contexto, no mayoritario, pero sí significativo, las relaciones abiertas y libres tenían una destacada presencia y la gente mantenía amistades con personas de distinto sexo en las que se podían diluir las diferenciaciones clásicas entre novios y amigos (Arbaiza, 2019: 384; Moreno Seco, 2017: 67, 73). En contraposición a esta visión de las cosas, la película dibuja a un Matías incapaz de comprender esta nueva forma de entender la amistad. La estrecha relación que mantiene Violeta con

32 Aunque durante el franquismo esta “demostración” de hombría a través del consumo de alcohol estaba más asociada al coñac que al whisky por ser este un producto nacional de precio más asequible, el alcohol consumido por Matías también era muy valorado en determinados contextos masculinos muy vinculados al régimen, en (Alcalde, 2017: 191).

33 Más información sobre la vinculación entre el consumo de carne y ciertas nociones de masculinidad en (Adams, 2016).

sus amigos desvela el carácter celoso del periodista, tal y como puede apreciarse en la escena en la que Matías espía el ensayo musical que tiene su prima con Nicky, enfadándose cuando este último entra en contacto físico con Violeta para enseñarle a sujetar el violín (Trueba, 1980: 0:52:06).

Este carácter celoso de Matías es, precisamente, otro elemento destacado del choque de género y edad dibujado por *Ópera prima*. Tal y como se ha dicho en el anterior apartado de este trabajo el periodista cree en el amor romántico, entendiendo que su relación con Violeta debe basarse en el aislamiento del mundo. Este planteamiento llevará a Matías a mostrar una actitud celosa y posesiva, con la que pretenderá controlar la vida de su prima. Violeta se rebelará contra los intereses de su primo, advirtiéndole que: “Yo no necesito a nadie que me elija los amigos, tampoco necesito a nadie que me controle y nadie que viva conmigo. Sé estar muy bien sola” (Trueba, 1980: 0:54:23). Estas palabras de Violeta muestran la importancia que la joven otorga a su autonomía personal y vuelve a acercar a este personaje a los novedosos arquetipos de feminidad que, desde los años setenta, se construían reivindicando la autonomía y libertad individual y rompían con la tutela masculina imperante en los años anteriores (Arbaiza, 2014: 165; Arbaiza, 2019: 384). Asimismo, la reacción de Violeta vuelve a evidenciar la incapacidad de Matías para adaptarse a las nuevas formas de relacionarse entre hombres y mujeres que surgen en el contexto de la Transición.

En definitiva, la película *Ópera prima* representó a unos veinteañeros que pueden asociarse a una parte de los *jóvenes de la transición*. La novedosa forma de situarse en el mundo que representan Violeta y sus amigos contrasta con la de Matías y parece desvelar el carácter normativo de muchos de los valores que conforman la masculinidad del protagonista de la trama. Un hecho con el que Violeta y sus amigos sacan a la luz las contradicciones internas de Matías y del colectivo que representa, mostrando que la masculinidad que encarna este personaje resulta tan poco novedosa como la de aquellos referentes de un régimen dictatorial contra los que, supuestamente, él mismo se había revelado.

CONCLUSIONES

El desarrollo de la relación sentimental entre Matías y Violeta es el eje principal de la trama de *Ópera prima*. El periodista representa a un intelectual de izquierdas que encarna una masculinidad conflictiva para el contexto de la Transición. Dicho conflicto se expresa, por un lado, a través de una tensión interna con el ideal de masculinidad que representa su amigo León. Por otra parte, los elementos que componen el arquetipo de género representado por Matías chocan con las formas de vida de la juventud presente

en la película, manifestando con ello el conflicto generacional que vive la masculinidad encarnada por el periodista. Partiendo del protagonista de su película Fernando Trueba parece querer mostrar las contradicciones de un sector social que defendía un discurso vanguardista pero que practicaba unas formas de vida, también en términos de identidad de género, más conservadora. Violeta es la representante principal de una nueva juventud que construye su identidad en torno a unas prácticas y valores novedosos que, precisamente, parecen poner en evidencia las contradicciones del universo del intelectual de izquierdas. En términos de género la violinista parece representar una nueva feminidad que desconcierta y desestabiliza a Matías y la masculinidad que representa, incapaz de adaptarse a los nuevos tiempos.

Teniendo en consideración lo expuesto hasta ahora, puede decirse que con *Ópera prima* Fernando Trueba representó la pervivencia de algunos de los elementos que configuraban el ideal de la masculinidad durante el franquismo en el contexto español de los años setenta y ochenta, mostrando los efectos que generaban los mismos en el contexto de la Transición. Lejos de representar el continuismo que supone la masculinidad encarnada por Matías desde una posición de denuncia, el director del filme parece utilizar la comedia para desdramatizar los aspectos más conflictivos y problemáticos de lo narrado. Matías es el protagonista absoluto de la película. Las tensiones que generan sus ideales de género están destinadas a provocar la risa y la comprensión del público y el rol secundario que tienen Violeta y sus amigos en la trama filmica dificulta la identificación del espectador con los mismos. Asimismo, el final de la película -que muestra como Violeta decide seguir adelante con su relación con primo- supone, en cierto modo, el triunfo de un Matías que logra dar continuidad a su relación con la violinista. Un cierre de la trama que sin duda implica una valoración benevolente de los continuismos encarnados por el periodista.

En consecuencia, puede decirse que en términos de género *Ópera prima* se situaría en una posición un tanto complaciente con el conservadurismo presente en los años ochenta: reconoció ciertas taras y contradicciones en una forma mayoritaria de entender la masculinidad de la sociedad de la Transición, pero no planteó una posible alternativa deseable a esta. Estos planteamientos relativos al género tendrían importantes implicaciones en lo referente al contexto sociopolítico del momento de estreno del filme. Por una parte, la película presenta como negativa y ridícula la pervivencia, en el contexto de finales de los setenta y comienzos de los ochenta, de algunos elementos que definieron el ideal de masculinidad durante el franquismo; lo que situaría a la película de Trueba en contra de las visiones triunfalistas del proceso de la Transición. Por otra parte, la naturalidad con la que el filme acepta estas nocivas huellas del pasado reciente lo aleja de las propuestas más rupturistas y transgresoras que se hicieron en aquel con-

texto, acercándolo a una valoración complaciente de la sociedad resultante de la Transición. Así, *Ópera prima* parece participar de una opinión centrista, que se sitúa entre la crítica y la complacencia, rehuendo el conflicto. Por todo ello en el presente artículo se entiende que la película y la masculinidad que se representa en la misma pueden posicionarse junto a las visiones cercanas al consenso que tanta presencia tuvieron en el contexto de aquellos años.

BIBLIOGRAFÍA

- Adams, Carol J. (2016). *La política sexual de la carne. Una teoría crítica feminista vegetariana*. Madrid: Ochodoscuatro Ediciones.
- Alcalde, Ángel. “El descanso del guerrero: la transformación de la masculinidad excombatiente franquista (1939-1965)”. *Historia y Política* 37 (2017): 177-208.
- Allan, Jonathan (2020). *Men, Masculinities and Popular Romance*. Nueva York: Routledge.
- Arbaiza, Mercedes (2014). “Obreras, amas de casa y mujeres liberadas”. Nash, Mary (ed.). *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*. Madrid: Alianza Editorial: 129-158.
- Arbaiza, Mercedes (2019). “Dones en transición: el feminismo como acontecimiento profesional”. Ortega López, Teresa María; Aguado Higón, Ana; Hernández Sandoica, Elena (eds.). *Mujeres, dones, mulleres, emakumeak. Estudios sobre la historia de las mujeres y del género*. Madrid: Cátedra: 267-286.
- Aresti, Nerea (2018). “La historia de género y el estudio de las masculinidades. Reflexiones sobre conceptos y métodos”. Gallego Franco, Henar (ed.). *Feminidades y masculinidades en la historiografía de género*. Granada: Editorial Comares: 173-194.
- Aróstegui, Julio (2007). “La Transición a la democracia, matriz de nuestro tiempo reciente”. Quirosa-Cheyrouze, Rafael (coord.). *Historia de la Transición en España. Los inicios del proceso democratizador*. Madrid: Biblioteca Nueva: 31-43.
- Asión, Ana (2022). *La Tercera Vía del cine español. Espejo de un país en transición*. Barcelona: Laertes.
- Barrera, Carlos (2004). “Los medios de comunicación en España”. Barrera, Carlos (coord.). *Historia del Periodismo Universal*. Barcelona: Ariel Comunicación.
- Beorlegui, David (2017). *Transición y melancolía. La experiencia del desencanto en el País vasco (1976-1986)*. Madrid: Postmetropolis Editorial.
- Beorlegui, David. “El desencanto en el País Vasco: Transición, memoria y melancolía (1976-1982)”. *Ayer* 118 (2020): 317-344.
- Carmona Pascual, Pablo César (2012). *Libertarias y contraculturales: El asalto a la sociedad disciplinaria: Entre Barcelona y Madrid 1965-1971*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Castejón Leorza, María (2013). *Fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español (1977-1989)*. Logroño: Siníndice editorial.
- Cases Sola, Adriana y Moreno Seco, Mónica. “Presentación: Jóvenes comprometidas en el anti-franquismo y la democracia”. *Historia Contemporánea* 54 (2017): 11-14.
- Castro, Antonio. “Entrevista con Fernando Trueba”. *Dirigido por* 74 (1980): 18-22.
- Castro García, Amanda (2009). *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982)*. Oviedo: KRK Ediciones.
- Chamouveau, Brice (2017). *Tiran al maricón. Los fantasmas queer de la democracia (1970-1988)*.

- Madrid: Ediciones Akal.
- Colomo, Fernando (1977). *Tigres de papel*. España: La Salamandra.
- Del Arco, Miguel Ángel (2007). “Un paso más allá de la historia cultural: los cultural studies”. Ortega López, Teresa María (ed.). *Por una historia global. El debate historiográfico en los últimos tiempos*. Granada: Universidad de Granada: 259-289.
- Díaz Freire, José Javier (2019). “Amor cortés, relaciones de género y orden social en las primeras décadas del siglo XX”. Ortega López, Teresa María; Aguado Higón, Ana; Hernández Sandoica, Elena (eds.). *Mujeres, dones, mulleres, emakumeak. Estudios sobre la historia de las mujeres y del género*. Madrid: Cátedra: 19-36.
- Díaz Freire, José Javier. “On Don Juan and Beyond: Masculinity Studies in Modern Spain”. *European History Quarterly* 53 (2023): 254-276.
- Esteban, Mari Luz (2011). *Crítica del pensamiento amoroso*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Faulkner, Sally (2017). *Una historia del cine español. Cine y sociedad, 1910-2010*. Madrid: Iberoamericana.
- Fernández Santos, Jesús. “Testimonio y simpatía”. *El País* (1980).
- Freixas, Ramón. “¡Estoy en crisis! De Fernando Colomo”. *Dirigido por* 99 (1982): 64-65.
- Freixas, Ramón. “La ‘nueva comedia’ española”. *Dirigido por* 115 (1984): 64-65.
- Fuertes Muñoz, Carlos (2017). *Viviendo en dictadura. La evolución de las actitudes sociales hacia el franquismo*. Granada: Comares Historia.
- Field, Bonnie N. (2011). “Interparty Consensus and Intraparty Discipline in Spain’s Transition to Democracy”. Alonso, Gregorio; Muro, Diego. *The Politics and Memory of Democratic Transition. The Spanish Model*. Nueva York: Routledge: 71-91.
- Galán, Diego. “Despistados a los treinta”. *El País* (1983).
- Galán, Diego. “Colomo y la comedia madrileña”. *El País* (1984).
- Garci, José Luis (1978). *Solos en la madrugada*. España: José Luis Tafur.
- García Ochoa, Santiago. “Automóvil y cine en la España desarrollista: *Peppermint frappé* (Carlos Saura, 1967)”. *Hispanic Research Journal* 13 (2) (2012): 111-130.
- Garrote, Valeria. “Demasiado hetero para ser de la Movida, demasiado queer para ser de la pre-Movida: ¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este? (Colomo, 1987) y Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (Almodóvar, 1980)”. *Hispanic Research Journal* 14 (3) (2013): 227-243.
- González Ferriz, Ramón (2012). *La revolución divertida. Cincuenta años de política pop*. Barcelona: Debate.
- Guarinos, Virginia. “El país de los hombres perdidos. Personajes masculinos en el abismo en el cine de la transición”. *Área abierta* 15 (1) (2008): 3-14.
- Hernández Ruiz, Javier y Pérez Rubio, Pablo (2004). *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Huerta Floriano, Miguel Ángel y Pérez Morán, Ernesto. “Cine y sociedad. La construcción de

- los personajes masculinos y femeninos en el 'landismo' tardofranquista". *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura* 773 (2015): 1-13.
- Ibáñez, Juan Carlos e Iglesias García, Paula (2011). "Comedia sentimental y posmodernidad en el cine español de la Transición a la democracia". Palacio, Manuel (coord.). *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva: 103-126.
- Iglesias García, Paula (2015). *La representación del cambio social en el cine de la Transición: la comedia madrileña*. Tesis doctoral. Universidad Carlos III de Madrid.
- Juliá, Santos (2006). "En torno a los proyectos de la Transición y sus imprevistos resultados". Molinero, Carme (ed.). *La Transición, treinta años después*. Barcelona: Ediciones Península: 59-79.
- Labanyi, Jo y Pavlovic, Tatjana (eds.) (2013). *A Companion to Spanish Cinema*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Labrador, Germán (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.
- Mainer, José Carlos y Santos, Juliá (2000). *El aprendizaje de la libertad 1973-1986. La cultura de la Transición*. Madrid: Alianza Editorial.
- Martínez Pérez, Natalia. "Modelos de masculinidad en el cine de la Transición". *Icono* 14 9 (3) (2011): 275-293.
- Mérida Jiménez, Rafael Manuel y Peralta, Jorge Luis (coord.) (2015). *Las masculinidades en la Transición*. Madrid: Egales.
- Mira, Alberto (1999). *Para entendernos: diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*. Barcelona: Ediciones Tempestad.
- Mira, Alberto (2004). *De Sodoma a Chueca. Una historia de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Madrid: Egales.
- Molinero, Carme y Ysàs, Pere. "Un proceso policéntrico. La transición de la dictadura a la democracia en España". *Avances del Cesor* 12 (2015): 189-207.
- Molinero, Carme y Ysàs, Pere (2018). *La Transición. Historia y relatos*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Monterde, José Enrique. "Crónicas de la Transición. Cine político español 1973-1978". *Dirigido por* 58 (1978):8-14.
- Moreno Seco, Mónica. "Sexo, Marx y *Nova cançó*. Género, política y vida privada en la juventud comunista de los años setenta". *Historia Contemporánea* 54 (2017): 47-84.
- Moreno Seco, Mónica (2019). "Género, transgresión y militancia en la izquierda radical de los años setenta". Ortega López, Teresa María; Aguado Higón, Ana; Hernández Sandoica, Elena (eds.). *Mujeres, dones, mulleres, emakumeak. Estudios sobre la historia de las mujeres y del género*. Madrid: Cátedra: 287-301.
- Muñoz Soro, Javier. "La transición de los intelectuales antifranquistas". *Ayer* 81 (2011): 25-55.
- Nash, Mary (2014). "Nuevas mujeres de la Transición. Arquetipos y feminismo". Nash, Mary

- (ed.). *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*. Madrid: Alianza Editorial: 189-216.
- Nash, Mary. "Masculinidades vacacionales y veraniegas: el Rodríguez y el donjuán en el turismo de masas". *Rúbrica Contemporánea* 13 (2018): 23-39.
- Núñez Bargueño, Natalia (2016). "A la conquista de la virilidad perdida: religión, género y espacio público en el Congreso Eucarístico Internacional de Madrid, 1911". Aresti, Nerea; Peters, Karin; Brühne, Julia (eds.). *¿La España invertebrada? Masculinidad y nación a comienzos del siglo XX*. Granada: Comares Historia: 81-100.
- Núñez Florencio, Rafael (2010). *El peso del pesimismo. Del 98 al desencanto*. Madrid: Marcial Pons.
- Ortiz Heras, Manuel "Nuevos y viejos discursos de la transición. La nostalgia del consenso". *Historia Contemporánea* 44 (2012): 337-370.
- Palacio, Manuel (coord.) (2011). *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Palomares, Cristina (2006). *Sobrevivir después de Franco. Evolución y triunfo del reformismo, 1964-1977*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pasamar, Gonzalo (2019). *La Transición española a la democracia ayer y hoy. Memoria cultural, historiografía y política*. Madrid: Marcial Pons.
- Pecourt, Juan (2008). *Los intelectuales y la transición política. Un estudio del campo de las revistas políticas en España*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Pecourt, Juan. "Del papel a la pantalla. El recorrido mediático de la inteligencia antifranquista". *Bulletin d'Historie Contemporaine de l'Espagne* 50 (2016): 111-125.
- Pérez Morán, Ernesto (2022). *Comedia popular española. La tragedia del tiempo*. Barcelona: Laertes.
- Pinilla García, Alfonso (2021). *La Transición en España. España en Transición. Historia reciente de nuestra democracia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Plata Parga, Gabriel (2010). *De la revolución a la sociedad de consumo. Ocho intelectuales españoles en el tardofranquismo y la democracia*. Madrid: Librería UNED.
- Quirosa-Cheyrouze, Rafael (2007). "La Transición a la democracia: una perspectiva historiográfica". Quirosa-Cheyrouze, Rafael (coord.). *Historia de la Transición en España: los inicios del proceso democratizador*. Madrid: Biblioteca Nueva: 13-27.
- Rincón, Aintzane (2014). *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid: Universidade de Santiago de Compostela.
- Rodríguez López, Emmanuel (2015). *Por qué fracasó la democracia en España. La Transición y el régimen del 78*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Rodríguez Ortega, Vicente. "La (Post-)Transición y la posibilidad de un cine político basado en la intimidad: de Ópera prima a El futuro". *Shangrila. Derivas y ficciones aparte* 22 (2014):

126-145.

Ruiz Carnicer, Miguel Ángel (2001). “*Tigres de papel. La cultura progre*”. Gracia García, Jordi; Ruiz Carnicer, Miguel Ángel. *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Editorial Síntesis: 348-356.

Samaniego, Fernando. “Ópera prima y la crítica de la izquierda juvenil”. *El País* (1980).

Sánchez León, Pablo (2004). “Estigma y memoria de los jóvenes de la transición”. Silva, Emilio; Esteban, Asunción; Castán, Javier; Salvador, Pablo (coord.). *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito Ediciones: 163-179.

Sánchez León, Pablo (2011). “Radicalism Without Representation: on the Character of Social Movements in the Spanish Transition to Democracy”. Alonso, Gregorio y Muro, Diego (eds.). *The Politics and Memory of Democratic Transition. The Spanish Model*. Nueva York: Routledge: 95-112.

Sánchez Noriega, José Luis (ed.) (2014). *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*. Barcelona: Laertes.

Santacana, Carles. “Los intelectuales, entre revolución, democracia y consumo cultural en los años sesenta”. *Bulletin d’Historie Contemporaine de l’Espagne* 50 (2016): 75-84.

Seoane, María Cruz y Sueiro, Susana (2004). *Una historia de El País y del Grupo Prisa*. Madrid: Plaza y Janés.

Soto, Álvaro (2005). *Transición y cambio en España 1975-1996*. Madrid: Alianza Editorial.

Soto, Álvaro. “Los pactos en las transiciones democráticas. España: 1975-1982”. *Aportes* 93 (2017): 221-243.

Trueba, Fernando (1980). *Ópera prima*. España: La Salamandra.

Vilarós, Teresa (2017). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Von Tschilschke, Christian (2016). “El impacto de la Guerra de Marruecos (1921-1926) en la reformulación literaria de los conceptos de masculinidad españoles”. Aresti, Nerea; Peters, Karin; Brühne, Julia (eds.). *¿La España invertebrada? Masculinidad y nación a comienzos del siglo XX*. Granada: Comares Historia: 211-221.