

CELEBRIDADES, PODER Y AFECTIVIDAD EN ESPAÑA (1939-2015):
MUJERES ESPAÑOLAS COMO REPRESENTACIÓN DE LA NACIÓN

Por

Judit Fuente Cuesta

UNA TESIS DOCTORAL

Entregada a
Michigan State University
en el cumplimiento de los requerimientos
para el título de

Estudios Hispánicos Culturales - Doctor en Filosofía

2018

CELEBRITIES, POWER AND AFFECT IN SPAIN (1939-2015): SPANISH
WOMEN AS EMBODIMENT OF THE NATION

By

Judit Fuente Cuesta

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

Hispanic Cultural Studies - Doctor of Philosophy

2018

RESUMEN

CELEBRIDADES, PODER Y AFECTIVIDAD EN ESPAÑA (1939-2015): MUJERES ESPAÑOLAS COMO REPRESENTACIÓN DE LA NACIÓN

Por

Judit Fuente Cuesta

Esta tesis explora la evolución de las celebridades más reconocidas e influyentes en la cultura popular española, desde la dictadura franquista (1939-1975) hasta la era democrática actual (1976-2015). Cada capítulo se centra en una celebridad que encarna un periodo histórico específico: Lola Flores la dictadura franquista (1939-1975), Carmen Maura la transición a la democracia (1975-1996), Lucía Etxebarria el gobierno del Partido Popular (1996-2004) y Belén Esteban la crisis económica del 2008 y el fin del bipartidismo (2000-2015). Estas mujeres son analizadas desde cuatro ámbitos: musical, cinematográfico, literario y televisivo, para entender el papel que han jugado en las transformaciones sociales, culturales y políticas de España.

El estudio se enfoca en mujeres porque la figura femenina, desde la esfera privada, ha encarnado a la nación española desde el siglo XIX. Así, muestra que estas mujeres célebres tienen una correlación única con el poder político de la época histórica que representan y cómo llegan al público mediante la afectividad de la que son portadoras.

ABSTRACT

CELEBRITIES, POWER AND AFFECT IN SPAIN (1939-2015): SPANISH WOMEN AS EMBODIMENT OF THE NATION

By

Judit Fuente Cuesta

This dissertation explores the evolution of the most noteworthy female celebrities and influential women in Spanish popular culture, from the Francoist dictatorship (1939-1975) to neoliberal democracy (1976-2015). Each chapter focuses on a different celebrity that embodies a specific historical timeframe: Lola Flores the Francoist Dictatorship (1939-1975), Carmen Maura the transition to democracy (1975-1996), Lucía Etxebarria the government of the conservative Partido Popular (1996-2004), and Belén Esteban the economic crisis of 2008 and the end of the bipartisanship (2000-2015). These women are analyzed across four different media: cinema, music, literature, and television; so we can understand the role they played in the social, cultural and political transformations of Spain.

The study focuses on women because female figure, from the private sphere and its emotions, has inherently embodied the state of the country since the 19th century. Therefore, it shows how these women have a unique correlation with the politics of their historical time and how they reach the public through affect.

Copyright by
JUDIT FUENTE CUESTA
2018

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN: CELEBRIDADES, PODER Y AFECTIVIDAD EN ESPAÑA (1939-2015)	1
CAPÍTULO 1 LA AFECTIVIDAD AUTORITARIA DE LA ESPERANZA: LOLA FLORES	24
INTRODUCCIÓN. LOLA FLORES: LA CELEBRIDAD DEL FRANQUISMO (1939-1975)	24
Contexto histórico: la España de la dictadura franquista (1939-1975)	31
Biografía de Lola Flores: ‘La Faraona’	35
La construcción de su identidad gitana	38
TRABAJO ARTÍSTICO DE LOLA FLORES	43
La música de la posguerra: copla y flamenco	43
El cine: <i>Pena, penita, pena</i>	52
Lola Flores transmidiática: televisión en los años noventa	64
VIDA PERSONAL DE LOLA FLORES: LA FAMILIA Y EL ESCÁNDALO	66
VÍNCULO DE LOLA FLORES CON EL PODER POLÍTICO DICTATORIAL	72
CONCLUSIÓN	80
CAPÍTULO 2 LA AFECTIVIDAD DEMOCRÁTICA DE LA EMULACIÓN: CARMEN MAURA	83
INTRODUCCIÓN. CARMEN MAURA: LA CELEBRIDAD DE LA TRANSICIÓN (1975-1996)	83
Contexto histórico: la Transición (1975-1996)	92
Contexto cultural: la movida madrileña	97
Biografía de Carmen Maura: la primera ‘chica Almodóvar’	99
TRABAJO ARTÍSTICO DE CARMEN MAURA	101
Inicios en la televisión: el éxito de <i>Esta noche</i>	101
El cine de los años ochenta: <i>¿Qué he hecho yo para merecer esto?</i> y <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i>	105
VIDA PERSONAL DE CARMEN MAURA: LA NUEVA MUJER PROFESIONAL	118
VÍNCULO DE CARMEN MAURA CON EL PODER POLÍTICO: EUROPA Y LA NUEVA SOCIEDAD DE ÉLITE	123
CONCLUSIÓN	129
CAPÍTULO 3 LA AFECTIVIDAD NEOLIBERAL DE LA INSATISFACCIÓN: LUCÍA ETXEBARRIA	132
INTRODUCCIÓN. LUCÍA ETXEBARRIA: LA CELEBRIDAD DEL CAMBIO DE SIGLO (1996-2004)	132
Contexto histórico: el gobierno del Partido Popular (1996-2004)	141
Contexto cultural: la literatura como objeto de consumo	145
Biografía de Lucía Etxebarria: la <i>Spice Girl</i> de la literatura española	151
LA NARRATIVA DE LUCÍA ETXEBARRIA	160

Juventud desencantada: ausencia de soluciones ante problemas sociales y políticos	162
El sufrimiento emocional personal y como distractor de conflictos sociales	167
La reconciliación y el retorno a la familia	169
Feminismo en un marco neoconservador	172
VIDA PERSONAL DE LUCÍA ETXEBARRIA: LA INSATISFACCIÓN EMOCIONAL	177
VÍNCULO CON EL PODER POLÍTICO: DEL ATLANTISMO AL NACIONALISMO VASCO	179
CONCLUSIÓN	190
CAPÍTULO 4 LA AFECTIVIDAD POPULISTA DE LA INDIGNACIÓN: BELÉN ESTEBAN	193
INTRODUCCIÓN. BELÉN ESTEBAN: LA CELEBRIDAD DEL SIGLO XXI (2000-2015)	193
Contexto histórico: crisis económica del 2008 y fin del bipartidismo	202
Biografía de Belén Esteban: ‘la princesa del pueblo’	208
LA VIDA MEDIÁTICA DE BELÉN ESTEBAN	212
Su vida personal como historia melodramática	214
Celebridad televisiva del XXI: el éxito de <i>Sálvame</i>	215
Desafío de la meritocracia	219
VÍNCULO CON EL PODER POLÍTICO POPULISTA: EL 15M Y PABLO IGLESIAS	223
CONCLUSIÓN	234
CONCLUSIÓN FINAL	237
BIBLIOGRAFÍA	245

Introducción: Celebridades, poder y afectividad en España (1939-2015)

El concepto de celebridad como se conoce en la actualidad surge a principios del siglo XX, impulsado principalmente por el cine y los medios de comunicación masivos. A pesar de su reciente presencia, su influencia invade de una manera significativa el ámbito social, político y cultural, especialmente en el caso de España. P.David Marshall comienza su canónico libro *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture* con estas palabras: “In the public sphere, a cluster of individuals are given greater presence and a wider scope of activity and agency than are those who make up the rest of the population. They are allowed to express themselves quite individually and idiosyncratically while the rest of the members of the population are constructed as demographic aggregates” (ix). El presente estudio se centra en cuatro de las celebridades femeninas más destacadas e influyentes en la cultura popular española desde la dictadura franquista (1939-1975) hasta la era democrática actual (1975-2015). El propósito es analizar el papel que han tenido en las transformaciones sociales, culturales y políticas de España por su presencia y agencia en el ámbito social, así como por su significativo vínculo con la afectividad y el poder político.

Las celebridades tienen unas determinadas características que varían en función de las diferentes situaciones históricas, políticas, sociales y culturales. Richard Dyer explica que “Stars are, like all significations, also and always social facts” (*Stars* 1) y también que las mismas “relate to the social types of a society” (*Stars* 53). Asimismo, en su obra *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, expone cómo Marilyn Monroe “was charismatic, a centre of attraction who seemed to embody what was taken to be a central feature of human existence at that time” (17). Marilyn Monroe, blanca y rubia –aunque no natural–, vulnerable y poco problemática en la mayoría de los papeles que interpretaba, fue la gran celebridad estadounidense de los años

cincuenta. Al mismo tiempo, Lola Flores, morena, racial y vinculada con el pueblo gitano¹, era una de las actrices y artistas más conocidas de España. Estas dos mujeres ejemplifican cómo el tipo de celebridad cambia con respecto a las sociedades y periodos históricos en los que tienen gran presencia y agencia. Por ello, este estudio se divide en cuatro capítulos establecidos de manera cronológica. Cada uno de ellos atiende a un momento histórico-político de España y se centra en una celebridad² diferente. Las siguientes celebridades son algunas de las más significativas de los siguientes periodos históricos: Lola Flores representa la dictadura franquista (1940-1960), Carmen Maura la transición a la democracia (1975-1996), Lucía Etxebarria el primer gobierno de la derecha desde la democracia (1996-2004) y Belén Esteban la crisis económica del 2008 y sus consecuencias, así como el fin del bipartidismo (2008-2015). Además, se examinan desde cuatro medios de comunicación: la música –Lola Flores–, el cine –Carmen Maura–, la literatura –Lucía Etxebarria– y la televisión –Belén Esteban–. Las celebridades y los productos culturales de los que forman parte –películas, canciones, espectáculos, etc–, inculcan ideologías de poder y creencias, y presentan una determinada manera de ver y entender la situación histórica del poder en que se inscriben.

Cada celebridad pertenece a un ámbito, pero es importante destacar que todas participan del resto, alcanzando así una amplia presencia en los medios. Su Holmes y Sead Redmond

¹ La palabra ‘gitano/a’ se usa para denominar a los miembros de la comunidad o etnia cuyo origen está en el subcontinente indio y que migraron a Europa en el siglo XV. Es una de las minorías más numerosas de Europa. También se les denomina: romaníes, zíngaros y pueblo gitano, entre otros. Los términos ‘gitano’ y ‘calé’ se usan principalmente para referirse a miembros de este grupo de España, y era el término que Lola Flores usaba para denominarse a sí misma. Por ello –y aunque en ocasiones pueda poseer connotaciones negativas– en este análisis se utilizarán con frecuencia estos dos términos.

² Se podría haber seleccionado a otras celebridades que también encajarían en esta investigación. Sara Montiel, Carmen Sevilla, Victoria Abril, Ana Torroja, Almudena Grandes, Isabel Presleyr o Penélope Cruz son sólo algunos de los nombres que por su presencia y popularidad se ajustarían al propósito de este estudio.

afirman que “Fame is made sense of in terms of its ubiquitous presence in all areas of modern life” (6). En general, Lola Flores pertenece a la música, Carmen Maura al cine, Lucía Etxebarria a la literatura y Belén Esteban a la televisión. Sin embargo, ésta última también ha participado en la película *Torrente 4* y ha publicado una autobiografía titulada *Ambiciones y reflexiones*. Al poco tiempo de salir a la venta, la periodista Carmen Sigüenza ofrecía el siguiente titular en el periódico español *20 minutos*: “La crisis de lectura y la venta de libros choca con el éxito del ‘bestseller’ de Belén Esteban”, notificando que se habían vendido casi cien mil ejemplares en apenas un mes. Lucía Etxebarria, por otro lado, ha participado en un *reality show*, ha aparecido en multitud de revistas y ha colaborado en algunos guiones cinematográficos. Esta ubicuidad en diferentes ámbitos refleja la significativa atención que estas celebridades reciben por parte de los medios y del público, y muestra su representativa presencia y agencia en la vida pública y social del país.

Toda la información que está disponible sobre las celebridades se fusiona para formar su imagen pública. Rebecca L. Bell-Metereau y Colleen Glenn declaran que “Star persona contain a multitude of meanings that include their film characters as well as the public personality or star image, generated by a variety of sources (press releases, photographs, television appearances, magazines stories)” (4). Por ello es necesario tener en cuenta no solo sus trabajos en el cine, la música, la literatura o la televisión, sino también sus apariciones públicas en los medios de comunicación, sus declaraciones en la prensa, imágenes que de ellas se divulgan, historias sobre su vida personal, etc. En España, además, a partir de los años cincuenta y en palabras de Fátima Gil Gascón “comienzan a mostrarse los sentimientos y tragedias personales de las féminas que aparecen en las pantallas” (67), refiriéndose a las actrices de cine. Es muy importante prestar atención a la información disponible que concierne a su vida privada porque como Dyer explica:

Because stars have an existence in the world independent of their screen/ 'fiction' appearances, it is possible to believe . . . that as people they are more real than characters in stories. This means that they serve to disguise the fact that they are just as much produced images, constructed personalities as 'characters' are. Thus the value embodied by a star is as it were harder to reject as 'impossible' or 'false', because the star's existence guarantees the existence of the value he or she embodies. (*Stars* 22)

De esta manera, los valores y la afectividad de la que son portadoras las celebridades están relacionados con lo que el público percibe como su vida íntima, ya que nunca se llega a conocer las celebridades de manera personal. Esto hace que la esfera pública y social se entienda a partir de situaciones privadas e individuales. Asimismo, los análisis de películas, canciones, novelas, etc. que se incluyen en este trabajo, no se enfocan ni cuestionan sus cualidades artísticas, sino que se estudian por ser textos representativos de una narrativa filmográfica, literaria, musical y televisiva preponderante en la cultura nacional española desde el fin de la Guerra Civil en 1939 hasta 2015.

La influencia y el papel de estas mujeres son muy relevantes en la sociedad española ya que cada una de ellas encarna un periodo histórico distinto. Sin embargo, hay algo que las une, y es que todas son portadoras de un orden vinculado con el imaginario cultural, que puede explicarse en términos lacanianos. Todd McGowan indica que "the imaginary most often works to conceal the functioning of Lacan's other categories that constitute our experience, the symbolic and the real" (3). El orden simbólico al que se refiere Lacan y en el que se encuentran las estructuras sociales, la ley, la autoridad, el lenguaje, etc., no es una estructura completamente cerrada, sino que tiene diversas aberturas que hacen peligrar dicho orden. Las celebridades,

mediante la ideología o la representación imaginaria, protegen la estabilidad del orden simbólico legitimando el poder político del momento histórico que representan, principalmente a través de la afectividad.

En el siglo XVII, el filósofo Baruch Spinoza ya teorizó sobre los afectos y cómo estos no están acompañados por la conciencia. Siguiendo esta misma línea de pensamiento, Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth explican que afectividad es el nombre que dan “to those forces—visceral forces beneath, alongside, or generally other than conscious knowing, vital forces insisting beyond emotion—that can serve to drive us toward movement, toward thought and extension” (1). En este estudio se va a entender la afectividad a partir del concepto de Gregg y Seigworth, como una fuerza visceral y en ocasiones irracional que mueve y dirige nuestro pensamiento y percepción de la realidad. La afectividad que portan las celebridades analizadas reestructura el poder político en España. Cada una de las celebridades estudiadas llega al público a través de una afectividad diferente que las vincula además con el sistema político y social que encarnan, y a través de la cuál restablecen el orden simbólico.

Luisa Elena Delgado et al. manifiestan que “The public sphere has been transformed into an arena for the display of what used to be *private sentiments, and emotions* are now understood not just as part of human subjectivity, but as a crucial tool needed to adequately manage professional and social interactions” (mi énfasis 264). La afectividad predominante en Lola Flores es la esperanza, que se experimenta cuando se percibe como alcanzable algo que se ansía o desea. La celebridad motiva una actitud positiva de ascenso de clase social, superación del estatus subalterno de la mayoría de la población. En su caso esto es muy importante porque encarna el periodo de pobreza y represión sistemática franquista. La afectividad predominante en Carmen Maura es la emulación, que se advierte cuando imaginamos que otros tienen los mismo

deseos que nosotros, que crea a su vez sentimiento de inclusión. Esto es importante en el periodo histórico de euforia democrática y consumista. La afectividad preponderante en Lucía Etxebarria es la insatisfacción, que se experimenta cuando una situación determinada no cumple con expectativas; característica de la España neoliberal y el capitalismo global de los años noventa. Por último, la afectividad que destaca en Belén Esteban es la indignación, que se experimenta cuando la realidad se percibe como injusta u ofensiva, en este caso debido a la crisis del neoliberalismo, la crisis económica del 2008 y sus consecuencias a nivel social, económico y político.

La afectividad tiene, al igual que las celebridades, presencia y agencia en la vida pública y política. Las opiniones, creencias y valores están cada vez más sostenidos por los afectos y emociones. Paul Hoggett y Simon Thompson declaran que “Affect and emotion shape the structure and texture of society at its various levels, from the family group, through to organizations and beyond to the wider social movements in civil society” (4). La realidad se percibe a través de identificaciones afectivas que son específicas de contextos sociales y culturales, e influyen en la toma de decisiones y en la forma en que se experimenta la realidad. Además, Manuel Arias Maldonado declara que en “el sistema afectivo el individuo es físico, somático, corporal; opera además de forma autónoma, con independencia de nuestras intenciones, voluntad y creencias: los afectos se imponen a nosotros” (48). En la era moderna se tiende a acceder de manera afectiva a los acontecimientos y circunstancias sociales. La realidad se reestructura a través de los productos culturales hegemónicos y sus discursos, influyendo significativamente en la manera en que la nación se percibe a sí misma. Así, y como Delgado et al. manifiestan, “The impact of new social movements that appeal to a different understanding of the nation, acknowledge the importance of emotions in political mobilizations and transformative

agency” (265). Las celebridades españolas, personalidades significativas en la sociedad desde principios del siglo XX, son portadoras de una afectividad cuya agencia interviene de la manera significativa en la representación de la nación.

La mayor parte de los textos que hablan sobre el tema de las celebridades son principalmente textos anglosajones y se centran en actores y actrices cinematográficos. Desde las ya clásicas obras de Richard Dyer: *Stars* (1979) y *Heavenly Bodies: Films Stars and Society* (1986); hasta otros más recientes como *Celebrity* de Chris Rojek (2001) o *Star Bodies and the Erotics of Suffering* de Bell-Metereau y Glenn (2015). Si bien es cierto que la gran mayoría de los textos relacionados con el tema se centran en las estrellas de cine, en el siglo XXI se han publicado importantes obras en el campo como: *Framing Celebrity: New Directions in Celebrity Culture* (2006) de Su Holmes y Sean Redmond o *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture* (2006) de P. David Marshall-, que han comenzado a tratar a celebridades vinculadas también con la televisión, la prensa o internet. En el caso de obras escritas sobre celebridades en España, la mayoría se centra en actrices o actores de cine como *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musical Films* de Eva Woods Peiró (2012), *A Companion to Spanish Cinema* de Jo Labanyi y Tatjana Pavlovic (2013) o *Stars and Masculinities in Spanish Cinema: From Banderas to Bardem* (2003) de Chris Perriam. Otros, en cambio, prestan más atención a los eventos políticos como es el caso de la obra de Tatjana Pavlovic: *Despotic Bodies and Transgressive Bodies: Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco* (2003). Solamente otros muy recientes tratan de manera directa la afectividad y las emociones como *Engaging Emotions in Spanish Culture and History* de Luisa Elena Delgado et al. (2016) o *La democracia sentimental: Política y emociones en el siglo XXI* (2016) de Manuel Arias Maldonado. En Latinoamérica también están surgiendo estudios de este tipo como *The Politics*

of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba and Mexico (2011), de Laura Podalsky. Esto indica cómo la afectividad y las emociones tienen un dominio cada vez mayor en las sociedades contemporáneas y han de ser analizadas para comprender los cambios políticos y las diferentes situaciones históricas y sociales.

Vivimos rodeados de imágenes y estereotipos que aparecen en los medios de comunicación y la cultura, y que condicionan nuestro comportamiento. Percibimos historias a través de la cultura –ya sea a través de una canción, una película, una novela o una entrevista en la televisión– que contienen estereotipos y mitos que se usan para crear una identidad propia y nacional. Jordan Barry y Rikki Morgan declaran que “Cultural changes have probably had the deepest impact on our sense of who we are, since culture plays such a crucial role in shaping our own subjectivities, identities and images of self as individual and social agents” (3). Aunque las celebridades de esta disertación son centrales en la cultura popular española de los últimos ochenta años, no se han estudiado anteriormente. Solo las obras de escritores y directores de cine reconocidos suelen investigarse en profundidad en el campo de los estudios culturales de la Península Ibérica. Bell-Metereau y Glenn exponen que “the boundaries between movie stars, television stars, models, singers, and other celebrities have become increasingly permeable” (16). De esta manera, es importante prestar atención también a artistas musicales, actrices, escritoras mediáticas y estrellas televisivas por su significativa presencia y popularidad en los medios de comunicación y la vida social española. Asimismo, añaden que “The study of public figures allows for an array of responses from across disciplines, including psychology, sociology, cultural studies, film studies, and gender studies” (17). En el caso de España en el siglo XX y XXI, las celebridades con más presencia en los medios atraen, fascinan y captan a todo tipo de público –desde el culto al popular–, tanto de manera positiva como negativa. Es por ello que

cada vez hay más estudios académicos que se centran en figuras de la cultura popular. Alberto Romero Ferrer, profesor de la Universidad de Cádiz, publicó *Lola Flores. Cultura popular, memoria sentimental e historia del espectáculo* en junio de 2016. En una entrevista que el autor ofreció al periódico *La Voz de Cádiz* defendía la importancia de estudiar a figuras como la folklórica alegando que “La crítica, a la hora de hacer análisis históricos, se ha centrado en las figuras más elitistas de los teatros...y resulta que a sus funciones no iba ni Dios, porque Dios estaba en el Teatro Calderón viendo a Lola Flores”.

Aunque las celebridades analizadas en esta tesis no tienen acceso al poder de manera directa en la vida pública, sí que poseen afecto y agencia política. Philip Drake y Michael Higgins explican en *Framing Celebrity: New Directions in Celebrity Culture*, que “the political sphere has become intertwined with celebrity and the value that celebrity endorsement can bring to political causes” (88). Las celebridades tienen un singular vínculo con las fuerzas políticas de su tiempo y al igual que dichas fuerzas, llegan al público a través del populismo y el melodrama. Esto indica, y se irá mostrando a lo largo de esta tesis, que la afectividad del poder en España se reestructura a través de la mujer y los rasgos que se asocian con ella. Drew Westen manifiesta que “The political brain is an emotional brain. It is not a dispassionate calculating machine, objectively searching for the right facts, figures, and policies to make a reasoned decision” (XV). En 2010, por ejemplo, en plena crisis económica y un año antes de que el presidente José Luis Rodríguez Zapatero adelantase las elecciones nacionales, un sondeo mostraba que la celebridad Belén Esteban sería la tercera fuerza política si se presentase a las elecciones. Los resultados de la encuesta mostraron que contaría con el apoyo de casi el ocho por ciento del electorado español, quedando por detrás suyo partidos políticos como Izquierda Unida.

El vínculo entre las celebridades de la cultura popular y el poder político ya era una realidad en la década de los años veinte. Raquel Meller (1888-1962) fue una actriz, cantante y cupletista considerada como una de las primeras celebridades de España. Kathleen Vernon y Eva Woods Peiró revelan en *A Companion to Spanish Cinema* que Meller se relacionaba “with the international star crowd of the 20s (Charlie Chaplin, Rudolph Valentino), royalty (Alfonso XIII and several aristocrats), and intellectuals (her husband Enrique Gómez Carillo and Manuel Machado)” (297). Una de las obras académicas que trata este vínculo entre el poder político y la cultura es Tajtana Pavlovic en su libro *Despotic Bodies and Transgressive Bodies: Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*. La hispanista plantea un tipo de cuerpo representativo de diferentes periodos históricos políticos desde 1939 hasta 1986. A diferencia de mi tesis que se centra en la afectividad que portan mujeres célebres del país y su vínculo con el poder, Pavlovic diferencia entre cuatro cuerpos: despótico, traumatizado, autoritario y perverso. Pavlovic manifiesta que el cuerpo funciona:

As the target and support of multiple relations of political power. Human bodies are not merely natural, biological entities; they are penetrated by culture through and through. The actions and representations of bodies are regulated and controlled by dominant power structures, but these same bodies can also be appropriated by subcultures and put to divergent and oppositional uses. (4)

Debido al periodo histórico en el que se basa su estudio, el cuerpo por excelencia al que hace referencia es el de Francisco Franco, que permanece omnipresente a lo largo del libro. Aunque su propuesta es muy innovadora e interesante, presta demasiada atención a los acontecimientos históricos relacionados con el dictador y no profundiza en el propósito inicial de mostrar los

conflictos de la cultura española a través del cuerpo. Además, los límites entre los representantes del poder político y los de la cultura popular se vuelven cada vez más difusos en las últimas décadas del siglo XX y especialmente en el siglo XXI, cuando se fusionan como nunca antes la esfera política y la de las celebridades de la cultura popular.

En esta tesis se ha optado por centrar el estudio en mujeres, no sólo por la escasez de trabajos que existen en torno a este tema, sino por cómo la figura femenina, desde la esfera privada y la afectividad, ha sido la encargada de representar al país desde la modernidad. Mary Desjardins en su obra *Recycled Stars: Female Film Stardom in the Age of Television and Video* manifiesta que se centra en estrellas de cine femeninas porque:

If the film star has served as an anchor point for our affective relations to all kinds of births, deaths, and resurrections, the female star best epitomizes the overdetermined aspects of stardom and most frequently stands in for and withstands the temporal dimensions of how these cycles are played out in modern commodity culture. (4)

Asimismo, en la obra dirigida por Jo Labanyi *A Companion to Spanish Cinema*, los capítulos *The Construction of the Star System* y *Stars, Modernity, and Celebrity Culture* estudian y repasan algunas de las celebridades españolas. Es significativo comprobar cómo dedican la mayoría de sus páginas a las actrices, mientras que los actores se quedan en un segundo plano. En el primer capítulo anteriormente mencionado se analiza el trabajo de las actrices Raquel Meller, Imperio Argentina, Amparo Rivelles y Sara Montiel; y solo de los actores Alfredo Mayo y Jorge Mistral. Esto es reflejo de la importancia que la mujer tiene como estrella de cine en el país. Sin embargo, ambos capítulos se centran únicamente en celebridades

vinculadas al cine y dedican la mayor parte de sus páginas a las del franquismo, mencionando brevemente a las estrellas de cine de finales del siglo XX y principios del XXI.

Eva Woods Peiró, por otro lado, hace también una interesante exposición de las actrices y películas más significativas desde los años veinte hasta los años setenta en su libro *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musical Films*. Woods Peiró se centra en el componente racial que el cine tuvo durante ese periodo y en la manera en que, especialmente lo ‘gitano’, se trataba y representaba a través de las películas más significativas de la primera mitad del siglo XX. La autora muestra la importancia que las mujeres que performaban la etnia gitana – principalmente las folklóricas– tuvieron en la forma en que lo racial, la sexualidad y la clase social se reinterpretaban en el cine y reestablecían la identidad nacional.

La mujer, aunque relegada históricamente a un segundo plano y sin aparente connotación política, ha sido utilizada durante mucho tiempo por su vínculo con lo afectivo. Desde la esfera privada y desde la afectividad de la que es portadora, la mujer ha sido la encargada de representar a España durante al menos los dos últimos siglos. La nación pasó de ser el país imperial y hegemónico por excelencia entre los siglos XVI a XVII a convertirse en un estado orientalizado, decadente y sin un gobierno estable en el siglo XIX, especialmente tras la pérdida de las colonias. El evento histórico que cimentó la mitología nacionalista en España y marcó el inicio de la época moderna fue la victoria en la Guerra de la Independencia Española (1808-1814) y la consecuente expulsión de los franceses. En palabras de Henry Kamen, “Spanish historians are agreed that the myth of Spain as a nation was born around 1808-1812” (1). La inestabilidad política produjo también que las colonias latinoamericanas se independizaran, y a mediados del siglo XIX España había perdido la mayoría de ellas. En tan solo unas décadas había pasado de ser el gran Imperio Español a convertirse en una nación orientalizada con un

gobierno endeble. Francia e Inglaterra se habían convertido en las principales potencias mundiales; y España, víctima de una débil nacionalización debido a la inestabilidad política, buscó las características culturales comunes que unían a su población más allá de una guerra fundacional de independencia y su ideología de modernidad y europeización. Así, se aceptó la orientalización predominantemente feminizadora impuesta desde el extranjero.

España se convirtió en uno de los lugares más visitados de Europa en el siglo XIX y fueron turistas europeos quienes propusieron la esencia de España en aquello que más diferenciara a la nación de los países europeos recientemente mencionados. Jesús Torrecilla revela que “por la mayor duración del poder musulmán en ella, Andalucía se ha considerado desde antiguo como la zona menos europea de España” (25). Percibida ya desde la Edad Media como un lugar exótico por la larga estancia del Islam en la península y principalmente en Andalucía, los turistas europeos –principalmente los franceses– encontraron la esencia del país en esta comunidad autónoma. De esta manera, la representación de la nación pasa por la interiorización de la orientalización europea de España. El escritor francés Prosper Mérimée fue uno de los más influyentes tras publicar su novela *Carmen*³ en 1845. Joseba Gabilondo declara que “in this French literature, Spain is introduced as feminine while the Spanish woman is represented as an object of desire which, nevertheless, remains unattainable” (23). Surge con *Carmen* una mujer fatal, sexual y exótica; que además es andaluza y gitana, y que comienza a representar la esencia de España. Marta García Carrión manifiesta también que “esta literatura creó un estereotipo romántico que, con una visión fuertemente orientalista, se basaba en la

³ El surgimiento del mito de ‘Carmen’ coincide con el del ‘Don Juan’ (personaje arquetípico seductor, valiente y temerario), que se establece en el imaginario colectivo a partir de obras como *El estudiante de Salamanca* (José de Espronceda 1840) y *Don Juan Tenorio* (José Zorrilla 1844); aunque el personaje ya aparecía en obras como *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (Tirso de Molina 1630).

caracterización de España como un país exótico, representado principalmente por sus mujeres” (42). Esta caracterización creada por extranjeros se consolidó a finales del siglo XIX y continuó durante el siglo XX. Se transmitía a través de la zarzuela, la ópera y finalmente el cine; dando lugar en los años veinte a la llamada ‘españolada’⁴, que se afianzó en los años treinta y que el franquismo retomó en los años cuarenta.

Esta visión anglofrancesa que se convierte en el ideal español en los siglos XIX y XX, no se origina exclusivamente en los textos de escritores extranjeros. Como Torrecilla explica “la imagen exótica de España . . . responde a una dinámica interna de la propia sociedad peninsular y a una necesidad de afirmación frente a Francia” (7). Asimismo, Nuria Triana-Toribio manifiesta que “a nation is nothing without the stories it tells about itself” (6). En España, historias similares a las de *Carmen* van a darse en la zarzuela y la novela en el XIX, y en el cine a lo largo de todo el siglo XX. Una de ellas es *Morena Clara* (1936), la película más vista del cine español durante los años treinta y cuarenta. Triana-Toribio explica que está protagonizada por Imperio Argentina y que “her name and star persona are emblematic in that they reveal fault lines in the myth of spiritual links with Latin America and the kind of Spanishness that was articulated through her” (31). Sin embargo, la primera gran estrella de cine fue Raquel Meller. Kathleen M. Vernon y Woods Peiró revelan que “the incipient star system was best exemplified by Raquel Meyer, a cupletista . . . and later star of radio and the silver screen. She was the first Spanish star to have identity thoroughly buttressed and defined by film magazines and product advertising, merging

⁴ La españolada hace referencia a obras artísticas que reducen el carácter español a estereotipos vinculados con Andalucía (gitanos, toreros, bailaoras, bandoleros, etc.) y que lo representan como un territorio exótico y diferenciado de Europa. Es considerada un subgénero cinematográfico español. Daniel Pineda Novo declara que “la mayoría de estas películas presentan una temática elemental y común: la exaltación y magnificación del espíritu idealista nacional, del sentimiento de lo hispano y de lo regional y, muy especialmente, de Andalucía –de sus tipos, sus gentes, su folklore e incluso, el misterioso mundo de la raza gitana–” (7).

her star text, her films, and her private life” (296). Además, Meller protagonizó la película muda *Carmen* en 1926 e interpretó en otras películas papeles de gitana como en el caso de la *La gitana blanca* (1919). Woods Peiró señala que la actriz en dicha película “performed both orientalist and castizo repertoires on the popular sound stage” (21). La esencia de ‘Carmen’, creada por Merimée a mediados del siglo XIX, va a continuar a la largo del siglo XX a través de historias protagonizadas por Raquel Meller en los años veinte, Imperio Argentina en los años treinta y durante el franquismo Lola Flores –entre otras–.

La tendencia de lo femenino y lo exótico como representante de la identidad nacional tiene su origen en el XIX y continúa durante el siglo siguiente. Así, el director de cine Florián Rey rodó los films más vistos y representativos de la época dorada del cine español: *Nobleza Baturra* (1935) y *Morena Clara* (1936), ambos protagonizados por Imperio Argentina. Asimismo, Vernon y Woods Peiró explican cómo Juan de Orduña era “renown as a ‘woman’s director’ celebrated for his work with female stars” (295). Orduña dirigió durante el franquismo películas como *El último cuplé* (1957), protagonizada por Sara Montiel y en palabras de Pavlovic et al. “the most commercially successful film in the 1950s Spain” (327). Pedro Almodóvar, posiblemente el director más representativo del cine español, es conocido asimismo por ser un ‘director de mujeres’; siendo Carmen Maura y Penélope Cruz algunas de sus actrices más características. Las películas de estos directores de cine son clave para comprender la evolución social y cultural del país y reflejan la ideología y tendencias de su tiempo. Que los tres utilicen a mujeres, convertidas en grandes estrellas, revela la importancia de éstas en la representación de la nación. Así, Vernon y Woods Peiró declaran que Sara Montiel, por ejemplo, fue “the quintaessential female icon of her day, personifying the ambivalences of a society caught

between moralizing and modernizing impulses, and reflecting back at spectators the face of Spain as shaped by their own beliefs and desires” (315).

Las características que poseen las mujeres célebres se han construido culturalmente, no vienen determinadas por su género o su sexo. Judith Butler en su libro *El género en disputa: el feminismo y la subversión*, explica cómo “el género se construye culturalmente: por esa razón, el género no es el resultado causal del sexo ni tampoco es tan aparentemente rígido como el sexo” (54). Esta idea ya la propuso Simone de Beauvoir en su obra *El segundo sexo*, donde declara que “una mujer no nace, se hace”. Por otro lado, Dyer expone en su obra *Heavenly Bodies* que la actriz Judy Garland se convirtió en un icono gay, y no porque ella lo fuera, sino porque a través de algunas de las características de sus películas y de su vida privada, lo encarnaba. Así, revela que “She is not a star turned into camp, but a star who expresses camp attitudes” (177). Del mismo modo, se puede afirmar que Lola Flores era un icono gitano aunque solamente su abuelo materno pertenecía a dicha etnia. Por ello, y regresando a las idea de Beauvoir y Butler, Lola Flores no nace gitana, sino que ella misma se construyó esa identidad étnica y cultural. Butler también declara que “el cuerpo es un mero *instrumento* o *medio* con el cual se relaciona sólo externamente un conjunto de significados culturales. Pero el ‘cuerpo’ es en sí una construcción, como lo son los múltiples ‘cuerpos’ que conforman el campo de los sujetos con género” (58). Algunas celebridades hacen ‘de cuerpo’ en la sociedad española, mientras que puede afirmarse que los hombres hacen de sujeto sin cuerpo, ya que hay menos figuras emblemáticas masculinas. La construcción de la artista, la estrella, la célebre y la famosa, parte del cuerpo. Y a su vez, lo que representa a España no es la mujer en sí, sino las características que se han vinculado al género femenino y que son construcciones culturales. Por ello, la investigación tratará de

determinar a través de las celebridades cómo se utiliza lo femenino en determinados momentos históricos y cómo llegan a representar a la nación mejor que lo masculino.

La figura femenina es central en algunas de las películas más destacadas y vistas del siglo XX en España, en las que se cuentan historias que influyen en la manera que la nación se percibe a sí misma. Triana-Toribio explica en su libro *Spanish National Cinema* acerca de las películas más populares del siglo XX que “the fact that they were seen by so many people means that they were the main medium for those people to imagine themselves” (11). Igualmente, Benedict Anderson declara que la nacionalidad son “cultural artifacts of a particular kind” (4), a lo que añade que “it is an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign” (6). La identidad nacional es por lo tanto una construcción cultural que siempre se está reelaborando y que las celebridades son capaces de encarnar y performar. Su feminidad, identidad étnica y nacional son construcciones culturales que cambian dependiendo de las circunstancias históricas y políticas. La agencia y presencia de las celebridades en la esfera pública tienen la capacidad de transmitir estas construcciones a través de la cultura y el entretenimiento, permitiendo que la población las imagine como verdaderas.

Para terminar, no se puede desvincular a estas mujeres de las clases sociales que ocupan y el poder que representan. Pierre Bourdieu habla de término *habitus* y lo describe como “the principle of division into logical classes which organizes the *perception* of the social world itself the product of internalization of the division into social classes. Each class condition is defined, simultaneously, by its intrinsic properties and by the relational properties which it derives from its position in the system of class conditions” (mi énfasis 170). Es decir, no hay solo clases sociales, sino también su percepción y posición estructural con respecto a otras clases. Por lo tanto, a las celebridades de este estudio se las *percibe* en clases sociales. Igualmente, estas

mujeres sirven para representar que el *habitus social* es percibido como móvil. Esto es fácilmente visible, por ejemplo, en Belén Esteban. En principio, se la percibe en una clase social baja porque nació en una familia de clase obrera, pero asciende social y económicamente debido a su popularidad. Julián Fernández Cruz explica que Belén Esteban es “una mujer del pueblo con la que se identifican las sencillas mujeres del pueblo sin pararse a pensar que Belén hace mucho tiempo que dejó de ser una mujer del pueblo, porque una mujer del pueblo no gana los millones que ella gana, ni manda en la televisión” (181). Es decir, no llega a perder su origen, cambia su clase social pero no la percepción de ésta.

Otro concepto importante de Bourdieu es el de capital simbólico. El sociólogo francés expone que: “the different forms of capital, the possession of which defines class membership and the distribution of which determines position in the power relations . . . are simultaneously instruments of power and stakes in the struggle for power; they are unequally powerful in real terms and unequally recognized as legitimate principles of authority or signs of distinction” (316). Sin embargo, y como se estudiará con más detalle en esta investigación, este capital simbólico cargado de prestigio, no es tan fácil de acumular para las mujeres como lo es para los hombres, pero son capaces de representarlo.

El primer capítulo se centra en la celebridad Lola Flores y abarca el periodo histórico de la dictadura franquista, desde 1939 hasta 1975. Lola Flores nació en 1923 en Jerez de la Frontera, en una familia humilde. Inició su carrera artística en plena posguerra, en 1939, en años de pobreza y represión. Actuaba en teatros, participaba en películas, cantaba y bailaba copla y flamenco; estilos musicales que ensalzaban las costumbres y el folklore andaluz, y que incorporaban lo popular y lo nacional. Sus actuaciones creaban un imaginario nacional despolitizado y sin conflictos que permitía a los españoles distanciarse de la represión y violencia

impuesta por el poder político. El éxito de Lola Flores residía en que mostraba una dualidad afectiva que permitía la transgresión controlada porque era subversiva y al mismo tiempo tradicional. Era una mujer gitana, subalterna y de orígenes humildes, pero contra todo pronóstico, estas características no le impidieron triunfar en el mundo del espectáculo en un momento en el que las mujeres apenas tenían control sobre su dinero y necesitaban incluso del permiso de su esposo para trabajar; mientras que al mismo tiempo era católica y madre ejemplar, y su carrera estuvo tutelada por hombres. Este ascenso de clase social y superación del estatus subalterno motivaba una actitud positiva a través, principalmente, de la afectividad de la esperanza.

La carrera artística de Lola Flores se inició en los años cuarenta y duró hasta que murió en 1995. Era una celebridad transmediática porque triunfó en diversos ámbitos, pero este estudio se va a centrar especialmente en la música y el cine. La música ha sido siempre el eje central de sus espectáculos, y es posiblemente el arte que más influencia tuvo en la población de la posguerra. Se analizarán algunas de sus canciones más populares como ‘La Zarzamora’, ‘Cuña cañí’, ‘Torbellino de colores’, ‘La Faraona’ y ‘Pena, penita, pena’. El cine, por otro lado, amplificó la importancia de la música de Lola Flores y promovió su popularidad de manera significativa. Se hará un repaso a su carrera cinematográfica y se analizará *Pena, penita, pena* (1953), rodada en uno de los momentos más álgidos de sus carrera y que posee algunas de sus características más representativas. Por último se examinará su vida privada, su papel como madre y su vínculo con el poder de su época, en especial con el dictador Francisco Franco.

El segundo capítulo abarca el periodo histórico de la transición española a la democracia, desde 1975 hasta 1996. Una de las celebridades que mejor representa este periodo histórico y que será la celebridad en torno a la cual gire el capítulo es la actriz Carmen Maura. Se analizará

cómo la celebridad legitimó al gobierno de la Transición al facilitar el olvido del pasado reciente traumático estableciendo conexiones con Europa, respaldando la sociedad de consumo y formando parte de la sociedad de élite que el gobierno de la época favorecía. Nacida en una familia de clase alta en los años cuarenta, es producto del franquismo y representaba la reforma –y no ruptura– de continuidad de las élites franquistas. Al mismo tiempo que su componente afectivo democrático e inclusivo permitía imaginar una España más libre, más europea y con un futuro más moderno y progresista.

Carmen Maura es especialmente conocida por sus papeles en algunas de las películas más significativas de los años ochenta, y el capítulo analizará *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1989), ambas dirigidas por Pedro Almodóvar. Estas películas mostraban una imagen más descarada, globalizada y moderna de España. La nostalgia, el duelo del reciente pasado traumático y el afecto de la emulación se escondían tras el exceso de modernidad y celebración que se proyectaba en estos films. Asimismo, forman parte de la Cultura de la Transición⁵ –acorde a las necesidades del poder político– que el cine fortalecía más que ningún otro arte en esta época. Carmen Maura y las películas en las que participaba, legitimaban las decisiones políticas tomadas por el gobierno socialista de Felipe González (1982-1996); y permitían imaginar a España completamente integrada y al nivel de las otras democracias europeas.

El capítulo tres se centra en la escritora mediática Lucía Etxebarria. Su popularidad no solamente se debe a sus obras literarias, sino también por hablar de sí misma y exponer su imagen y vida privada al servicio del consumo de libros y la cultura popular. El momento en el

⁵ La CT es la Cultura de la Transición, el paradigma cultural que domina a España desde el fin del franquismo y que se preocupa por la cohesión y la estabilidad, así como la desproblematización de la realidad y despolitización de la cultura.

que Etxebarria alcanzó el éxito literario y la fama en 1997, corresponde con un significativo cambio político. Tras catorce años de gobierno socialista y por primera vez desde la transición a la democracia, se daba alternancia política y un partido de derechas volvía a regir el país (1996-2004). La escritora encarna el periodo histórico en el que el Partido Popular gobernó en España con el presidente José María Aznar a la cabeza, cuyos principales objetivos fueron transformar la nación implementando significativos cambios neoliberales en la economía; así como promoviendo la importancia de la globalización, principalmente las relaciones con las potencias hegemónicas anglosajones (Estados Unidos y Reino Unido).

Este capítulo va a explicar cómo la celebridad Lucía Etxebarria fortalecía la ilusión de globalización, normalidad y cohesión; legitimando al poder político de finales del siglo XX y principios del XXI. Con este objetivo, esta sección se centrará en tres de sus primeras y más exitosas publicaciones: *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) y *De todo lo visible y lo invisible* (2001); así como en sus apariciones en los medios y su propia vida privada. La célebre escritora escribe desde el punto de vista de la élite instruida y en ella prima una afectividad burguesa vinculada con la insatisfacción, la desesperanza y el pasotismo ante la situación política y social. Las novelas de Lucía Etxebarria y el personaje mediático en el que se convirtió tras publicar su primera novela a mediados de los noventa, encarnaban la fantasía de cohesión y globalización, encubriendo las verdaderas preocupaciones sociales al prestar excesiva atención, siempre desde un punto de vista afectivo, al sexo, las drogas, al consumo, las relaciones amorosas y familiares, así como al aspecto físico. Lucía Etxebarria propone un discurso elitista y posmoderno en el que se presenta un retorno a la familia y a la religión, instituciones franquistas y conservadoras por antonomasia.

El cuarto y último capítulo analiza la figura de la televisiva Belén Esteban. A diferencia de las celebridades anteriores, es conocida por haber mantenido una relación sentimental con un torero que ya era famoso. Por ello, todas sus apariciones en los medios de comunicación giran en torno a su vida personal y privada. Belén Esteban es una de las celebridades que mejor representa el periodo histórico que abarca desde el inicio del milenio hasta las elecciones generales celebradas en 2015, en las que ningún partido político obtuvo suficientes votos para gobernar el país. Este hecho ponía fin al bipartidismo que había dominado el panorama político desde el inicio de la democracia en 1975. Asimismo, las primeras décadas del siglo XXI en España están caracterizadas por la crisis económica surgida en 2008 en el contexto del neoliberalismo y la globalización. Este acontecimiento impactó de manera significativa al país produciendo una crisis social, institucional y cultural. Belén Esteban no solo representa la crisis, sino que también la sobrevive a pesar de ser una mujer procedente de una familia de clase obrera y sin tener ningún tipo de preparación profesional.

Belén Esteban alcanza fama, dinero y reconocimiento social a través de una afectividad populista e indignada ante la deteriorada situación social y política. Esta celebridad encarna a las clases bajas que más sufren las consecuencias de la crisis económica, a la que ella sobrevive a pesar de no pertenecer a la clase elitista que dominaba el panorama social y político. Existe así un vínculo significativo entre la celebridad y el 15M o el ‘movimiento de los indignados’ ocurrido en mayo del 2011, uno de los movimientos reivindicativos ciudadanos más significativos de las últimas décadas. Una de las consecuencias más importantes de estas protestas pacíficas fue la creación del partido político Podemos en 2014; liderado por Pablo Iglesias. El capítulo aborda la conexión que existe entre el nuevo tipo de celebridad que

representa Belén Esteban y la nueva situación social política en la que los límites entre las celebridades y las figuras políticas están cada vez más difuminados e interconectados.

Capítulo 1

La afectividad autoritaria de la esperanza: Lola Flores

La cola de Lola, las colas para ver a Lola Flores muerta, en Colón, me han recordado lúgubrementemente las colas de cuando entonces para ver a Franco, el cadáver enjorrocado e increíble de Franco. Yo diría que son las mismas gentes, los mismos ramos de flores fanáticas y españolas, el mismo tiempo que vuelve . . . Tiempo de España, España sin tiempo, una entraña quietista, faraónica en pobre, España como superstición, la gloria analfabeta de un general asesino o una cupletera cachonda. Lo malo de España es que sea tan española.

Francisco Umbral, *El Mundo*, 18 de mayo de 1995

Introducción. Lola Flores: la celebridad del franquismo (1939-1975)

El escritor y periodista Francisco Umbral publicaba las líneas anteriores en el periódico *El Mundo* dos días después de la muerte de Lola Flores en 1995. El artículo manifiesta la influencia que la celebridad Lola Flores ejercía sobre la población y las similitudes existentes entre la recién fallecida y el dictador Francisco Franco. Procedente de una familia humilde, la cantante y actriz andaluza comenzó su carrera artística el mismo año que terminaba la Guerra Civil. Se mantuvo activa hasta que murió en 1995 pero sus décadas más prolíficas fueron las de la dictadura franquista, convirtiéndose así en una de las celebridades que mejor representa dicho periodo histórico. Permaneció en los medios durante más de medio siglo y supo sobrevivir como ninguna otra celebridad a los cambios políticos, económicos y culturales en la España del siglo

XX.

El presente capítulo muestra cómo Lola Flores tenía la capacidad de armonizar los ideales franquistas con el mito de Carmen. La artista provenía de una clase baja y subalterna por su vínculo con la etnia gitana. Era exótica y tuvo relaciones sentimentales fuera del matrimonio, al mismo tiempo que era católica y buena madre –la religión y la familia son las dos instituciones más importantes para el franquismo–. De esta manera, personificaba la esencia de la nación que surgió a finales del siglo XIX pero ajustándola a la ideología franquista. Era la celebridad que encarnaba la mezcla idónea entre los valores e ideales hegemónicos de la dictadura y la subversión, entre la tradición orientalizada y subalterna; a través de la afectividad de la esperanza e ilusión de progreso y modernidad.

Lola Flores encarnaba la tradición subalterna orientalizada por su vínculo con la etnia gitana, el flamenco, Andalucía y la esperanza de progreso por su habilidad para reinventarse y mantenerse en diferentes periodos históricos y medios, así como por su capacidad de ascender en la escala social a pesar de su origen humilde. Como José Luis Villacañas explica, el franquismo perduró porque fue “capaz de formar un capitalismo moderno que generara un pueblo de clases medias despolitizadas” (540). Lola Flores representaba la esperanza de ascenso social para la población rural que para los años setenta se había convertido en clase media, trabajadora y urbana. Mientras que al mismo tiempo era la tradición cultural subalterna que representaba a la nación como espectáculo artístico orientalista, y performaba esta dualidad a través de la afectividad de la esperanza en la modernidad que se extendía por España con la industrialización.

Terenci Moix reflexiona acerca del entretenimiento y la música durante la dictadura franquista y declara que “La mujer española hizo suyo un repertorio que le permitía soñar desde todos los frentes, pero siempre partiendo de la pasión, elemento del que tan huérfana andaba la

historia oficial. En realidad, aquel era un país que vivía de pasiones prestadas” (17). En un régimen carente de afectividad individual como era el franquista, Lola Flores era quien representaba la españolidad de manera pasional y emocional a través de sus actuaciones y apariciones públicas. P. David Marshall afirma que “Affect moves the political debate from the realm of reason to the realm of feeling and sentiment. It is the basis of the formation of a cultural hegemony in contemporary culture; where disunities are obvious, the leader affectively is used to stitch together a functional unity” (240). Lola Flores unificaba a la nación y legitimaba la dictadura franquista ya que le aportaba la afectividad que ésta requería para poder subsistir y mantener unidad y cohesión.

En un contexto histórico y social como era el del franquismo donde –especialmente en los años cuarenta y cincuenta– imperaba el hambre, el miedo, la pobreza, la privación de la libertad y donde el nivel de vida retrocedió con respecto a la Segunda República (1931-1939), la población estaba ávida por historias alejadas de la cruel realidad a la que se enfrentaban a diario. Lola Flores ofrecía un discurso que aunque estaba conectado a la ideología y los valores del régimen, era también en muchos casos subversivo porque transgredía algunos de los valores establecidos por la dictadura. Esto permitía la evasión y abría una puerta a la esperanza. La artista permitía a su público imaginarse a sí mismo más allá de los límites establecidos por la dictadura; transmitía un mensaje de optimismo, de posibilidad de progreso, de ascender socialmente y abandonar la subalternidad.

Desde que la cupletista, cantante y actriz Raquel Meller se convirtiera en la primera gran estrella del cine y el espectáculo en la España de los años veinte, numerosas mujeres comenzaron a adquirir fama en el país. En las primeras décadas del siglo XX y posteriormente durante la posguerra y el franquismo, alcanzaron popularidad en España mujeres que se dedicaban

principalmente al cine y al espectáculo. Eran artistas que representaban el folklore típico de Andalucía, íntimamente vinculado con la música y el baile. Se las denominó como ‘folklóricas’ e interpretaban generalmente flamenco⁶ y copla⁷. Se las considera como las primeras estrellas del *star system* español y Lola Flores fue una de ellas. Destacan los nombres de Imperio Argentina –protagonista de varias películas de éxito durante la llamada Edad de Plata del cine español–, Concha Piquer, Estrellita Castro, Carmen Sevilla o Sara Montiel, entre otras. Eva Woods Peiró declara que para el gobierno franquista y los falangistas “the folklórica was quite useful to their project of constructing a unified national culture” (194). Lola Flores surgió en plena posguerra, en años de inmensa pobreza, de represión, de exilio y de penurias económicas. Tanto ella como las demás folklóricas de la época crearon un imaginario nacional despolitizado y sin conflictos que permitía a los españoles distanciarse de la represión y violencia impuesta por el poder político.

Hubo numerosas celebridades durante la dictadura, pero se considera que Lola Flores es quien mejor encarna dicho periodo histórico por varias razones. Denominada por sí misma y por su público como ‘Lola de España’, su fama ha perdurado desde principios de los años cuarenta hasta la actualidad. Asimismo, era conocida y despertaba el interés tanto del público más humilde como el del mismo Francisco Franco –para quien actuó en el Palacio de la Granja en los años sesenta–. Todavía siguen surgiendo documentales, publicaciones, discos conmemorativos,

⁶ Manifestación cultural de carácter popular vinculada con el pueblo gitano. Es un estilo de música y danza propio de Andalucía, Extremadura y Murcia. Fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial por la UNESCO en 2010 y su origen se encuentra en el siglo XVIII.

⁷ Canción popular y/o género musical español con influencia del flamenco.

películas, etc. sobre ella, e incluso Google creó un *doodle*⁸ el 21 de enero de 2016, el día en el que hubiera cumplido 93 años. Asimismo, cabe destacar que en una sociedad tan machista como era la franquista, Lola Flores consiguió tener una carrera de éxito y ascender socialmente a pesar de sus orígenes humildes y de su vínculo con la etnia gitana, siempre subalterna. Aunque en ocasiones se la ha podido prejuiciar y se la haya definido como una personalidad de baja categoría por su vinculación con la prensa rosa⁹ y con el franquismo, lo cierto es que su inmensa notoriedad, su capacidad de adaptarse a los medios así como su rol como representante de la identidad nacional –tanto dentro como fuera de España, principalmente por su trabajo en Lationamérica– y la carga afectiva de la que es portadora, hacen de ella una de las celebridades que mejor personifican la época.

La afectividad y la apelación a las emociones son componentes de la vida social desde el siglo XIX y están vinculados casi siempre a la esfera privada femenina y a las clases más bajas. Luisa Elena Delgado et al. exponen que “the view of the public sphere and political processes as rational, uncontaminated by affective oscillations, and dependent on self-restraint has important gender and class implications given that, since nineteenth century, unrestrained and destructive passion has been linked to women and the lower classes” (13). Lola Flores, mujer, gitana y de orígenes humildes, será la celebridad que reestructure la afectividad del poder en la España de la dictadura franquista. Tatjana Pavlovic afirma también que entre 1939 y finales de los años ochenta “there are many unexpected configurations, anomalies, and conflictual moments tied to the notions of gender and nation” (2). Desde el siglo XIX España es representada no solo como

⁸ Un *doodle* es un cambio temporal en el logotipo de la página principal de Google con el propósito de celebrar y/o reconocer eventos o personas. Ver: cnnespanol.cnn.com/2016/01/21/google-honra-a-la-bailadora-lola-flores-con-su-doodle/

⁹ Periodismo que informa sobre la vida de las celebridades.

una nación exótica, sino que también es feminizada ya que es la figura femenina –y los rasgos que se asocian a ella–, quien desde la esfera privada y la afectividad representa al país.

Lola Flores era una celebridad transmediática porque triunfó en la música, el teatro, el cine, la televisión, la radio y el baile, a lo largo de toda su carrera (1939-1995). Transmitía una afectividad transmediática de esperanza al adaptarse a los medios hegemónicos de cada periodo histórico. Sin embargo, el presente capítulo se enfocará de manera significativa en la música y el cine. El cine es clave para las celebridades españolas de los dos primeros tercios del siglo XX en España; y la música es el arte que Lola Flores utilizaba independientemente del medio de comunicación en que se encontrase –cantaba en el teatro, en el cine, en la televisión, etc. – y con el que más se la identifica. En 1954, por ejemplo, encabezaba y era empresaria de su primer espectáculo musical como única gran estrella: ‘Copla y Bandera’. Juan Ignacio García-Garzón explica que fue “la sensación de la temporada, su éxito a lo largo de todo un mes fue arrollador. La función obtuvo una recaudación diaria media de 75.000 pesetas diarias, lo que suponía, según se subrayó entonces, todo un récord en la historia de los teatros en España” (104).

La instauración de la dictadura franquista fue un periodo, en palabras de Villacañas, “de regresión política, económica, cultural y social” (549) con respecto a la Segunda República. Este retroceso fue especialmente llamativo en el caso de la mujer. Los logros conseguidos durante la República –como el derecho al voto, por ejemplo–, hicieron que la represión durante el franquismo fuese aún más fuerte. Juan Carlos Manrique Arribas explica sobre las mujeres en el franquismo que “su aportación a la sociedad seguía restringida a su círculo más cercano y privado, con lo que su proyección en la misma era mínima y su dignidad como persona se veía restringida por juicios a su condición, no por su valía” (3). El régimen trataba de promover el modelo ideal de mujer mediante la Sección Femenina, único órgano femenino de la época y

dirigido por Pilar Primo de Rivera, cuya característica principal era un ferviente catolicismo. Asimismo, existía el llamado ‘permiso marital’ que consistía en que “without her husband’s agreement, a wife could not embark on any sort of activity outside the home. She could not take a job, start a business or open a bank account. She could not initiate legal proceedings, enter into contracts, or buy and sell goods. She could not even undertake a journey of any length without her husband’s approval” (Hooper 126). Lola Flores desafió las restricciones que el franquismo ejercía sobre la mujer y tuvo una exitosa carrera profesional, viajaba con frecuencia e incluso era independiente económicamente.

El éxito de Lola Flores residía en que mostraba una dualidad afectiva que permitía la transgresión controlada. Era subversiva y al mismo tiempo tradicional, y se adhirió al componente orientalista del nacionalismo español. Triunfó en el mundo del espectáculo en un momento en el que las mujeres apenas tenían control sobre su dinero y necesitaban incluso del permiso de su esposo para trabajar. Pero al mismo tiempo era católica y madre ejemplar, y su carrera estuvo tutelada por hombres. En los años cuarenta fue Adolfo Arezana quien se convirtió en empresario para montarle un espectáculo en el que ella era la primera figura. Él era quien ponía y controlaba el dinero después de que ella tuviese relaciones sexuales con él por interés. En palabras de García-Garzón, esta era la historia de un “hombre rico que compra el cuerpo de chica necesitada” (55). En los años cincuenta fue Cesáreo González quien la contrató para que hiciera películas en Suevia Films, sin duda un momento clave en su carrera que le aportaría inmensa popularidad e ingresos económicos. Las canciones que cantaba, papeles que interpretaba y los espectáculos en los que actuaba habían sido asimismo creados por hombres. Esta hibridez entre la transgresión y el cumplimiento de los ideales franquistas es una de las características más significativas de Lola Flores y la clave para entender su importancia como

celebridad representativa de su época. Mostraba que era posible quebrantar algunos de los fundamentos ideológicos del régimen sin oponerse a él, proveyendo así a su público de una afectividad esperanzadora. Era capaz de performar el franquismo y al mismo tiempo infringir sus normas.

Su carrera artística, como la de la mayoría de las folklóricas, comenzó cuando ella era apenas una niña y sus primeros trabajos en el mundo del espectáculo surgieron a finales de los años treinta y desde entonces su popularidad no hizo sino incrementarse hasta su muerte en 1995. Su fama ha perdurado hasta la actualidad y se sigue perpetuando a través de su familia. Sus dos hijas –Lolita y Rosario Flores– y sus nietas –Alba Flores y Elena Furiase– se dedican a la música y a la interpretación, y son significativamente conocidas en España. Flores estuvo presente en la vida de los españoles durante más de sesenta años, participando en diversos medios como la televisión, el cine, la prensa, la radio, la industria discográfica o el teatro. Asimismo, trabajó también en Latinoamérica, Estados Unidos y Francia. Richard Dyer expone al referirse al estudio de las celebridades que “we need to see the phenomenon in its cultural, historical and ideological context to understand where the producer’s ideas and images of stardom and of specific stars themselves come from” (*Stars* 17). Por ello, antes de analizar en detalle su rol como representante de la identidad nacional y como legitimadora del régimen Franquista es preciso repasar los acontecimientos más destacados de su biografía así como del contexto histórico que encarnó.

Contexto histórico: la España de la dictadura franquista (1939-1975)

Si alguien completamente ajeno a la historia de España tuviera como única referencia sobre la dictadura franquista las películas y canciones a las que la población española estuvo

expuesta durante ese periodo, sería complicado que pudiera siquiera llegar a intuir las penurias y dificultades que se padecieron durante las casi cuatro décadas que duró. El régimen franquista (1939-1975) estuvo marcado por la pobreza, la represión y el miedo. El golpe de Estado contra el gobierno de la Segunda República en 1936 tuvo como resultado tres años de cruenta Guerra Civil a los que les siguió una dictadura de 36 años. Los historiadores distinguen tres etapas diferenciadas en el régimen político liderado por Francisco Franco, estando éstas determinadas principalmente por los cambios en la economía y en las relaciones internacionales. Sin embargo, los rasgos más característicos de la dictadura se mantuvieron casi intactos: Franco como único líder ideológico, el carácter conservador autoritario y nacionalista del gobierno, así como el importante papel de la Iglesia y el ejército en cuestiones de Estado. Helen Graham revela que:

The Franco regime had free rein to shape public discourse in Spain, entirely unchallenged from abroad and uncontested in the domestic public sphere: through terror, censorship and total control of education and the print and broadcast media the dictatorship confined other memories and the telling of other histories either to private subterranean spaces inside Spain, or to the confines of exile communities beyond. (6)

Los principios ideológicos se transmitían principalmente en las escuelas, cuyo monopolio pertenecía a órdenes religiosas; y también en el cine, la radio y la prensa, medios controlados por la censura y que por ello proyectaban una perspectiva de la realidad siempre favorecedora del régimen.

La primera década de la dictadura, la de los años cuarenta, ha sido denominada por

muchos como los ‘años del hambre’¹⁰, la ‘negra posguerra’ y como el periodo de la autarquía. Tras la victoria del bando sublevado en 1939 se eliminó toda posible oposición al régimen de Franco de manera violenta mediante fusilamientos, encarcelamientos, exilios forzados y represión. Miles de personas se vieron afectadas y Antonio Cazorla revela que “se estima que entre 1939 y 1945 unos 200.000 españoles perecieron a causa del hambre. No existe en la Europa occidental de esos años ningún caso similar, no ya durante la posguerra europea, sino incluso durante la guerra misma” (277). Asimismo apunta que el número total de asesinatos políticos y ejecuciones en Francia e Italia en aquella época “apenas llegaron a la mitad de los ejecutados en España” (Cazorla 277). Era un país completamente desvertebrado, marcado por la extrema pobreza y la falta de alimentos. Además, tras la derrota de las Potencias del Eje en la Segunda Guerra Mundial en 1945, España quedó aislada mundialmente por la oposición al gobierno franquista del resto de países. Esta condición autárquica produjo la ausencia de productos importados y en 1945 se negó al país la entrada en la ONU. Lejos de desquebrajarse, el régimen de Franco perduró tres décadas más.

La década de los cincuenta se caracterizó por la reestructuración y el crecimiento de la economía debido principalmente a la emigración de muchos españoles a Europa en busca de un futuro mejor –que aportaba importantes divisas– y el aumento de la industria del turismo. Estos dos fenómenos dieron paso más adelante al denominado desarrollismo de los años sesenta. En los cincuenta España dejó de ser un país autárquico y comenzó a tener cierta presencia en el

¹⁰ Desde 1939 y hasta 1952 existieron las llamadas ‘cartillas de racionamiento’, mediante las cuales se racionaban productos alimenticios básicos y de primera necesidad, y que no alcanzaban a cubrir las necesidades de la población.

exterior. Fue admitida en la FAO (1950), en la UNESCO (1952) y en la ONU (1955)¹¹.

Asimismo, en 1953 se produjeron los llamados ‘Pactos de Madrid’, unos acuerdos económico-militares con Estados Unidos que consistieron en la instalación de cuatro bases norteamericanas en el Estado español a cambio de ayuda económica y militar. Al mismo tiempo, empezó a surgir una nueva oposición y la contestación universitaria, que aunque de manera tímida permitía apreciar un pequeño cambio en la producción cultural.

Los últimos quince años del régimen supusieron un cambio en la sociedad española especialmente por la significativa transformación en la economía. Hooper explica que “Between 1961 and 1973, a period often referred to as the *años de desarrollo* or years of development, the economy grew at 7 per cent a year –faster than any in the non-communist world except Japan’s” (16). Se produjo una gran expansión económica fomentada primordialmente por el capital enviado por emigrantes desde otros países europeos y por el asombroso crecimiento del turismo. España se convirtió en uno de los lugares preferidos por los turistas europeos por las posibilidades que ofrecía: sol, mar y precios accesibles. Hooper indica también que “the ‘economic miracle’ changed almost everything about Spain –from how and where people lived to the way in which they thought and spoke–“(23). Mientras que más del cincuenta por ciento de la población era rural y subalterna en las primeras décadas de la dictadura, para finales de los años sesenta, gran parte ya había pasado a ser urbana, proletaria, tecnológica y formaba parte de la sociedad de consumo. Lola Flores se mantuvo presente en la música, el cine y los medios de comunicación españoles durante todas las etapas del franquismo.

¹¹ Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura (FAO)
Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).
Organización de las Naciones Unidas (ONU).

Biografía de Lola Flores: ‘La Faraona’

Lola Flores nació el 21 de enero de 1923 en Jerez de la Frontera, Cádiz. Fue la primogénita de Rosario Ruiz y Pedro Flores, una pareja de clase humilde que regentó diversas tabernas entre Jerez y Sevilla, ciudades donde la artista pasó su infancia. Acudió a un colegio de monjas y con once años ya cantaba en eventos como bautizos y bodas. En 1939 debutó con éxito en el teatro Villamarta –en Jerez– y comenzó a conocerse como ‘Imperio de Jerez’. Ese mismo año obtuvo su primer papel cinematográfico cuando el director Fernando Mignoni “buscaba una gitanilla para un papel en una película que se llamaría *Martingala*” (García-Garzón 34). Tras este primer trabajo en el cine, la familia –que en ese momento contaba con dos hijos más– decidió vender su negocio y trasladarse a Madrid para que Lola Flores pudiera labrarse un futuro como artista. Los primeros años de la década de los cuarenta fueron difíciles tanto en lo personal como en lo profesional. Hizo giras por el norte de España actuando en cafés cantantes¹² y en 1941 volvió a trabajar en el cine al obtener un papel de bailaora en la película *Misterio en la marisma*. Pero la situación económica de su familia era tan delicada que decidió tener relaciones sexuales a cambio de dinero con el empresario Adolfo Arenaza. Este mismo empresario le montó el espectáculo *Zambra*, en el que ella era la primera figura junto al reconocido cantaor de flamenco Manolo Caracol, quien ya en 1922 había ganado un premio en el Concurso de Cante Jondo de Granada y que dedicó su vida a la música flamenca. García-Garzón revela que el “éxito de *Zambra* fue clamoroso, tanto que superó el centenar de representaciones en el coliseo madrileño” (62). Flores y Caracol representaron durante ocho años diferentes espectáculos de éxito y protagonizaron dos películas: *Embrujo* (1947) y *La niña de la venta* (1951). Fueron pareja no

¹² Los cafés cantantes surgieron a mediados del siglo XIX en España. Eran locales donde se servían bebidas y se presentaban espectáculos musicales flamencos. En sus orígenes permitieron que el flamenco comenzase a ofrecerse a un público general –aunque al principio se vinculaba con las clases más bajas–.

solo en el terreno profesional, ya que a pesar de que el cantautor estaba casado mantuvieron un romance –que pronto se hizo público–. Tras su ruptura tanto profesional como sentimental en 1951 llegó el famoso contrato que Cesáreo González ofreció a Lola Flores en 1952 y gracias al cuál protagonizó varias de sus películas más conocidas como *Pena, penita, pena* (1953), *La Faraona* (1955) –nombre con el que se la conocería a parte de entonces– o *María de la O* (1959). La mayoría de las películas producidas bajo el contrato de Cesáreo González fueron rodadas en México, lo que permitió que su carrera se extendiese también a América Latina.

Daniel Pineda Novo revela que Cesáreo González “la lleva a América, con un contrato de seis millones de pesetas. Lola cobraba diecisiete mil pesetas diarias y se llevó con ella a toda la familia” (160). Asimismo, en la década de los cincuenta continuó grabando discos y actuando en espectáculos de éxito. Uno de ellos fue *Copla y Bandera* (1954), que recaudaba una media de 75.000 pesetas diarias –una cifra altísima para la época–, y del que Lola Flores era empresaria y única gran estrella. En este momento la artista ya no era la joven humilde y subalterna que actuaba en cafés cantantes en los años de posguerra. Flores había ascendido socialmente: le ofrecían contratos millonarios, era empresaria y conocida a nivel nacional e internacional. García-Garzón explica que:

La fama de la artista se encontraba en su máximo apogeo. El 22 de noviembre de 1958, Lola, acompañada a la guitarra por su marido, actuó como gran figura ante las cámaras de televisión en uno de los programas más populares de la época, *Gran Parada*, y periódicos y revistas destacaban sus trabajos, sus declaraciones y su vida más allá del ámbito artístico, prueba de su paulatina conversión en mito popular. (178)

Lola Flores tenía presencia e influencia en la vida pública, se había convertido en un fenómeno social y en una consolidada celebridad española.

En el terreno personal, tuvo varias relaciones con hombres casados –que se hicieron públicas– y dos abortos. Se casó por la Iglesia y embarazada de tres meses en 1958 con Antonio González –conocido como ‘el Pescaílla’–. Era un gitano y músico catalán vinculado al flamenco y la rumba, que ya había estado casado antes y que tenía dos hijos con dos mujeres diferentes. Antonio González y Lola Flores tuvieron tres hijos –Lolita (1958), Antonio (1961-1995) y Rosario (1965)–. Aunque las relaciones extramatrimoniales que ambos mantuvieron antes de casarse no estaban bien vistas por la doctrina franquista, no fueron un inconveniente para que su papel como esposa y madre ejemplar ocuparan un lugar primordial en su imagen pública. Además, la artista incluía con frecuencia a su marido, sus hijos y su hermana en sus proyectos cinematográficos y musicales. La familia era la institución franquista por excelencia y Lola Flores mostraba la suya ante las cámaras con orgullo y promocionaba constantemente su papel como madre haciendo declaraciones como: “Estos son mis hijos, estos son mis mejores trofeos¹³”. Mostraba firmemente y defendía la importancia de la unión familiar apoyando incansablemente la única institución que la dictadura permitía.

En la década de los sesenta y setenta Lola Flores siguió estando presente en los medios y se adaptó a la televisión, que comenzaba a situarse como el medio de comunicación de masas por excelencia. Continuó conectando con el público a pesar de que fue una época de decadencia para las folklóricas por su vínculo con el cada vez más deteriorado franquismo. Alberto Romero Ferrer explica que a pesar de que el número de asistentes a los teatros y salas de fiesta disminuyese con respecto a los años cuarenta y cincuenta, Lola Flores “continuaba trabajando de

¹³ “Lola Flores y sus hijos”. *Youtube*, subido por La Faraona, 30 mayo 2016. www.youtube.com/watch?v=xwT3W-_viVY, (última consulta 07/09/2018).

modo incansable, además de convertir sus apariciones televisivas en líderes de audiencia, hiciera lo que hiciera y dijera lo que dijera: ella misma y por sí sola ya se había convertido en todo un espectáculo” (264). Pese a las significativas transformaciones culturales, históricas y sociales por las que pasaba el país tras el fin de la dictadura y la instauración de la democracia, la artista continuaba siendo una virtuosa del entretenimiento de masas y actuando en teatros y en películas –su última participación en el cine fue en *Sevillanas* (1992)–. En los años noventa destacó su trabajo en la televisión y sus últimas apariciones públicas fueron en *Ay Lola, Lolita, Lola* (1995), un programa televisivo de entrevistas y actuaciones musicales que presentaba junto a su hija Lolita, y que estuvo grabando hasta pocas semanas antes de morir de cáncer de mama. Esta enfermedad le fue diagnosticada en 1972 y las dos últimas décadas de su vida estuvieron repletas de altibajos. A los numerosos reconocimientos por su exitosa carrera artística se sumaron llamativos escándalos. Los más sonados fueron una condena por delitos fiscales a Hacienda y la consecuente sanción económica, y su aparición desnuda en unas fotografías en la revista *Interviú*. En el terreno personal, los rumores que apuntaban a que tenía un amante y los problemas con las drogas de su hijo Antonio marcaron asimismo los últimos años de su vida. Sin embargo, ninguno de estos escándalos impidió que su popularidad disminuyese y siguió siendo –y aún es– considerada como ‘La Faraona’ y la ‘Lola de España’.

La construcción de su identidad gitana

Una de las características más importantes de Lola Flores y que va a definir su rol como celebridad hegemónica de su época y su performance, es su pertenencia a la etnia gitana. En el año 2013 Televisión Española produjo un documental dentro de su programa llamado

Imprescindibles, titulado ‘Ole, ole, Lola Flores¹⁴’. En él, sus dos nietas y otros artistas repasan su vida y su carrera. Elena Furiase, la hija de Lolita, mientras mantiene una conversación con varios gitanos que bailan flamenco, dice: “es verdad que ella no era gitana pura, pura, pero claro ella se sentía más gitana que muchas gitanas”. Posteriormente los pregunta si ellos perciben a su abuela como gitana y ellos responden: “para nosotros, Lola es gitana”¹⁵. Flores se denominaba a sí misma como gitana, representaba papeles de gitana, la letra de sus canciones decían que era gitana, y se convirtió en todo un icono gitano a pesar de que tan solo su abuelo materno pertenecía a la raza calé y ella ni tan siquiera le conoció. En el libro escrito por Tico Medina y titulado *Lola, en carne viva. Memorias de Lola Flores*, ella declara “la verdad es que no tengo de mi gitanería más que la voz auténtica de mi arte, de *mi sentimiento*; pero ni las rayas de mi mano lo dicen, ni mi apellido lo pregonan” (mi énfasis 32). Alba Flores, hija de Antonio Flores, expone también en el documental que su abuela: “hizo algo que poca gente en esta vida es capaz de hacer, es como romper con esa norma de ¿porqué tengo que ser lo que soy por nacimiento y no lo que a mí me da la gana de ser?”. La joven estaba haciendo referencia en estas declaraciones a la etnicidad como una construcción cultural. John Clamer explica que “ethnicity, like gender, is ‘performed’. That is to say that it is not simply a given, but is something that has to be acted out and constantly reproduced in everyday life, particularly in the circumstances where one is asserting and ethnic identity, not simply being ‘assigned’ one” (2159). Lola no era gitana sino que performaba esta etnicidad constantemente en su carrera artística y en su vida privada de

¹⁴ *Ole, ole Lola Flores*. Documental que forma parte de la serie *Imprescindibles* y emitido por Televisión Española. Ver documental en: www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-ole-ole-lola-flores/2317311/ (última consulta 07/09/2018).

¹⁵ Es significativo que se hable de ella en presente –“Lola es gitana”– después de casi veinte años de su muerte. Es un indicativo de su inmensa popularidad y la gran influencia que tuvo en la población.

manera afectiva. Esta identidad étnica de la que la celebridad se apropió le permitía a su vez performar a la nación.

Celebridades como Imperio Argentina o Lola Flores interpretaron con frecuencia a gitanas andaluzas en canciones y películas, aunque en realidad ellas no pertenecían a este grupo étnico por nacimiento. Esta característica es fundamental ya que, en palabras de Woods Peiró, “white Gypsy was the ideal asimilable other” (190). Esta dualidad de ser gitanas y blancas al mismo tiempo las convertía en el ‘otro’ fácil de asimilar. Era posible para el público identificarse con ellas porque representaban la esencia y la imagen orientalizada de España que extranjeros como Prosper Mérimée o Théophile Gautier habían creado a mediados del siglo XIX. Se trataba de una fantasía orientalista de escape que asumía la visión impuesta por turistas europeos. El blanqueamiento y domesticación de estas gitanas andaluzas aportaba una identidad española moderna –al provenir de Europa– al mismo tiempo que ocultaba la frustración de la nación de ser homogénea al permitir a toda la población identificarse con lo gitano y asumir que su esencia estaba en Andalucía. Woods Peiró manifiesta también que:

Through Andalusian music and dialogue spoken with an Andalusian accent and peppered with localist expressions and even Caló words, Spaniards were being hailed as *Spanish* national citizens, as *consumers* of popular culture, and as *witnesses* to the modern cinema spectacle that showed Spain on the cups of modernity. The fantasy through which modernity would be imaged was the White Gypsy. (187)

Partiendo de la orientalización europea de España, Lola Flores hacía una performance doble: europea y española, gitana y blanca. Era la combinación idónea entre lo gitano y lo blanco, el ‘otro’ fácil de asimilar y la españolidad. Con su pelo y tez morenos, y su capacidad

para cantar y bailar flamenco, representaba la esencia de España que se encontró en el siglo XIX en los grupos minoritarios y marginados y que tiene como uno de los puntos de partida *Carmen* de Merimeé. Gerhard Steingress habla del interés que a finales del siglo XVIII existía:

Por crear un género musical propio español, *castizo*, y la proyección romántica estaría dirigida a una Andalucía (e incluso España) idealizada e imaginaria, con su cultura *moruna*, sus gitanos, contrabandistas y mujeres seductoras, produjo un clima favorable –tanto en Europa como *receptora*, como en España como *productora* de dicho imaginario- para estimular una amplia y larga *fermentación* artística. (19)

La música –fundamentalmente el flamenco y la copla– es el medio principal a través del cuál Lola Flores performaba la etnicidad y la orientalización española, y el cine fue la plataforma a través de la cuál se amplificó la importancia de esta música.

Su vínculo con el pueblo gitano, además, la ubica en una clase social subalterna. El término –popularizado por Antonio Gramsci –, hace referencia a grupos excluidos en las sociedades, en el caso del pueblo gitano debido a su etnia. Dicho grupo ha sido y continúa siendo, en palabras de Jesús Torrecilla, “símbolo de todos aquellos que llevan una vida errante y marginal” (33), y esta vinculación de la delincuencia con el pueblo calé tiene ya un largo recorrido histórico y que aparece reflejado en la novela ejemplar *La gitanilla* de Cervantes a principios del siglo XVII. En *Lenguaje, poder e identidad*, Judith Butler explica que necesitamos del lenguaje para existir y revela cómo algunos de los nombres que se usan para llamar a las personas pueden ser vejatorios; así, el término ‘gitano/a’ con el que se apela a Lola Flores es un insulto en determinados contextos. La Real Academia de la Lengua Española, por ejemplo,

señala en una de sus acepciones que significa ‘trapacero’, vocablo ofensivo y discriminatorio.

Sin embargo, Butler manifiesta que:

Al ser llamado por un nombre se le ofrece a uno también, paradójicamente, una cierta posibilidad de existencia social, se le inicia a uno en la vida temporal del lenguaje, una vida que excede los propósitos previos que animaban ese nombre. Por lo tanto, puede parecer que la elocución insultante fija o paraliza a aquel al que se dirige, pero también puede producir una respuesta inesperada que abre posibilidades. (*Lenguaje, poder e identidad* 17)

Al asociar a Lola Flores con el término ‘gitana’ se le está otorgando al mismo tiempo existencia social por la connotación que éste tiene en España al haberse convertido en la esencia de la nación en siglo XIX. Asimismo, Butler explica en *Deshacer el género* que “El humano se concibe de forma diferente dependiendo de su raza y la visibilidad de dicha raza; su morfología y la medida en que se reconoce dicha morfología; su sexo y la verificación perceptiva de dicho sexo; su etnicidad y la categorización de dicha etnicidad” (87). Es importante que a Lola Flores se la perciba como gitana aunque no lo fuera en realidad porque esto le permitía encarnar a la nación. En una sociedad imperada por la represión, que una mujer de orígenes humildes y vinculada con una etnia subalterna llegara a convertirse en la esencia que representaba al país difundía un mensaje de esperanza y liberación.

Trabajo artístico de Lola Flores

La música de la posguerra: copla y flamenco

La música, y en especial la copla y el flamenco, han sido siempre el eje central del espectáculo de Lola Flores ya que desde sus comienzos y sin importar la plataforma en la que estuviera trabajando –cine, televisión, teatro, radio, etc–, su cante y su baile fueron siempre el centro y reclamo de sus apariciones. Pineda Novo explica que en su primera película, *Martingala* (Fernando Mignoni, 1939), ella “cantaba la hermosa zambra de Quintero, León y Quiroga: *La Niña de Fuego*” (153). A partir de este año, además, comenzó a hacer giras y espectáculos con otros artistas por gran parte de la geografía española. Desde los años cuarenta y hasta aproximadamente los años ochenta actuó de manera continuada en espectáculos musicales y grabó más de una decena de discos.

Para comprender el éxito de Lola Flores es imprescindible hablar del flamenco y de la copla. El flamenco es un estilo de música y danza asociado a España. Los expertos no se ponen de acuerdo en cuanto al momento exacto en que surge el flamenco. Algunos creen que es un género musical creado exclusivamente por el pueblo gitano, otros postulan que surgió a partir de una mezcla de distintas culturas, otros a partir del canto andaluz. Steingress, por ejemplo, manifiesta que “la popularidad de los emergentes bailes llamados flamencos fue el resultado de una diferenciación de los del grupo de boleros a través de la imposición de la nueva estética del gitanismo (o agitanamiento) y su creciente acentuación, mediante el cante, durante la segunda mitad del siglo XIX” (14). Mientras que por otro lado Alberto del Campo Tejedor y Rafael Cáceres Feria explican que “fue la majeza, sin duda, la primera versión de lo flamenco . . . estos tipos sociales codificaron una estética similar que cristalizó en la idea tradicionalista de lo castizo como reacción antiafrancesada” (175). Sea como fueren sus orígenes e inicios, lo cierto es que el

flamenco es un estilo musical propio del sur de España –especialmente Andalucía–, asociado a la etnia gitana y que desde el siglo XIX es representativo de la cultura popular española. Campo Tejedor y Cáceres Feria afirman que “Una de las consecuencias más evidentes de la *andalucización* de España es el éxito de la música andaluza a través de artistas del sur que adquirirán prestigio nacional, paseando su andalucismo por los escenarios de todo el país, y aun de Europa” (375), como hizo Lola Flores.

En 2010 el flamenco fue declarado por la UNESCO como Patrimonio Nacional Inmaterial. William Washabaugh explica que “Now in the twenty-first century, it has gone global, with the result that flamenco is arguably a world-music as much as it is Spanish style. More importantly, it has gone patrimonial. It is now a heritage style, a governmentally approved and supported musical genre that is intended to enrich and solidify a national citizenry” (1). Aunque en la actualidad se considere un estilo de danza y música prestigioso, no siempre ha gozado de esta fama. En los años en los que Lola Flores comenzó a dedicarse al mundo del espectáculo no tenía la misma reputación que tiene en el siglo XXI. Romero Ferrer explica que en la época en la que la celebridad empezó a actuar, “ser artista, y además artista flamenca, podía considerarse no solo como un desprestigio social sino como una opción vital muy relacionada con el mundo de la prostitución” (65). Tanto el flamenco, la copla y las folklóricas tuvieron un periodo de gran desprestigio durante los años de la transición a la democracia iniciada en 1975 porque se les relacionaba con la dictadura franquista. Sin embargo, Román explica que “En la España de posguerra, años de la cartilla de racionamiento, hambre y represalia hacia los vencidos, gustaba un tipo de canción sentimental, con historias un tanto desgarradas, tamizadas por unas letras poéticas que firmaba el autor más popular de ese género, llamado Rafael de León. . . . Eran canciones para sobrevivir en un país que aún no se había recobrado de los desastres de

la guerra” (153). Lola Flores unificaba lo popular, lo racial y lo festivo en sus actuaciones musicales, ofreciendo un lugar paralelo a la realidad social de pobreza y represión, en el que había un espacio para la alegría y la expresión de emociones.

La copla es, según la RAE, una “canción popular española con influencia sobre todo del flamenco y de tema principalmente amoroso”. Este género musical se caracteriza además por su capacidad de servir de escape apolítico y de ayudar en la supervivencia diaria durante la posguerra y la dictadura gracias a su tono melodramático y de temas costumbristas. Cazorla indica que “los españoles no querían saber nada de política, sino que pedían precios más bajos y una mejora de los salarios, de la alimentación y del acceso a los servicios. Es decir, que lo global interesaba solo en cuanto afectaba a lo doméstico; y esto último era simplemente sobrevivir lo mejor posible a la miseria cotidiana” (802). Las canciones a las que Lola Flores ponía su voz y su cuerpo incorporaban las pasiones, lo erótico y incluso lo subversivo, convirtiéndose en herramientas de evasión y refugio para su público por la obvia despolitización de su contenido. La copla fue uno de los géneros musicales más populares en las dos primeras décadas de la dictadura hasta que se terminó la autarquía y comenzaron a llegar otras modas extranjeras.

La copla, también denominada copla andaluza o canción española, tiene sus orígenes a finales de los años veinte. Román revela que “La decadencia del cuplé fue a finales de los años veinte. Llegaron las varietés. Y en 1929 se representó en Madrid, a principios de noviembre en el teatro Pavón, ‘La copla andaluza’, de Guillén y Quintero. Se trataba de una comedia de costumbres andaluzas, aderezada con canciones flamencas” (16). Las canciones incluidas en ‘La copla andaluza’ marcan los inicios de un género, caracterizado por ensalzar las costumbres y el folklore andaluz. Los tres compositores más importantes del género fueron Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga. Román manifiesta que los tres “iniciaron lo que empezó a

llamarse canción española o copla” (29) y compusieron muchas de las canciones que Lola Flores interpretaba como ‘La niña de fuego’ (1944), ‘La salvaora’ (1946), ‘La Zarzamora’ (1947), ‘Ay pena, penita, pena’ (1951), ‘Limosna de amores’ (1954) o ‘A tu vera’ (1962).

Tanto el flamenco como la copla ensalzan las costumbres y el folklore andaluz y español, incorporando lo popular y lo nacional. Constituyen una celebración de ‘lo español’ y permiten tratar temas que en otros contextos la dictadura no permitiría. La conocida copla ‘La Zarzamora’, por ejemplo, compuesta por Quintero, León y Quiroga en 1947 y popularizada por Lola Flores, relata la historia de un amor subversivo y pasional. La canción narra la historia de una mujer apodada ‘La Zarzamora’ y su éxito amoroso con varios hombres. Este tipo de mujer no encajaba con el ideal impuesto por el régimen franquista de mujer recatada y reservada; siendo en este aspecto subversiva. Sin embargo, ‘La Zarzamora’ termina sufriendo porque se enamora de un hombre casado:

lleva anillo de casado,
me vinieron a decir,
pero ya lo había besado
y era tarde para mí

En esta canción puede percibirse la dualidad presente en Lola Flores y muchos de sus trabajos. Es transgresora porque narra los distintos romances de una mujer con hombres y de su capacidad seductora, aunque al mismo tiempo se hace incapie en su sufrimiento por enamorarse de un hombre casado. Se intenta controlar el comportamiento de una manera afectiva, mostrando a través de las folklóricas las consecuencias de vulnerar la moral franquista:

Qué tiene la Zarzamora que a todas horas
llora que llora por los rincones.

Ella que siempre reía y presumía
de que partía los corazones

Las coplas y canciones populares de Lola Flores se transmitían a través de la radio y espectáculos, actuaciones públicas que tenían lugar principalmente en teatros y en los que se reunía la gente para presenciarlas en directo. Estos espectáculos estuvieron presentes en su vida desde muy pequeña. Su padre tenía un bar llamado ‘El Pavo Real’ cuando ella tenía alrededor de doce años y García-Garzón explica que “acudían muchas gentes del flamenco” (24) y ella se subía a las mesas y cantaba. Desde que comenzase su carrera artística en 1939 siempre estuvo haciendo giras por España; en una de ellas a principios de 1940 se hizo popular la significativa canción ‘El Lerele’¹⁶, que la acompañaría durante toda su vida. Román expone que en 1942 “Lola grabó su primer disco, que contenía las coplas ‘El Pescaero’, ‘El Lerele’, ‘Bautizó con manzanilla’ y las sevillanas ‘Me casé con un enano’, ‘Tengo un canario’ y ‘La tiré al pozo’ (170).

El gran éxito artístico y musical llegó a finales de 1943 cuando estrenó ‘Zambra’ junto a Manolo Caracol. García-Garzón explica que ‘Zambra’ fue “el primer espectáculo que enhebraba en el mismo cartel los nombres de Lola Flores y Manolo Caracol. Adolfo Arezana lo había cuidado al detalle, hasta el punto de habérselo encargado a los mejores músicos y letristas del momento y de la historia de la copla: Quintero, León y Quiroga” (61). El espectáculo tuvo un éxito fulminante y se repuso año tras año hasta 1949 y se representó por diversos lugares de la geografía española. García-Garzón manifiesta que a mediados de los años cuarenta, Manolo Caracol y Lola Flores empezaron “a labrarse la condición de mitos nacionales, entronizados por el público en un sitio de popularidad semejante al de las grandes figuras taurinas del momento”

¹⁶ ‘El Lerele’ fue incluso el nombre que puso a su residencia de la Moraleja en Madrid, donde murió en 1995.

(65). Tras su ruptura tanto artística como personal con Caracol, Lola Flores continuó protagonizando espectáculos. Y como se mencionó anteriormente, en 1954 era empresaria y única gran estrella del espectáculo: ‘Copla y Bandera’. Lola Flores pasó de cantar subida en la mesa de la taberna jerezana de su padre a ser empresaria de su espectáculo en los años cincuenta, aún siendo mujer y subalterna. Sus espectáculos y canciones no solo permitían a su público evadirse de la difícil situación histórica y política que estaban viviendo, sino que representaban el ascenso social de alguien que era ‘del pueblo’, proveyendo a la nación de esperanza e ilusión. Esto se consigue a través de la copla, la canción española nacional por excelencia, que deja de ser un género subalterno principalmente a partir de la popularidad y prestigio que adquirieron los renombrados compositores Quintero, León y Quiroga.

La artista continuó participando y protagonizando espectáculos en teatros españoles hasta principios de los años ochenta –desde mediados de los años ochenta hasta su muerte predominaron sus actuaciones en televisión–. Román explica que “En noviembre de 1966 presentó en el madrileño Calderón ‘La guapa de Cádiz’, uno de sus mejores espectáculos, de los últimos años ya que Quintero, León y Quiroga, en una época en la que los costos de los montajes teatrales en el género folclórico no resultaban rentables. Lola triunfó rotundamente” (176). Asimismo, añade que “En el decenio de los setenta, para las compañías de variedades folclóricas ya no era rentable actuar en los teatros. Arreciaba el dominio de la música pop-rock. Y existía una conciencia general de que la canción española, la copla, estaban asociadas al régimen franquista” (22). Sin embargo, Lola Flores estrenó ‘Ella, la de ayer, la de hoy, la de siempre...Lola’, ¡Viva el Music Hall!, ‘Candelas’ y ‘El espectáculo de las Flores’ en la década de los setenta. Estas actuaciones hacían que el público pudiese ver a Lola Flores en persona y en

directo, reforzando la cercanía que poseía con el pueblo. Es el mismo público, las mismas canciones, los mismos bailes, pero en distintos soportes más modernos.

La mujer tuvo un papel muy importante en el entretenimiento del siglo XX. Romero Ferrer revela que “Concha Piquer¹⁷ supuso la consolidación de los espectáculos de “‘Arte Español’ . . . espectáculos completos en torno a una determinada artista –en este caso Concha Piquer, como poco después ocurrirá con Lola Flores–, sobre la que además debería girar todo el entramado estético de la puesta en escena” (78). Asimismo, la música fue el medio artístico que más ayudó a la población española durante la dictadura y se utilizó siempre como una herramienta que permitía la evasión y, sobre todo, la esperanza. La poeta española Francisca Aguirre manifiesta en el documental ‘La España de la copla’¹⁸ que durante el franquismo la gente cantaba mucho para espantar el miedo y las preocupaciones y expone que “en España la música ha sido casi tan importante como el pan. La canción, el cantar, nos ha defendido de muchas cosas”. Las canciones conseguían entretener a la población en una época de escasez, miedo y represión; y se caracterizaban por tener letras llenas de sentimentalismo y por apelar de manera exagerada a las emociones. Lola Flores puso su voz, su cuerpo y su afectividad al servicio de estas canciones y es por ello importante analizar el aspecto musical de su carrera.

Uno de los primeros éxitos de Lola Flores fue la canción ‘La niña de fuego’, zambra –danza flamenca– en la que ella comenzaba con un recitado y que después bailaba mientras Manolo Caracol la cantaba. Romero Ferrer indica que “gracias a la radio llegaría a todas partes, para imprimirse en el oído y el imaginario de aquella España triste y gris, en su memoria

¹⁷ Actriz y cantante española que comenzó a trabajar en la década de los años veinte. Es también una figura relevante de género de la copla. Una de las coplas que interpretaba, ‘Tatuaje’, se convirtió en la canción con más recaudación de 1941.

¹⁸ “La España de la copla”. *Youtube*, subido por ForoNETEP, 8 enero 2011. www.youtube.com/watch?v=FWw2Ksw5LQc (última consulta 07/09/2018).

colectiva como un signo contradictorio, pero inequívoco, de unos tiempos que como poco resultaban paradójicos” (135). Sus canciones sonaban en la radio, el cine, el teatro y posteriormente en la televisión, instalándose así en el imaginario de la nación. Muchas de estas canciones, en su mayoría pasionales y melodramáticas, se popularizaban porque Lola Flores conseguía que el público se identificase con ella y la afectividad que transmitía. Otros artistas como el Niño Utrera en 1935, Juanito Valera en 1944 y Gloria Romero en 1946 (Romero Ferrer 314), interpretaron con anterioridad a Flores y Caracol ‘La niña de fuego’, pero no llegaron a alcanzar el éxito exacerbado que ellos lograron. Lo mismo sucedió con la célebre copla ‘Ay pena, penita, pena’, que estrenó la hija de Manolo Caracol –Luisa Ortega– en 1951 pero que popularizó Lola Flores tras estrenarla en la película del mismo nombre en 1953. Otras de las razones del éxito de las canciones de Lola Flores la explica Romero Ferrer y declara que la artista tenía un “cariz tremendamente original, libre y transgresor de su *impostura* flamenca y gitana” (mi énfasis 14). Esta dualidad de Lola Flores permitía una transgresión controlada que cautivaba al público. Asimismo, Steingress manifiesta que lo étnico era concebido “como una oportunidad para definir la identidad de la obra como nacional” (20). Lola Flores, a través de su vinculación al grupo gitano, al flamenco y la copla, continuaba representando la idea de España creada en el siglo XIX.

A través de la letra de las canciones que Lola Flores interpretaba se transmiten algunas de las características que la definen, como la pertenencia a la raza gitana –así como los rasgos físicos de esta etnia y otros que la vinculan con *Carmen*–, su patriotismo y su carácter pasional. Es fácil encontrar fragmentos de las canciones en las que presume de ser gitana como en ‘Cuña cañí’ donde dice:

Jerezana, soy jerezana.
La tierra donde nací,
del mundo la más gitana

En 'Torbellino de colores' canta:

Y es mi cabeza gitana
mis brazos dos monumentos
y en los flecos del mantón
yo me llevo *enganchao*
un suspiro de pasión

En otras canciones menciona las características físicas propias del estereotipo gitano, como en 'La Faraona' :

pero un día me enamoré
y se desbordó mi pena,
y se volvió llanto y sangre
toda mi carne morena

En otras subraya su marcado patriotismo español, como en 'Torbellino de colores':

Yo soy la Lola señores
la Lola gracia y salero
y aquí como en tierra extraña
yo soy la Lola de España

Si el entretenimiento era mayoritariamente femenino, también lo eran las historias que en él se narraban y cantaban. Como se ha explicado antes sobre 'La Zarzamora', muchas de las letras hacían referencia a mujeres que no eran modélicas de acuerdo al ideal franquista de la

época. La música era una manera de evadirse de manera afectiva y esperanzadora de su posición de sumisión con respecto al régimen. La copla y el flamenco eran medios a través de los cuáles el pueblo podía rebelarse sin oponerse de manera directa a la dictadura.

El cine: *Pena, penita, pena*

El cine amplificó la importancia de la música de Lola Flores y fue probablemente el medio que más promovió su popularidad en sus inicios como artista. Desde pequeña expresó interés por dedicarse al mundo del espectáculo y García-Garzón revela que ella “quería ser una artista de cine como Imperio Argentina” (22). Su primer papel como actriz fue en *Martingala* en 1939 y aunque ya había actuado en espectáculos y en teatros con éxito ganándose el apelativo de ‘Imperio de Jerez’, fue este pequeño papel el que le impulsó con más fuerza a dedicarse al mundo del espectáculo. Lola Flores era una artista polifacética que supo adaptarse a diversos soportes en función de las modas y los cambios sociales, históricos y políticos. Sin embargo, el cine es uno de los soportes más representativos de su carrera ya que a mediados del siglo XX era el entretenimiento colectivo más popular y el que le aportó fama a nivel nacional e internacional. García Carrión indica que ya en los años veinte el cine “era uno de los espacios de ocio preferidos por el público, y el competitivo precio de sus entradas en comparación con otros espectáculos lo convertía en una oferta lúdica muy popular” (12). Asimismo, era el principal medio en el que surgieron las celebridades españolas hasta aproximadamente los años setenta¹⁹.

El término celebridad está muy vinculado al cine y al *star system* que comenzó en

¹⁹ A partir de ese momento la televisión se generaliza en España. En palabras de José Carlos Rueda Laffond y María de la Mar Chicharro Merayo, en dicha década “El medio televisivo se configuró con claridad como una herramienta comunicativa de alcance masivo” (145). Pero antes de los setenta el cine era el principal soporte -aunque no el único- en el que se movían las celebridades.

Hollywood a principios del siglo XX y que pronto llegaría también a España. Ángel Comas revela la importancia de las actrices en su libro *El star system del cine español de la posguerra* e indica que “se consideraba como star a cualquier actor o actriz cuyo nombre figurase antes del título (billed above the title) y que fuese capaz de atraer gente a la taquilla . . . es el nombre que se aplica a un sistema de producción de películas en el que se utiliza a las estrellas como decisivo factor de compra, es decir, de asistencia al cine” (16). Lola Flores era parte del *star system* español porque no era simplemente una actriz, era el centro y reclamo de las películas que protagonizaba. Pineda Novo explica en su libro *Las folklóricas y el cine* que “es la figura estelar, no el director ni el guionista, ni la técnica –las más de las veces rudimentaria–, girando la cinta en torno a la voz, el baile y la popularidad de la *estrella* del espectáculo” (8). Era un cine basado principalmente en el éxito de sus intérpretes y en su popularidad.

A lo largo de su carrera, Lola Flores participó en más de una treintena de películas desde 1939 hasta 1992, y fue protagonista en veinte. Los primeros éxitos cinematográficos llegarían en la década de los años cuarenta. Comas revela que:

En 1944 formó pareja con Manolo Caracol, consiguiendo una fulminante popularidad, lo que les valió protagonizar el que fue su primer éxito en el cine . . . En los años de postguerra participó en cuatro largometrajes . . .

Con el tiempo se convertiría en un arquetipo, conociéndose la como Lola de España o La Faraona. (101)

Su momento más álgido en el cine llegaría en las dos primeras décadas de la dictadura, cuando estrenó algunas de sus películas más recordadas y reconocidas: *Embrujo* (1947), *Pena, penita, pena* (1953), *Morena Clara* (1954) y *La Faraona* (1955). Su década más prolífica fue la de los años cincuenta, cuando Cesáreo González a través de la productora Suevia Films la

contrató por dos años y seis millones de pesetas, una cantidad de dinero astronómica para la época. Por ello se considera este un contrato legendario, que se firmó frente a numerosos periodistas e incluso las cámaras del NO-DO²⁰; y un ejemplo significativo de cómo su vida privada también se trataba como espectáculo. Comas revela que “Suevia Films funcionó prácticamente hasta la muerte de su fundador en 1968 y fue una de las empresas más importantes en la utilización de la estrella como reclamo de sus películas” (42). Asimismo, Pineda Novo explica que tras ser descubierta por Cesáreo González, Lola Flores triunfa “en el Cine folklórico, melodramático y musical. E interpreta numerosas películas para la marca *SUEVIA-FILMS Cesáreo González*, comenzando, en 1951” (157). Suevia Films es la segunda productora de cine que más películas rodó entre 1939 y 1950, y en la década de los cincuenta “ocupó la cabecera de la producción española (al tiempo que tenía un importante papel como distribuidora). Bajo la dirección personal de Cesáreo González, Suevia supo mantener el apreciable equilibrio entre las distintas tendencias emergentes del cine español” (*Historia del cine español* 257). Lola Flores trabajó en el cine con una de las más importantes productoras de su época, y ésta la ofreció uno de los contratos más significativos. Aunque su periodo más prolífico en el cine fueron las tres primeras décadas de la dictadura, Lola participó en films hasta tres años antes de su muerte. Así, Pineda Novo expresa que “retirada por cierto tiempo de los *platós*, dedicada exclusivamente al teatro, las galas y la televisión, su regreso al cine fue en 1983, con una interpretación en la comedia *Truhanes*” (171). Este vínculo que la artista mantuvo durante toda su carrera con el cine, unido al éxito que sus películas alcanzaron tanto en España como en Latinoamérica, hace preciso que se preste atención en esta investigación a algunos de sus trabajos en este medio.

²⁰ El NO-DO era un noticiero que se proyectaba antes de las películas en los cines españoles. Entre 1942 y 1976 su proyección era obligatoria. Los contenidos pasaban por la censura y presentaban una imagen de España y del mundo que era beneficiosa para el régimen de Franco.

Lola Flores protagonizó diversas películas que fueron muy populares en las primeras décadas de la dictadura franquista pero sus trabajos apenas aparecen reflejados en los estudios sobre cine. Chris Perriam explica que “a significant feature of Spanish media and leisure culture through the Franco years had always been a fixation on the female stars of stage and screen musicals with ‘folkloric’ emphases” (3). A pesar de la importancia de las mujeres protagonistas de historias en el cine y las numerosas películas que protagonizó Lola Flores durante su carrera, así como que lo hizo con una de las productoras más exitosas de la época, sorprende el prácticamente inexistente espacio que libros sobre el cine español dedican a dichos films y a la actriz jerezana. Si bien es cierto que ninguna de las películas en las que participó obtuvo premios importantes ni tampoco batieron récords de taquilla como lo hicieron por ejemplo *Morena Clara* (1936), protagonizada por Imperio Argentina o *El último cuplé* (1957), protagonizada por Sara Montiel; se puede probar con facilidad que los largometrajes de Lola Flores fueron significativos para el público. Y es que una de las productoras más fructíferas de la dictadura no hubiera trabajado durante años con Lola Flores si ésta no hubiera sido rentable. Esta rentabilidad y la confianza que la productora puso en ella, así como la fama que alcanzó, reflejan que sus películas fueron vistas por un público numeroso.

Lola Flores triunfaba en los escenarios desde finales de los años treinta y sus papeles filmicos siempre estaban relacionados con el cante y el baile que mostraba en los teatros. Asimismo, muchas de las canciones que interpretó en sus películas se han continuado versionando hasta la actualidad y forman ya parte del imaginario cultural del país. Algunas de estas canciones son: ‘Ay pena, penita, pena’ –*Pena, penita, pena* (1953)–, ‘La Zarzamora’ –*La hermana Alegría* (1954)– o ‘María de la O’ –*María de la O* (1959)–. Pineda explica que el cine español “hasta la década de los 60-70, estuvo, en gran parte, dominado y representado por los

artistas que triunfaban en los escenarios, cuyos éxitos teatrales se adaptaban” (7). Ella era parte del tan sonado cine folklórico de la posguerra y a pesar de que participó en numerosas películas que fueron populares durante el franquismo y que tuvieron significativa trascendencia, el libro *Historia del cine español* (Román Gubern et al.) apenas menciona el nombre de Lola Flores cinco veces, siempre para vincularla con dicho tipo de cine pero sin profundizar en ninguno de sus trabajos. Podría suponerse que textos como este dedican sus páginas a películas con connotación de más categoría puesto que el cine folklórico se ha visto vinculado con la baja calidad y la simplicidad, y se ha degradado también por su vínculo con el franquismo. Pero ni tan siquiera Antonio Lázaro-Reboll y Andrew Willis mencionan las películas de Lola Flores en su obra *Spanish Popular Cinema*, aún cuando en su introducción postulan que su propósito es ubicar “Spanish popular film in a political and cultural context, showing how large sectors of population were, and still are, consuming an aspect of culture which has been largely overlooked by critics” (2). Aunque dedican varios de sus capítulos a las películas protagonizadas por folklóricas y a la ‘españolidad’ que se transmitía a través de las historias que representaban, apenas hay rastro de Lola Flores. Esta ausencia en los estudios sobre cine hace que se vuelva imprescindible repensar qué películas y actrices han de ser mencionadas en este tipo de discursos. Hay un vacío en la historia del cine y del espectáculo que hay que explorar y por ello se hace necesario estudiar en profundidad a la que fue una de las mujeres más influyentes en el entretenimiento del siglo XX en España.

Otro texto significativo sobre el cine español como *Spanish National Cinema*, de Triana-Toribio, tampoco hace mención a Lola Flores aún cuando estudia películas desde principios de los años veinte hasta principios del siglo XXI tratando de probar cómo las historias que en ellas se cuentan contribuyen a la formación de la identidad nacional. Asimismo, recalca la importancia

de las estrellas de cine e indica que “film stars and film genres are claimed to embody Spanish identity” (7). Posteriormente añade que Imperio Argentina es considerada como la representante del ideal femenino de su época y manifiesta que “this dark-haired star sang and danced flamenco, could play gypsy parts convincingly, and exuded the rural virtues of religiosity and chastity” (7). Lola Flores comparte varios rasgos con Imperio Argentina: tienen el pelo negro, interpretan papeles de gitanas –aunque en los dos casos es una construcción étnica y cultural–, bailan flamenco, etc. Más adelante, Triana-Toribio menciona a Marisol –Josefa Flores–, y la presenta como el siguiente modelo de ‘españolidad’, que también canta flamenco pero que es rubia y se le asocia con la vida urbana y la música pop. Lola Flores, Imperio Argentina y Marisol tienen características comunes significativas: todas representan la españolidad a través de la canción, del flamenco y mediante su aparición en el cine. La diferencia entre Lola Flores e Imperio Argentina y Marisol es que mientras las dos últimas mantuvieron su popularidad principalmente durante unas décadas determinadas –la primera desde los años veinte hasta los años cuarenta y la segunda entre los años sesenta y setenta–, Lola Flores mantiene su fama y continúa transmitiendo su ‘españolidad’ desde los años cuarenta hasta prácticamente la actualidad; sus características de subalterna y gitana le permiten performar la otredad de manera más satisfactoria y afectiva.

Dyer piensa que hay que estudiar a las estrellas desde su significación y no como si fuesen personas reales porque “we never know them directly as real people” (2). Tanto su vida privada como los personajes que interpretan influyen en la visión que el público tiene de las celebridades, por eso es muy importante analizar algunos de los papeles de Lola Flores en el cine. Curiosamente, los personajes que representaba tienen diversas características comunes con lo que se percibía como su vida real. Salvo en contadas ocasiones –como en la película histórica

Juana la Loca...de vez en cuando (Juan Ramón Larraz, 1983) donde interpretaba a Isabel la Católica- siempre le otorgaban papeles de gitana que cantaba y bailaba flamenco. Incluso en *La hermana Alegría* (Luis Lucia, 1954) donde interpretaba un papel de monja, es una monja gitana que usaba el flamenco con fines moralizantes. En la práctica mayoría de las películas, además, se mostraba de manera completamente explícita que era gitana. Es común encontrar comentarios de personajes como: “mire usted qué mujer, ¡es gitana!”, “por ser gitana pura a mí me ha *tocao* este cuartito premio” (*Pena, penita, pena*); “es la artista flamenca más grande del mundo” (*Limosna de amores*), o “Ustedes son gitanos”, “Sí señor, y a mucha honra” (*La Faraona*). Todos los personajes tienen en común también que cantan y bailan y que gracias a estas cualidades conquistan a los demás personajes de las historias, y al público dentro y fuera de la película. Usan el cante y el baile para conseguir sus objetivos y ascender socialmente; ya sea conquistando el corazón de un hombre –*Morena Clara*–, obteniendo un trabajo –*Pena, penita, pena*–, pagando sus deudas –*La Faraona*– o vengándose de su ex novio por haberla engañado –*Pena, penita, pena*–. Es común también que aparezcan representados los poblados gitanos con carros, tiendas de campaña y fogatas en torno a las cuáles Lola Flores actúa, fomentando así el estereotipo de este grupo étnico que ya existía desde hacía casi un siglo.

Incluso en la película *Truhanes* (Miguel Hermoso, 1983), creada en un contexto completamente diferente a las mencionadas anteriormente, y perteneciente a un género distinto –es una comedia de los ochenta–, se presentan ciertos detalles que vinculan el papel de Lola Flores con sus trabajos anteriores. La celebridad interpreta a Nati, la hermana de uno de los protagonistas de la película, Ginés, delincuente que acaba de salir de la cárcel. Cuando Ginés va a un bar tras recuperar la libertad, pone la canción de ‘La Zarzamora’ una y otra vez, hasta que la gente que está en el bar le recrimina: ‘¡es la quinta vez!’ . Posteriormente, cuando se reencuentra

con Nati, ésta le lleva a su casa y tras preparar un potaje se oye de fondo ‘Verde que te quiero verde’²¹ y todos se ponen a cantar, tocar la guitarra y dar palmas. El estereotipo de gitana que canta y baila se mantiene a lo largo de toda su carrera, nunca pierde esta construcción de su identidad y su percepción de subalterna.

La mayoría de los personajes interpretados por Lola Flores son gitanas que a pesar de su origen inicial subalterno ascienden socialmente a través del flamenco y la copla, y que representan la identidad nacional a través de la afectividad de la esperanza y modernidad del que son portadoras. El personaje interpretado por Lola Flores en la película *La Faraona* se llama Pastora Heredia y es presentada en una ocasión de la siguiente manera: “española, española y gitana, que canta las cosas de una manera personalísima, Pastora Heredia, la Faraona”. Estas características son también un rasgo del cine folklórico de la época. Pineda explica que “la mayoría de estas películas presentan una temática elemental y común: La exaltación y magnificación del espíritu idealista nacional, del sentimiento de lo hispano y de lo regional y, muy especialmente, de Andalucía –de sus tipos, sus gentes, su folklore e incluso, el misterioso mundo de la raza gitana–“ (7). Temas que predominan también en las coplas y la música, que acompaña y completa a las películas.

Algunas de los films más representativos de la carrera de Lola Flores son *Pena, penita, pena* (1953), *Limosna de Amores* (1955), *La Faraona* (1955), (las tres producciones hispano-mexicanas), *Morena Clara* (1954) y *María de la O* (1959), (ambas producciones españolas). En todas ellas Lola Flores representa el papel de gitana flamenca que es resuelta, compasiva y honrada. Siempre se cuenta una historia de amor en la que uno o varios hombres la cortejan y quieren casarse con ella; y tienen un final feliz. Son historias melodramáticas y como señalan

²¹ Canción compuesta a partir del poema ‘Verde que te quiero verde’ de Federico García Lorca, escritor español defensor del folklore andaluz y de la cultura gitana.

Labanyi y Pavlovic, el melodrama “became a historiographical strategy that rescued a less visible version of history, one that flowed at times parallel or counter to official discourses and at others was inextricably linked to the Francoist master narrative” (227). El franquismo utilizaba el melodrama para dar acceso a lo afectivo pero sin ofrecer soluciones políticas a los verdaderos problemas sociales del momento. Éste género es utilizado en momentos de crisis y falta de alternativas políticas ya que despolitiza las historias y las reduce a una performance de emociones. García Carrión expresa que este tipo de películas pretendía pregonar “una España alegre, temperamental, generosa, definida por la simpatía del pueblo andaluz y la belleza racial de sus mujeres” (110). El papel de Lola Flores en estas películas es importante porque era capaz de desafiar algunos de los patrones establecidos por el franquismo: sus personajes son mujeres que viajan, que trabajan, que triunfan, son sensuales y exóticas; mientras que también estaba en concordancia con ellos: son mujeres católicas, patriotas y guiadas por hombres.

Se va a analizar la producción hispano mexicana *Pena, penita, pena* (1953). Se trata del primero de los nueve musicales que Lola Flores protagonizó en México tras firmar el contrato con Suevia Films y en el que popularizó una de las coplas más conocidas: ‘Ay pena, penita, pena’. El escritor Manuel Vázquez Montalbán declaraba en 1995 en *El País* que “su punto culminante lo marcó el éxito de *¡Pena, penita, pena!*”. Es importante profundizar en esta película por su significativo éxito tanto en España como en Latinoamérica. En ella se ensalza a la España franquista de los años cincuenta, y Lola Flores y su personaje triunfan en México. Este vínculo con el país latinoamericano ponía el término ‘hispanidad’ al servicio del proyecto imperialista de Franco y creaba la ilusión de la nación española como gran imperio.

La protagonista del film es Carmen Heredia –que más tarde en la película se llamará Soledad Vargas al convertirse en una artista famosa–, una gitana interpretada por Lola Flores.

Carmen tiene un novio torero que se ha ido a México en busca de éxito en los ruedos. Mientras tanto, Carmen vive en Madrid vendiendo lotería. Al entrar en un restaurante para venderla, la joven conoce a dos hermanos mexicanos –Luis y Carlos– y uno de ellos le muestra en un periódico la noticia de que a su novio le ha pillado un toro y está en el hospital. Carmen consigue dinero jugando a la lotería y viaja a México acompañada de sus dos nuevos amigos mexicanos, quienes tienen sentimientos amorosos hacia ella. Al llegar a México visita a su novio en el hospital y descubre que le ha estado engañando con una mujer viuda y rica. Carmen sale del hospital y se pierde en las calles triste y desesperanzada hasta que encuentra un Café Cantante que la contrata para que baile y cante. Gracias al espectáculo musical triunfa y asciende socialmente, y se venga de su ex novio torero al ridiculizarle en una de sus actuaciones. Asimismo, termina besando a Luis, uno de los dos hermanos y el hombre al que ama. Es una historia en la que los sentimientos se presentan de manera exagerada y maniquea para provocar emociones en el público. Está llena de traiciones, desengaños y sufrimiento, pero con un final feliz y exitoso.

En los títulos de crédito aparece un texto que dice: “Presenta a la *gran artista española* Lola Flores” (mi énfasis), mientras en el fondo aparece ella con un vestido de volantes y una peineta, pregonándose así con orgullo su procedencia española y el estereotipo de la gitana folklórica. Una de las características más significativas de la película es la idealización de España, que se presenta como el único lugar en el que Carmen Heredia puede ser feliz. Cuando descubre la traición de su novio echa a andar por las calles y se pierde. Comienza a llorar hasta que ve un local con muchas luces cuyo nombre es ‘España Cañí, Café Cantante’. Al entrar, enseguida atrae la atención de las demás personas y un hombre exclama ‘mire usted qué mujer, ¡es gitana!’. Esa misma noche obtiene un trabajo allí cantando y bailando que la proporciona

éxito, fama y dinero. La historia impulsa a este personaje desde la venta callejera de lotería en Madrid, a la conquista del público mexicano gracias a sus dotes artísticas presentadas como puramente españolas. A pesar de los problemas y el sufrimiento que le provoca el engaño de su novio, la película proporciona un final esperanzador en el que una mujer de origen humilde, gitana y subalterna, logra sobrevivir y ascender socialmente gracias a la ‘españolidad’ que porta en una de las antiguas colonias del Imperio Español.

Carmen Heredia es capaz de viajar a México y alcanzar el éxito, pero la felicidad sólo la encuentra en su país. Siendo Soledad Vargas, un hombre le pregunta que por qué está llorando si ya es famosa y rica, a lo que ella contesta: ‘yo quiero volverme a España’. Lola Flores encarna a la nación y la idealiza, proyectando un mensaje que se adapta a las necesidades ideológicas y patrióticas del régimen de Franco. La artista, de nuevo a través de la copla, expresa en ‘España mía’ su vínculo afectivo con su país y lo ensalza:

Al verme lejos de España
siento una penita, pena
que me aprieta la garganta
y me parte el corazón.
Y con mi bata de cola
de española y jerezana,
cantando siento mi pena,
mi amargura y mi dolor.

Los personajes se encuentran en México pero cuando se hace referencia a España, principalmente en el Café Cantante, se presenta al país como un lugar acogedor, alegre y hospitalario. ‘España Cañí, Café Cantante’ representa un microcosmos de la España franquista

en México. La historia utiliza así la hispanidad al servicio del proyecto nacional e imperialista de Franco. Es una prolongación de la identidad española que se adaptaba a las necesidades propagandísticas del régimen y que proporcionaba la ilusión de España como gran imperio. Por ello es tan importante que Lola Flores triunfase como lo hizo en México –al igual que su personaje Soledad Vargas– y otros países de Latinoamérica. La folklórica promovía el patriotismo exagerado y la imagen de una España exótica, acogedora, católica y que apoyaba a los países hispanos. Además, la hispanidad en esta época se identificaba con el catolicismo. En una de las primeras escenas Carmen Heredia reza a la Virgen de Guadalupe²², a la que agradece después que le tocase la lotería. Asimismo, cuando un personaje mexicano le pregunta: “¿Cómo es posible que estés aquí y en unas horas te has hecho una gran artista?”, ella responde: “Dios es muy grande”.

También, en la canción que da nombre a la película – ‘Ay pena, penita, pena’–, la intérprete lamenta la ausencia de un ser querido que está prisionero. La canción dice: “cortaría de los hierros de tu calabozo”, “cordeles de esclava yo me ceñiría / por tu libertad”, y “es mi gloria en un penal”. No se especifican los motivos de este encierro, lo que ofrece al espectador sacar sus propias conclusiones e interpretar la canción de distintas maneras. Numerosos españoles fueron encarcelados y asesinados durante la represión franquista, negándoseles a muchas familias llorar a sus muertos, desaparecidos o prisioneros. La interpretación de Lola Flores permitía, mediante el lamento exagerado, que el espectador pudiera identificarse con el dolor reprimido y censurado propio de la dictadura; y la esperanza ante la posibilidad de expresar afectos y emociones a través de la celebridad y su música. De esta manera, la película muestra la representativa dualidad de la celebridad entre la moral franquista y la transgresión de las normas

²² Una de las apariciones marianas de la Iglesia Católica y de origen mexicano.

de la dictadura. Permite expresar emociones que eran negadas principalmente al bando perdedor de la guerra, interpreta a una mujer subalterna que viaja a otro continente en busca de su novio, y que termina ganando su propio dinero y el respeto de su público. Pero por otro lado, su personaje es católico, está guiado por hombres y representa una España exótica, acogedora y despolitizada.

Lola Flores transmediática: la televisión en los años noventa

Lola Flores siempre estuvo vinculada al cine, pero en las últimas décadas de su carrera artística fueron especialmente significativas sus apariciones en la televisión. Su éxito sobrevivió el fin de la dictadura y la transición española a la democracia, periodo histórico en el que la artista participó en televisión con frecuencia. Es importante resaltar este hecho ya que esto no es común en celebridades y estrellas de cine. Mary Desjardins manifiesta en su libro *Recycled Stars: Female Film Stardom in the Age of Television and Video* que muchas de las estrellas de cine de las primeras décadas del siglo XX:

Were unable to successfully resurface and have a place in a social imaginary of a later time . . . their star texts, as constructed out of press discourse and the kinds of characters they played, might have no longer captured the imagination of the public as the social realities changed. (244)

Desjardins se está refiriendo aquí a estrellas estadounidenses, pero puede extrapolarse también a España. No todas las mujeres célebres en los años de la posguerra y la dictadura tuvieron un hueco en el entretenimiento de los años ochenta y noventa, pero sí Lola Flores; reflejo de su éxito y capacidad de renovación.

Román Gubern en el prólogo a *Suspiros de España. La copla y el cine de nuestro recuerdo* (Terenci Moix, 1993), indica que el cine de la posguerra “era un cine vivo, en la

medida en que interpelaba a unos gustos reales del público y no se rodaba pensando en las salas de Arte y Ensayo o en los Festivales. Esta tarea populista la cumple hoy la televisión, más mal que bien, apuntalada en la ventaja que le da la audiencia cautiva por la comodidad hogareña” (12). Estas palabras reflejan la relevancia del cine como reflejo de los gustos y preferencias de las sociedades y cómo la televisión asumió dicho papel –aproximadamente a finales de los sesenta–. Lola Flores formó parte también de la televisión cuando ésta comenzó a tener mayor protagonismo que el cine. Lo más común era que apareciera cantando o siendo entrevistada, aunque también actuó en series como *Juncal*²³ -1989- y participó puntualmente en otras como *Farmacia de guardia* (1993) y *Los ladrones van a la oficina* (1994); ambas series de éxito de los años noventa. Asimismo, presentó programas como *El tablao de Lola* (1992), *Sabor a Lolas* (1992-1993) y *Ay Lola, Lolita, Lola* (1995). También protagonizó en 1994 *El coraje de vivir*, serie en la que narraba su propia vida; transmitiendo así en los últimos años de su vida un afecto nostálgico. En todos los programas mencionados anteriormente trabajó con sus hijos –excepto en *Juncal*–, y principalmente con su hija mayor Lolita. La familia siempre estuvo presente en la carrera de Lola Flores, tanto en las apariciones en las que hablaba de su vida privada como en sus trabajos profesionales. Su rol como madre es fundamental para entender su figura célebre en el franquismo y va a examinarse a continuación.

²³ La historia gira en torno a un torero que triunfó en las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta.

Vida personal de Lola Flores: la familia y el escándalo

El popular presentador y periodista Jesús Quintero declaró al comenzar un documental-homenaje que se hizo en Canal Sur²⁴ y que se tituló ‘Lola Flores, 90 años del mito²⁵’, que Lola Flores “era única como artista, *como madre*, como ser humano” (mi énfasis). Su vida familiar y especialmente su rol de madre, fue y sigue siendo una parte muy importante de su imagen pública. Asimismo, cuando Gubern presentó el libro de Moix titulado *Suspiros de España*, expuso que el autor “nos habla desde el centro de cada mito. Imperio Argentina o la Alegría, Lola Flores o *la Gran Madre*, Sara Montiel o la Carne” (mi énfasis 11). Su hermana, su esposo, sus hijos y sus nietos han sido y todavía son prácticamente una extensión de ella misma. No solamente aparecen con frecuencia en los medios como parte de la vida privada de la artista, también participaron en sus proyectos, están vinculados con el mundo del espectáculo y representan a la artista. Así, en el programa de televisión *La clave*²⁶, emitido en 1984, Lola Flores declaraba: “incluso hasta mi hija Lolita cuando se la piden, pa’ que cante ‘Pena, penita, pena’, la tiene que cantar recordando a su madre’.

Julio de Iglesias y Ussel explica que “La Segunda República cambió por completo la legislación familiar, introdujo el divorcio, equiparó la situación de los hijos nacidos dentro y fuera del matrimonio, implantó el matrimonio civil y la investigación de la paternidad, la igualdad de sexos, etc” (2). Sin embargo, tras la Guerra Civil el régimen franquista convirtió la familia tradicional y conservadora en uno de los pilares de la nación. Se prohibió el matrimonio

²⁴ Canal Sur es el canal de radiotelevisión autonómico de Andalucía.

²⁵ “Lola Flores, 90 años del mito. Un homenaje de Jesús Quintero”. *Youtube*, subido por Ratonescoloraos, 23 enero 2013. www.youtube.com/watch?v=vSUPI4Awthc, (última consulta 07/09/2018).

²⁶ “Lola Flores. La Clave, 1984”. *Youtube*, subido por Larambla, 21 noviembre 2011. www.youtube.com/watch?v=MPimDtjwJCI, (última consulta 07/09/2018).

civil y el divorcio, y se protegían los valores tradicionales vinculados siempre a la Iglesia Católica. Así, el principal papel de la mujer en la sociedad era el de esposa y madre. Miguel Ángel Jiménez Martínez expone la falta de una ideología oficial clara en el franquismo, y que por eso éste asumió “los segmentos más tópicos” (13), siendo uno de ellos “la exaltación de la familia” (13). Asimismo, Cazorla advierte que los españoles buscaron el consuelo y apoyo en la única institución en la que podían confiar, la familia. Dada la importancia de la familia y el papel maternal de la mujer durante la dictadura, es razonable que la celebridad que personificaba este periodo tuviera como una de sus grandes cualidades el de madre y diera siempre –al menos en sus declaraciones públicas- prioridad a su familia.

Es importante tener en cuenta también que la historia personal de Lola Flores no solo ensalza a la familia que ella creó, sino que también elogia a sus padres, que dejaron todo lo que tenían para mudarse a Madrid y que ella tuviera la posibilidad de triunfar. La folklórica se prostituyó para ayudar a su familia cuando la situación económica en la que estaban era prácticamente insostenible en 1943. Ella mismo explicó en *El coraje de vivir* (1995) que “estaba completamente decidida a que mis padres y mis hermanos no pasaran más calamidades”. Lola Flores tuvo tres hijos con su único esposo Antonio González: Lolita (1958), Antonio Flores (1961-1995) y Rosario Flores (1963). Los tres se han dedicado al mundo del espectáculo, principalmente a la música, aunque Lolita y Rosario también han trabajado como actrices. Carmen Domingo señala que “la única familia, el único clan, la única saga, de la cual podemos decir que ha logrado mantenerse durante casi setenta años en el panorama musical español e internacional –ya sea copla, canción española, rumbas, baladas, boleros,...o incluso rock o pop- y de la que todavía tres de sus miembros siguen triunfando es la familia Flores” (15). Lolita Flores posee un premio Goya a la mejor actriz revelación por su papel en *Rencor* (2002) y ha

participado en numerosos programas y series de televisión, además de haber grabado una veintena de discos. Antonio se dedicó en exclusiva a la música y es considerado cantautor. Rosario posee numerosos premios por su música, entre ellos un premio Grammy Latino; e incluso participó en el cine con el director Pedro Almodóvar. Asimismo, dos de las nietas de Lola son actrices conocidas: Alba Flores (1986), hija de Antonio, y Elena Furiase (1988), hija de Lolita.

Aunque Lola Flores muriera hace más de veinte años, los que la sobrevivieron continúan rememorándola en los medios a través de entrevistas y documentales. Es muy fácil encontrar titulares como estos: “Para mí no era Lola Flores, era mi madre”²⁷ –declaraciones de Lolita en 2015–; “Rosario Flores habla de su nuevo disco, de su madre Lola Flores y de su hermana Lolita”²⁸ –declaraciones de Rosario en 2015–; y en el documental ‘Ole, ole, Lola Flores’ mencionado anteriormente, son sus nietas quienes comparten sus recuerdos con la artista. Se la conmemora así con frecuencia mediante la afectividad de su familia. Además, es muy frecuente que los miembros se mencionen unos a otros públicamente.

Su imagen de madre y esposa era una de sus características acordes a los valores franquistas, especialmente a partir de los años cincuenta cuando, en palabras de Romero Ferrer, “se produce una especie de aparente domesticación de aquella racial Salvaora que cantara Manolo Caracol . . . Eran los años en los que aparecía también otra Lola Flores, ahora esposa y madre, tras su matrimonio –también artístico- con Antonio González, *el Pescailla*” (17). Es importante señalar que Lola Flores se casó y tuvo hijos cuando llegó esa ‘domesticación’, en un

²⁷ Ver noticia completa en: <http://www.abc.es/estilo/gente/20150511/abci-lolita-flores-muerte-lola-201505081838.html>

²⁸ Ver noticia completa en: <http://www.peopleenespanol.com/article/cantante-rosario-flores-habla-de-su-nuevo-disco-de-su-madre-lola-flores-y-de-su-hermana-lolita>

periodo de su vida distinto y más apropiado para ser madre durante el franquismo. Tuvo varias relaciones amorosas previas a Antonio González, alguna de ellas con hombres ya casados, e incluso llegó a abortar al quedarse embarazada fuera del matrimonio. García-Garzón explica que en una entrevista que Lola Flores ofreció a *El Mundo* en 1994 dijo: “Me quité un par de embarazos, y lo hice a conciencia, porque no quería parir hijos sin casarme por la Iglesia y ofrecer un hogar a mi familia” (131). Estas declaraciones hacen referencia a la idea que expresa Jiménez Martínez: “la difusión de una imagen del pueblo español perfectamente vertebrado, en el que cada persona ocupaba su lugar no como individuo sino como miembro de las ‘entidades naturales de la sociedad’: la familia, el municipio y el sindicato” (21).

Dyer estableció a finales de los años setenta que las celebridades no son personas reales, sino construcciones. Asimismo, Marshall declara que “The activity of creating a celebrity from film involves coordinating the reading of the star by the audience outside of the film. The character in the film may set the heroic type that the star embodies, but the relationship to the real person behind the image completes the construction of the celebrity” (85). Es decir, toda la información disponible influye en la imagen de las estrellas, tanto su trabajo como su vida privada. Por eso es importante analizar su papel como madre, sus relaciones sentimentales, matrimoniales y sociales, así como cualquier información que se haya hecho pública sobre ella. Lola Flores afirmó en una entrevista²⁹ que en los papeles que interpretaba siempre salía haciendo de sí misma. En su caso es complicado delimitar dónde está lo público y lo privado, y es imprescindible analizar ambos.

García-Garzón expone que:

²⁹ “Lola, por siempre Lola”. *Youtube*, subido por Dulce Porvenir, 2 mayo 2012. www.youtube.com/watch?v=JGkQkuTNgBg, (última consulta 07/09/2018).

En la pacata y opresiva atmósfera de la larga posguerra española, nunca ocultó su liberalidad amorosa y dio abundante ocasión a que los guardianes de la ortodoxia se rasgaran las vestiduras, ya fuera por su ostensible relación adúltera con Manolo Caracol, ya por revolucionar el planeta futbolístico al poner fuera de juego a Gerardo Coque³⁰. (123)

Estos escándalos amorosos que Lola Flores protagonizó humanizan a la artista y además transmiten esperanza ya que comunicaba que los límites establecidos por la dictadura podían romperse. Caracol no fue la única relación amorosa y escandalosa que mantuvo antes de casarse en 1957 con ‘el Pescaílla’. Tuvo relaciones con conocidos toreros, actores, cantaores y futbolistas; su vida privada fue siempre en realidad pública, causando gran expectación. Bell-Metereau y Glenn revelan que “when scandals hit or wrinkles set in, seemingly ‘perfect’ stars are suddenly rendered more ordinary, more human, and yet they remain stars, that is, extraordinary. Like us, they suffer, makes mistakes, and grow old; unlike us, they suffer on the public stage” (5). Además, como Dyer explica, las celebridades tienen que ser tanto ordinarias como extraordinarias. Han de ser ordinarias para que el público pueda identificarse con ellas y extraordinarias para que pueda admirarlas e idolatrarlas. Moix revela que Lola Flores y otras folklóricas como Carmen Sevilla y Paquita Rico, “eran el perejil de todas las salsas. Estaban en los toros, en los Premios del Sindicato, en los San Juan Bosco, en los festivales benéficos, tómbolas . . . Éste era el trajín social de las artistas oficiales de Cesáreo González, un trajín que Carmen Sevilla definiría en los siguientes términos: ‘Vivíamos rodeadas de un halo que nos convertía en seres especiales...’” (21).

³⁰ Gerardo Coque era un futbolista casado que abandonó a su mujer para fugarse con Lola Flores. La esposa de Coque lo denunció ya que el adulterio era un delito en la época y Lola Flores terminó pagando la indemnización.

Los escándalos amorosos no fueron los únicos que se hicieron públicos. Hubo numerosos hechos acerca de su vida privada que causaron gran impacto público. Bell-Metereau y Glenn piensan que “the blurred lines between the public and private lives of stars result in dramatic performances, whether planned or unplanned, filmed or not filmed, when scandal, tragedy, or misfortune intervenes. These ruptures, in turn, *increase* rather than diminish many spectators’ sense of identification with their favorite stars” (mi énfasis 6). Algunos de los acontecimientos más significativos fueron sus problemas con Hacienda³¹ en 1987. García-Garzón expone que se condenó a la artista “como autora de cuatro delitos fiscales y contra la Hacienda Pública a cuatro penas de menos de un año cada una” (292). Sin embargo, al ser su primera condena no fue a la cárcel pero tuvo una considerable sanción económica. En 1983 apareció semidesnuda en la portada de la revista *Interviú*³² y Román publica que “posó desnuda para el semanario ‘Interviú’. Se aseguró que percibió por ellos cinco millones de pesetas, aunque ella se hizo la víctima, argumentando que la habían sorprendido en ‘top-less’” (176).

Al analizar la importancia tanto de la vida profesional como privada de Lola Flores en la percepción de su figura, se puede afirmar que es una construcción. Ella misma era consciente de este hecho y por eso reveló en una entrevista mencionada anteriormente: ‘me ha costado ser Lola Flores’. Butler en *Deshacer el género* manifiesta que “el género propio no se ‘hace’ en soledad. Siempre se está ‘haciendo’ con o para otro” (18). Lola Flores no se crea para sí misma, sino para el público, al que llega a través de la afectividad de la que son portadoras sus películas, sus canciones, su manera de bailar y de actuar, así como los acontecimientos de su vida privada que

³¹ Se denomina Hacienda Pública al conjunto de órganos de la administración de un España encargados de hacer llegar los recursos económicos a las arcas del Estado.

³² Revista española fundada en 1976 y una de las primeras en mostrar mujeres desnudas en su portada.

se hicieron públicos. Es importante también mencionar aquí que se han publicado varios libros sobre su vida privada como *Lola, en carne viva, memorias de Lola Flores* (1990) o *Lola Flores. El volcán y la brisa* (2002); así como *El coraje de vivir* (1994), serie-documental de televisión en la que la propia Lola Flores narró su vida y experiencias. Desjardins piensa que “as Epstein argues, the traditional biography’s collection of facts introduces the ‘natural event’ into cultural text, turns to nonnarratable, unlimited semiosis of the body (birth, growth, reproduction, illness, death) into a narratable text. In other words, the ‘thing of nature’ becomes a ‘thing of culture’” (193). La figura de Lola Flores fue una construcción cultural que impactó de manera significativa a la sociedad española de la segunda mitad del siglo XX.

Vínculo de Lola Flores con el poder político dictatorial

Lola Flores tenía carisma y capturaba la atención del público con facilidad porque era capaz de conectar con él de una forma afectiva y emocional. Romero Ferrer revela que la artista influyó en “la cultura sentimental y emocional de los españoles de su época, de su generación y de la inmediatamente posterior” (19). Los adjetivos que se repiten con más frecuencia cuando se describe a la artista son: mito, faraona, gitana, genio, acontecimiento, incomparable, madre, madre del arte. Estos calificativos reflejan que la folklórica no atraía sólo por sus cualidades artísticas, sino también por su singular forma de ser y de actuar. Manuel Román declara que “Lola Flores ha tenido siempre una capacidad para crear espectáculo. Es artista de los pies a la cabeza. No canta bien, no posee una voz extraordinaria. Tampoco es una excelsa bailarina o ‘bailaora’. Y sin embargo atrae, entretiene, fascina, arrolla con su temperamento” (175). Se la considera temperamental, expresiva, apasionada; y se la vinculaba con la suerte, la fe y la religión. Lola Flores no influía de manera racional, sino que creaba estímulos ante los que el

público reaccionaba de manera irracional, estableciéndose un vínculo afectivo y emocional.

La afectividad es un componente fundamental del ser humano e interviene de manera decisiva en las vivencias, valores, necesidades y motivaciones. La principal manifestación de la afectividad son los afectos y los que Lola Flores transmite con más frecuencia son la esperanza, el entusiasmo y el orgullo por sus orígenes humildes y españoles. Todos estos afectos tienen connotaciones positivas y contrastan significativamente con la realidad histórica que vivía España durante el régimen franquista, por eso el rol de Lola Flores es tan importante. Como ya se explicó con anterioridad, la celebridad jugó un papel fundamental en la identidad nacional de su época y José Álvarez Junco manifiesta que “Las naciones no se sostienen desde el punto de vista intelectual, pero son atractivas desde el existencial, como lo son las creencias mágicas o las religiones, mundo al que, en definitiva, pertenece el fenómeno nacional. Como la religión o la familia, la nación es un lazo íntimo, personal, sobre el que *no se razona*” (mi énfasis 17). Es el carácter no racional de Lola Flores el que establece las características de la nación española durante la dictadura.

Los afectos asociados con emociones positivas son los más significativos de la artista andaluza y aportaban la afectividad que la dictadura requería para su supervivencia. Representaba una España más moderna y esperanzadora, y transmitía con orgullo su ‘españolidad’. A pesar del mensaje de esperanza que divulgaba, la vida de Lola Flores no fue más sencilla que la de la mayoría de los españoles de su época. Moix explica que “La biografía de las folklóricas, como la de los toreros, arrancaba generalmente de la miseria. Y era así también en las películas y en la retórica contagiosa de su publicidad” (22). Lola Flores nació en un hogar humilde y sus padres tuvieron que vender el negocio familiar para que ella tuviera una oportunidad en el mundo del espectáculo. Asimismo, los personajes que interpretaba también

tenían en su mayoría un origen humilde, característica fundamental ya que como Comas manifiesta, “La estrella no es únicamente una actriz (o un actor) y sus personajes no son únicamente personajes. Los personajes de los films contaminan a las estrellas y, recíprocamente, la estrella contamina a sus personajes” (16). La celebridad transmitía la posibilidad de ascender socialmente independientemente del origen, género o grupo étnico.

La popularidad y el impacto que Lola Flores tuvo en el público están íntimamente ligados a las circunstancias históricas y políticas por las que atravesaba España cuando la celebridad saltó a la fama. El poder político hacía partícipe a celebridades de sus eventos y celebraciones. Lola Flores, entre otras folklóricas, fue invitada en varias ocasiones para que actuase en la recepción que Franco organizaba cada año para celebrar el aniversario del alzamiento nacional en el Palacio de la Granja. A este acto acudían diversas personalidades del país, representantes del gobierno, del ejército, jefes diplomáticos y artistas que representaban los valores e ideales del régimen. Es esta una de las razones que conectan a la figura de Lola Flores con la de Francisco Franco. García-Garzón revela que en una entrevista en 1983 la artista afirmó: “Yo viví en la época de Franco y quise a Franco. No lo quise como a un padre, por supuesto, pero le tenía un respeto a ese señor, porque me dio paz y esa paz no me sirvió solo a mí, sino a todos los españoles” (210). Asimismo, Woods Peiró desvela que “Lola Flores is, for example, quoted as saying, ‘for my part, when I see Don Juan, I burst into tears. Spain should be governed by a *caudillo* or by a monarchy, which is what we are accustomed to because we have the best blue-blooded folk in the world’ (Moix 35)” (79). La celebridad más representativa de la dictadura no podía oponerse al régimen porque éste la hubiera eliminado y censurado como hizo con todo aquello que pudiera poner en peligro su supervivencia. Al mismo tiempo, no hubiera sido factible para el público identificarse con alguien que representara una oposición directa a Franco.

Este vínculo entre la celebridad y el jefe del Estado protegía la cohesión nacional y aportaba al poder político características asociadas con Lola Flores, como los afectos de la esperanza y el orgullo patrio.

Franco recelaba de la cultura anterior al régimen y la de los intelectuales, y muchos de ellos no tuvieron otra alternativa que exiliarse. El régimen ejerció un control absoluto de los medios de comunicación mediante la censura. El control de la cultura fue parte de su proyecto ideológico cuyo propósito era, en palabras de Juan Pablo Fusi Aizpurúa, “restablecer el dogma católico y el idealismo nacional” (102). Lola Flores encajaba en los principios que delimitaban la cultura franquista, siempre exaltaba el nacionalismo y se presentaba a sí misma como católica. El documental ‘Lola Flores. Por siempre Lola’³³ emitido por Televisión Española en 2007, comienza recogiendo declaraciones de personalidades cercanas a la artista justo después de su muerte. Paquita Rico -también actriz y cantante- expone por ejemplo: “y ustedes no olvidarla nunca, porque ha sido *la española más española* que ha dado España” (mi énfasis). Constantemente, aún después de muerta, Lola Flores ha encarnado a España mediante una afectividad positiva.

El vínculo que se establece entre la folklórica y el dictador con la nación española poseen significativas características comunes. A Lola Flores se la conoce como ‘La Faraona’ desde que protagonizó la película del mismo nombre en 1956. Se trata de un término racial y exótico que ha de relacionarse con el orientalismo y el exotismo español del siglo XIX que representaba a España desde la publicación de *Carmen*. Las faraonas eran reinas de Egipto que tenían poder sobre un extenso e importante imperio, y se las relaciona con la grandiosidad, el exotismo y el poder. Franco era a su vez el jefe supremo del gobierno y se autoproclamó como elegido para

³³ “Lola, por siempre Lola”. *Youtube*, subido por Dulce Porvenir, 2 mayo 2012. www.youtube.com/watch?v=JGkQkuTNgbg, (última consulta 07/09/2018).

salvar a España. Asimismo, a los dos se les vincula con la religión. El dictador se autoproclamó ‘Caudillo de España por la Gracia de Dios’; y a las faraonas se las consideraba a su vez como seres casi divinos y siempre se las identificaba con dioses. Existía un culto hacia su persona, así como una adoración y adulación excesiva hacia ambos.

Franco legitimaba su poder mediante Dios y proclamaba haber sido enviado por la divina providencia para salvar al país. En palabras de Fusi Aizpurúa, “el catolicismo constituía el elemento esencial de la nacionalidad española y de la unidad nacional” (102). Por ello, se estableció el llamado nacionalcatolicismo que daba hegemonía absoluta a la Iglesia Católica en todos los aspectos de la vida pública y privada en España. Asimismo, Lola Flores siempre tenía un discurso religioso y católico en sus apariciones públicas y los personajes de sus películas. García-Garzón recoge en su libro una entrevista que dio la artista antes de casarse en 1957 y donde respondió que no se arrepiente de nada: “No, porque como soy católica creo que todo lo que me ha pasado en la vida es porque Dios lo quiso, y estoy convencida de que después del trabajo que me ha costado ser Lola Flores redondeo con mi casamiento ante Dios mi nombre para la historia y para todo. Y como no he hecho más que bien en mi vida, mi conciencia está tranquila” (170). Esta no era una característica única de Lola Flores, sino de la mayoría de las folklóricas. Moix declara que estas artistas:

tienen alguna devoción que no dudan en pregonar: la Jurado vota por la Virgen de Regla como antes la Sevilla votó por la del Pilar; y Lola Flores, convertida en una de las camareras de la Hermandad de Cinematografía y Teatro, se iba a hacer una visita al Santísimo Cristo de la Agonía que, junto a la imagen de María Santísima del Mayor Dolor formaba la doble advocación piadosa de los artistas de Madrid. (27)

La exaltación del nacionalismo y el catolicismo no eran las únicas características comunes de Flores y Franco. José Enrique Monteverde explica en *Historia del cine español* sobre el dictador que “la característica esencial del franquismo fue su capacidad de adaptación, su permeabilidad a los cambios aparentes, su juego permanente entre las diversas tendencias y sectores que le apoyaban, siempre con el objetivo central de sostener el poder personal y autoritario del caudillo” (243). Tanto Franco como Flores tenían la capacidad de adaptarse a las nuevas modas, etapas y soportes de comunicación y permanecer en todos ellos. Franco se mantuvo en el poder hasta que murió y lo mismo sucedió con Lola Flores, que supo conectar siempre con un público cambiante. Curiosamente, los dos realizaron sus respectivos trabajos hasta prácticamente el día en que murieron. Lola Flores apareció por última vez un mes antes de morir en el programa de televisión que hacía en el momento: *Ay Lola Lolita Lola* (1995); y lo hizo sentada debido a su avanzada enfermedad –apenas podía mover su mano derecha–. Franco por otro lado, dio su último discurso dos meses antes de morir a pesar de sus serios problemas de respiración y su imagen desmejorada. Los dos conservaron esa omnipresencia hasta el último momento.

La muerte de Franco en 1975 y la de Lola Flores en 1995 se convirtieron en noticia de gran interés nacional y los medios cubrieron con detalle sus multitudinarios funerales. La conexión entre Lola Flores y la dictadura franquista era tan significativa que el periodista Francisco Umbral escribió un artículo para periódico *El Mundo* dos días después del fallecimiento de Lola Flores en el que dejaba entrever que aún pasados veinte años desde la muerte del dictador y con una democracia aparentemente asentada en el país, la artista tenía la capacidad de influir en la ideología política de la población favoreciendo a los partidos conservadores y más cercanos históricamente al gobierno franquista. Umbral revela:

Primero el atentado contra Aznar, y ahora la muerte de Lola, están potenciando el alma tan de derechas de los nacionales, y la cola de Lola supone un subidón sociológico en la intención de voto . . . España enseña los forros, se vuelve del revés, y su pequeña burguesía, su artesanado sin sentido de clase, su lumpen sentimental se ve que cree más en la cola de la Lola que en la cola de la urna. Son conformistas, continuistas y lloranderos. La que has liado, Lola, hasta después de muerta, amor.

Tan solo un año después, José María Aznar se convertía en el presidente del gobierno de España con el Partido Popular, partido político conservador que sustituyó a Alianza Popular, fundado por franquistas durante la Transición. Moix manifiesta en la introducción al libro *Lola Flores. El volcán y la brisa* que “fue toda una institución, un monstruo sagrado indiscutible, un temperamento genial” (13). La agencia y presencia de Lola Flores permitía que la celebridad aportara la afectividad que complementaba al régimen franquista de manera afectiva e irracional.

Otra característica a destacar que Lola Flores tiene en común con el poder político de la época que representa es su carácter populista. El populismo es una tendencia política con gran relevancia en España y cuyas principales características son, según Ernesto Laclau, la presencia de un líder carismático, el apoyo a las clases trabajadoras frente a la clase elitista privilegiada, así como la negación de la identificación con la izquierda o la derecha. Asimismo, Laclau explica que en el populismo “‘El pueblo’ no constituye una expresión ideológica, sino una relación real entre agentes sociales” (97). Lola Flores tiene un carácter carismático que la permite ser líder e influir y tener agencia en la vida pública. Asimismo, la celebridad se identifica con las clases sociales bajas y trabajadoras y declara en sus memorias: “En mi casa no éramos de nada, ni de derechas ni de izquierdas, aunque lo éramos todo, vivíamos con el pueblo, éramos el pueblo”

(García-Garzón 26). En sus discursos se posicionaba como parte del pueblo y en una clase social baja, aunque en realidad había ascendido socialmente a través de su trabajo como artista y a pesar de ser mujer y subalterna, divulgando así un mensaje esperanzador para la población. Aún con sus aspectos transgresivos y subversivos, obtuvo el ascenso social, ofreciendo a la población una alternativa afectiva al franquismo. Transmitía el mensaje de que la nación, pobre como ella, podía trascender sin necesidad de rebelarse políticamente.

En 1962 le otorgaron el ‘Lazo de Isabel la Católica’, galardón que se le concedió por su papel como embajadora de España fuera de sus fronteras. García-Garzón revela que el ministro secretario general del Movimiento –en aquel momento José Solís Ruiz– dijo que se concedía el premio a Lola Flores “por haber llevado a tierras lejanas el vuelo de su arte y porque además supo llevar también *la verdad* de España, disipando dudas y provocando entusiasmo, a los que España no podía permanecer ajena” (207). Asimismo, García-Garzón añade que “entre los volantes de su bata flamenca llevaba de matute una suerte de mensaje optimista del régimen franquista al mundo” (207)”. A través de canciones y las historias de sus películas, Lola Flores transmitía la imagen de una España orgullosa de sí misma, de su música y su cultura popular. De esta manera contribuía a la causa franquista y aportaba el matiz afectivo y de modernidad que la dictadura necesitaba para mantenerse activa. Cuando se le concedió el premio había triunfado en Latinoamérica gracias al contrato que Cesáreo González la ofreció y con el que rodó numerosas películas de éxito en México. En este sentido, Lola Flores no solo favorecía al régimen a través de la afectividad, sino que estaba apoyando uno de los principios fundamentales de la nación española para el franquismo, que como Villacañas manifiesta, fueron “el catolicismo y el sentido de hispanidad” (240). El historiador añade también que “Este proyecto histórico deseaba ofrecerse como esquema de modernidad a la comunidad hispánica de naciones” (540). El triunfo

de Lola Flores en Latinoamérica impulsaba la idea de un capitalismo católico e hispánico que el régimen quería proyectar.

Conclusión

Quintero, León y Quiroga escribieron la copla ‘Carmen de España’ en los años cincuenta y sus versos decían:

Carmen de España, manola.

Carmen de España, valiente.

Carmen con bata de cola,
pero cristiana y creyente.

...

Yo soy la Carmen de España,
y no la de Mérimée,
y no la de Mérimée.

Hacían así referencia al mito exótico creado por el francés Mérimée a mediados del siglo XIX pero adaptado a las nuevas circunstancias históricas. La ‘Carmen’ que se describe en la canción es andaluza y atrevida, pero también es religiosa y recatada. Lola Flores, al igual que la ‘Carmen’ creada por Quintero, León y Quiroga, tuvo la capacidad de armonizar los ideales del franquismo con el mito exótico de ‘Carmen’. Continuó personificando la esencia de la nación que se creó en el siglo XIX pero adaptándola a la ideología de Franco. Era exótica y subalterna, pero al mismo tiempo permitía que se la domesticara y era portadora de una afectividad esperanzadora por su capacidad para ascender socialmente.

Lola Flores era la combinación perfecta entre la subversión y los estándares del régimen franquista, por lo que se puede apuntar a la existencia de dos ‘Lolas’. La primera y más subversiva, tenía relaciones con hombres casados, abortó al quedarse embarazada fuera del matrimonio, ascendió socialmente a pesar de ser una mujer gitana y subalterna, y consiguió que canciones como ‘La Zarzamora’ –cuya protagonista es una mujer marginal que conquista y se burla de los hombres– fueran éxitos durante décadas. La otra Lola, sin embargo, formó una familia tras casarse por la Iglesia, exaltaba su papel de madre, trabajaba guiada por hombres e interpretaba papeles de gitanas bondadosas que solucionaban todos los problemas a través del flamenco y la copla. Mediante la existencia de estas dos ‘Lolas’, la celebridad representativa del franquismo proporcionaba una esperanza de modernidad para la población, al mismo tiempo que reforzaba los ideales de la dictadura. Mediante el equilibrio que proveía entre sus características subversivas y otras afines a la ideología del franquismo, permitía que el público se identificase porque no representaba ninguno de los extremos –no era ni completamente franquista ni demasiado revolucionaria–.

La figura de Lola Flores mostró desde la más inmediata posguerra y hasta el postfranquismo que era posible mutarse y sobrevivir incluso a los periodos históricos más complicados; y supo compaginar su carrera artística con las distintas etapas de la historia de España durante el siglo XX. Aportó la afectividad que a la dictadura le faltaba ofreciendo esperanza de progreso y modernidad, y transmitiendo la posibilidad de ascenso social de la nación. Como Heather Nunn y Anita Biressi explican, “the celebrity figure spans the fields of the individual and the collective, the popular and the political, and thereby offers a model of personal success which reinforces the idea of individual achievement and social success as attainable by all” (49). Personificaba la posibilidad de ascenso social y económico de

prácticamente cualquier sector de la población ya que fue capaz de tener una carrera de éxito en una sociedad tan machista y conservadora como era la franquista aún siendo mujer, gitana y subalterna.

La celebridad Lola Flores muestra la importancia y la influencia que la cultura popular y el entretenimiento de masas tienen en la población y cómo determinan el devenir político y social de una nación. Revela además el vínculo tan cercano que las fuerzas políticas y las celebridades poseen y cómo el poder político está más cercano a las emociones y la afectividad que a la racionalidad. Pavlovic declara que “[T]he fragility of the symbolic order that sustained the Franco dictatorship, the intricacies of Spanish society and culture, and the drastic changes occurring in less than forty years . . . are all imprinted on the body” (4). El performance de Lola Flores, cuyo cuerpo es el elemento central, reforzaba los valores hegemónicos de la dictadura franquista a la vez que ofrecía una puerta evasiva para la población tanto en sus apariciones públicas como mediante las anécdotas de su vida personal; especialmente por su condición de mujer subalterna, gitana, andaluza y de orígenes humildes que ascendió socialmente hasta convertirse en la celebridad que encarnó la nación durante medio siglo.

Capítulo 2

La afectividad democrática de la emulación: Carmen Maura

Hola. Me llamo Carmen Maura y soy actriz de vocación tardía. Yo no era como *la gran Lola*, que ya de niña se pasaba la vida siendo muy querida por el público español (mi énfasis 68).

Paula Ponga, *Carmen Maura*.

I. Introducción. Carmen Maura: la celebridad de la Transición (1975-1996)

Carmen Maura pronunció las palabras anteriores en el estreno del programa *Esta noche*, emitido en abril de 1981 en Televisión Española. Así lo contó Paula Ponga en la biografía que publicó sobre la actriz en 1993. En esta primera emisión del programa televisivo *Esta noche* la famosa actriz establecía la diferencia entre ella y el tipo de celebridad característico del periodo histórico anterior –dictadura franquista–, personificado, entre otras, por Lola Flores y analizado en el capítulo previo. Wing-Fai Leung y Andrew Willis expresan que las celebridades son parte de “ever-changing cultural practices and discourses, from Hollywood to East Asia, production to consumption, local, regional to global, past to present” (9). El sistema político, social y cultural cambió en España tras la muerte de Franco y a su vez cambió el tipo de celebridad que representaba a la nación. A finales de los años setenta Carmen Maura ya se había convertido en una de las celebridades más importantes de España, y en una de las que mejor encarnó a la nación desde el fin de la dictadura en 1975 hasta 1996, año en que finalizaron los catorce años de monopolio político del gobierno socialista de Felipe González. El presidente comenzó a gobernar en 1982 proyectando una agenda política esperanzadora y de carácter progresista, pero su gobierno estableció una política económica neoliberal que generó polarización social y una

sociedad de élite –conocida como la jet-set–, que permitió la persistencia de las clases políticas franquistas en el poder. En cuanto a su política exterior, uno de los objetivos principales era que España fuera parte de Europa y lo más parecida posible a sus democracias. Así, el presente capítulo va a analizar a la celebridad Carmen Maura para mostrar cómo legitimaba este periodo histórico desde el punto de vista de las que fueron clases de élite durante el franquismo y que durante la Transición representaban y condensaban las aspiraciones de la clase media. La celebridad es portadora de una afectividad democrática vinculada con la emulación, la inclusión y el progresismo. Esta afectividad promovía que la población se sintiera incluida en el deseo de ser un país más europeo, democrático y neoliberal.

Carmen Maura es una actriz proveniente de una familia que perteneció a la clase alta durante el franquismo, ha trabajado con numerosos directores de cine de renombre y sus interpretaciones han sido reconocidas también en Europa. De esta manera, representaba una nueva España que era más europea y menos exótica, más consumista y que se adhería al movimiento neoliberal. Se va a analizar su figura a través de sus papeles en películas como *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) o *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) – ambas dirigidas por Pedro Almodóvar– y de las características de su vida privada. El objetivo es mostrar cómo a través de la afectividad y el melodrama, legitimó el orden político de la Transición al facilitar el olvido del pasado reciente traumático, establecer conexiones con Europa y respaldar la sociedad de consumo. Su componente afectivo democrático e inclusivo permitía imaginar una España más libre, más europea y con un futuro más moderno y progresista.

Carmen Maura nació en 1945 y tuvo sus primeros trabajos a principios de los años setenta, al mismo tiempo que la copla y las folklóricas –analizadas en el capítulo anterior– perdían el significativo protagonismo que habían mantenido durante la dictadura en el

entretenimiento en España. En los últimos años de la dictadura franquista y especialmente tras la muerte del dictador, comenzaron a crearse películas y espectáculos distintos, con nuevos personajes e historias. Barrie Gunter expone en *Celebrity Capital* que “celebrities might be critical to political socialisation and fans might use their idols as sources of political information and beliefs” (15). La celebridad que encarnaba a la España de la Transición y que estaba vinculada con el poder político ya no era exótica y subalterna como Lola Flores, sino que era europea y profesional; y encarna un periodo de importantes cambios políticos, sociales y culturales, y una época en la que se socializaron nuevos valores.

Tajtiana Pavlovic declara que desde 1939 hasta 1975 “The despotic body of the dictator looms over everything: politics, culture, art, filmproduction, and so on” (6). Esta omnipresencia del dictador desaparece tras su muerte y la transición a la democracia se aleja lo máximo posible de todo lo que tuviera que ver con él y el régimen que gobernó el país durante casi cuarenta años. El nuevo gobierno surgido tras la dictadura optó por centrarse en el presente y el futuro, eliminando un pasado que era demasiado doloroso y que podía frenar, o cuanto menos dificultar, el proceso democrático. Como Giles Tremlett declara en su obra *Ghosts of Spain: Travels through Spain and its Silent Past* “There was no road-map for going from authoritarian, dictatorial government to democracy. Spain was unique. It had to find its own way. And it did so by smothering the past” (10). Así, pronto surgió el llamado Pacto del olvido, un acuerdo al que llegaron los partidos políticos de la época y cuyo objetivo era evadir enfrentarse al legado franquista. Este pacto dio lugar a la promulgación en 1977 de la Ley de Amnistía, que acordaba no señalar ni a los responsables de la Guerra Civil ni de la represión y violencia sucedida tras ella. La ley se estableció con el fin de suprimir todo aquello que procediera del pasado reciente y que pudiera poner en peligro el restablecimiento de la democracia. Esta medida justificó a su vez

la continuidad de las élites franquistas en el poder político y económico; siendo una de los ejemplos más característicos Manuel Fraga Iribarne –ministro de Información y Turismo entre 1962 y 1969–, que ocupó cargos de relevancia política e institucional desde 1962 hasta 2011. Esta reforma –y no ruptura– del gobierno franquista y la continuidad de sus élites que se reinventaron con la democracia, es legitimada por Carmen Maura.

Carmen Maura nació en Madrid en plena posguerra, el 15 de septiembre de 1945. Obtuvo sus primeros trabajos importantes como actriz en los años setenta y empezó a tener éxito cuando ya superaba la treintena, había tenido dos hijos e incluso se había divorciado. Lola Flores, la celebridad que encarnaba al franquismo, comenzó su carrera artística siendo casi una niña y apenas tenía 16 años cuando intervino por primera vez en una película. En el caso de la celebridad de la Transición era necesario que fuese más mayor para que hubiese nacido y crecido bajo el régimen de Franco, y fuera, por lo tanto, un producto del franquismo. Como se acaba de mencionar, la transición a la democracia en España no fue una ruptura sino una reforma que hicieron los que también participaron del franquismo. Salvador Cardús i Ros expone que “we cannot strictly speak of a constituent process because there never was a break between the old and the new regimes” (19). Por eso era primordial que una de las celebridades más representativas de este periodo histórico hubiera sido parte también de una reforma y no de una ruptura. Carmen Maura probaba que era posible olvidar y avanzar aún cuando se había crecido y convivido durante en un gobierno autoritario y se había formado parte de las élites del franquismo. Ponga recoge algunas declaraciones de la actriz en las que dice: “Tuve el cartel porque me cogieron los progres para trabajar con ellos, pero siempre me he sentido un poco como gallina en corral ajeno” (61) y añade: “Me daba marcha que me identificaran con la modernidad, pero no cultivé su estética. Yo no fui ni pogue ni moderna” (67). Sin embargo,

Carmen Maura permitía imaginar una España más democrática, europea y cosmopolita. Al igual que Lola Flores tenía una dualidad, podía interpretar papeles de mujeres tanto proletarias como ricas. Formaba parte de la sociedad de élite –permitiendo la continuidad de las élites franquistas– al mismo tiempo que representaba la modernidad europea a través de una afectividad democrática inclusiva.

Carmen Maura representaba la continuidad de las élites franquistas debido a la posición social y económica de su familia. El nombre real de la actriz es Carmen García Maura, pero su nombre artístico contiene el apellido materno y las connotaciones ilustres que este posee. Su madre, que también se llama Carmen Maura, era “nieta de Bartolomé Maura, hermano del político mallorquín Antonio Maura, Primer ministro durante el reinado de Alfonso XIII y abuelo del ex ministro de Cultura Jorge Semprún” (Paula Ponga 31). El estatus socioeconómico alto no solo procedía de su madre. Su padre, Salvador García, estudió medicina durante la guerra y era hijo de militares. Era oftalmólogo de profesión y tenía su propio negocio, una consulta en su casa que aportaba buenos ingresos a la familia en uno de los momentos más complicados económicamente durante el siglo XX en España. La actriz creció en el barrio de Chamberí, recibió buenos estudios e incluso tenía una criada. Este estatus social contrasta significativamente con el origen humilde de la celebridad del periodo histórico anterior.

Paralelamente a la transición democrática iniciada tras la muerte del dictador, hubo a su vez una transición cultural. No solo cambió el sistema y los representantes de gobierno, sino que también variaron los protagonistas de la cultura popular. La cultura tiene una función ideológica y social muy importante y propicia determinadas lecturas e interpretaciones de las situaciones políticas y sociales que en el caso del periodo de la Transición en España eran mayoritariamente

acordes a las decisiones tomadas por los gobiernos de la época. Guillem Martínez explica en *CT o la Cultura de la Transición* que:

En un sistema democrático, los límites a la libertad de expresión no son las leyes. Son límites culturales . . . La CT [Cultura de la Transición] es la observación de los pentagramas de la cultura española, de sus límites. Unos pentagramas canijos, estrechos, en los que solo es posible escribir determinadas novelas, discursos, artículos, canciones, programas, películas, declaraciones, sin salirse de la página. (14)

Los productos culturales creados y consumidos durante la Transición se amoldaban a las necesidades del Estado y las instituciones que formaban parte de éste, controlando la realidad y su percepción mediante el monopolio de temas y discursos. De esta manera, la Cultura de la Transición legitimaba las decisiones políticas y eliminaba confrontaciones y conflictos, estabilizando el orden social y político. P. David Marshall expone que las celebridades también son formas culturales de poder y que la sociedad tiende a utilizarlas “to make sense of their social world” (52). Carmen Maura forma parte de algunos de los productos culturales más relevantes del periodo de la Transición en medios de comunicación populares como el cine y la televisión.

Cardús i Ros habla acerca de la memoria colectiva, cómo fue borrada y reinventada tras el fin de la dictadura, y advierte que “the media participated with particular enthusiasm. We might say that, in some ways, the media played the role that in a different age would have been fulfilled by historians. That is, they took over the function of constructing a collective national mythology” (25). Muchos productos culturales son creados por los medios de comunicación y tienen la capacidad de modificar percepciones y establecen maneras de hacer y de pensar.

Carmen Maura se hizo popular en la televisión y el cine, dos de los medios más populares de la época. Como ya se ha mencionado, la cultura a partir de 1975 estuvo muy próxima al poder político y fue utilizada principalmente como instrumento de cohesión social y estabilidad. La cultura no se disponía como herramienta de crítica, sino que en ella primaba siempre la política sobre la historia. Jo Labanyi declara en *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy* que “contemporary Spanish culture –obsessed with creating the image of a brash, young cosmopolitan nation- is based on a rejection of the past” (65). El poder político que lideraba la Transición optó por evitar enfrentarse al pasado y relegarlo para conseguir pasar de la manera más exitosa y rápida posible de la dictadura a la democracia. Teresa Vilarós entiende “la muerte de Franco como punto final de una era y principio esperado de otra nueva señalada por la posmodernidad, la europeización de España, las nuevas tecnologías comunicativas y la globalización” (6). Celebrities como Carmen Maura contribuían a que la nación se imaginase a sí misma más cercana a la modernidad europea que a la tradición española que había representado hasta el momento –entre otras–, Lola Flores.

Las celebridades son sujetos emocionales y se conecta con ellos a través de la afectividad. Carmen Maura conecta con el público especialmente a través de historias cinematográficas melodramáticas que tienen gran carga afectiva y que apelan principalmente a las emociones, como *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* o *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, entre otras. En la Transición continúa el género melodramático, aunque con características diferentes al del franquismo. Del melodrama folklórico ubicado en Andalucía y protagonizado por mujeres de orígenes humildes, se pasa a un melodrama situado en Madrid y protagonizado por mujeres que pertenecen a la clase socioeconómica media-alta, y se dirige a la población que aspira a ser clase media tras el despegue económico de los años sesenta y setenta. Elisabeth Anker declara

que “Melodramas convey stories about the suffering of virtuous people overcome by nefarious forces, and they examine political and social conflict through outsized representations of unjust persecution” (2). Cada periodo histórico tiene sus propios códigos emocionales y su manera de expresarlos. Carmen Maura, tanto a través de su vida privada como la de los personajes que interpreta, representaba el olvido del pasado traumático y exaltaba la nueva imagen europea y democrática de España. Richard Dyer manifiesta acerca de las estrellas de cine que encarnan conflictos políticos “by demonstrating the life-style of their politics and displaying those political beliefs as an aspect of their personality” (*Heavenly Bodies* 31). Toda la información disponible sobre la actriz influye en su imagen y en las características que transmite. De esta manera, van a analizarse tanto episodios significativos de su vida privada como pública, así como los personajes que interpretó en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), para poder teorizar la función que tuvo como celebridad en la España postdictatorial.

Las celebridades más características de la Transición ya no eran subalternas, no estaban marcadas racialmente y no provenían de una clase social baja. El estereotipo de mujer exótica, racial y andaluza que encarnó a España desde el siglo XIX y que el franquismo perpetuó hasta los años setenta debido especialmente al auge del turismo, deja de tener vigencia especialmente tras la muerte del dictador. La celebridad de los años ochenta pertenecía a una clase socioeconómica alta y se relacionaba con personas que poseían un importante capital cultural y social –como el director de cine Pedro Almodóvar–, que le aportaba capital simbólico³⁴. Aunque al tener una carrera de éxito Lola Flores llegó a tener una gran fortuna que le permitió ascender

³⁴ Aludo aquí al término acuñado por Pierre Bourdieu y que se refiere al prestigio adquirido por su relación con otros que poseen capital cultural y social, y que sólo existe si es reconocido por otros.

de clase social, sus orígenes eran humildes y siempre se la percibió como a una gitana subalterna. Sin embargo, Carmen Maura provenía de una familia adinerada y de clase alta, y se la vinculó siempre con el glamur y las altas esferas. Asimismo, Karen Hollinger afirma que “film performance can also give the star a sense of charisma, an aura of exceptionality that sets the star apart from the ordinary person” (31). Sus trabajos en el cine junto a directores y actores de renombre le aportaron exclusividad; sin olvidar que es considerada la primera ‘chica Almodóvar’, título que se otorga a actrices que triunfan en películas dirigidas por Pedro Almodóvar. Ser ‘chica Almodóvar’ aportaba distinción, prestigio y una afectividad de la emulación. Como la escritora y periodista Elvira Lindo manifestó en un artículo publicado en octubre de 2015 en *El País* haciendo referencia a este título: “Las calles se llenaron de jóvenes que emulaban con su vida esos personajes”. Muchas personas deseaban imitar a estas actrices y a sus personajes, que se caracterizaban por la libertad, la exageración, la originalidad y la experimentación intensa de emociones; y que entraron a formar parte rápidamente de la cultura popular.

Especialmente a partir de los años setenta, cuando Maura empezó a tener papeles significativos en el cine, es cuando empiezan a aparecer otros gustos y modas, representativos de los cambios políticos y sociales. En el caso de la música, por ejemplo, fue el pop en inglés. En el caso del cine fueron el destape, la comedia madrileña y la movida madrileña; movimientos culturales surgidos en los años setenta y que intentaban transgredir los límites que la censura franquista había impuesto en el cine y cuyas temáticas se centraban en el presente sin hacer mención a la difícil realidad social que el país acababa de vivir. Vilarós declara que la Transición fue “el espacio donde se procesa el olvido, agujero negro que chupa, hace caer y encripta los desechos de nuestro pasado histórico, aquella nuestra historia maloliente que todos nos

apresuramos a repudiar y que en gran parte *todavía* seguimos ocultando” (mi énfasis 12).

Carmen Maura fue protagonista en algunas de las primeras y más características películas de los dos últimos movimientos cinematográficos mencionados, que en gran parte no representan un cambio radical sino una reforma del entretenimiento franquista, disfrazado de modernidad.

Contexto histórico: la Transición (1975-1996)

Los historiadores todavía no se han puesto de acuerdo en establecer una única fecha que delimite la transición a la democracia en España, ya que como indican Javier Pradera y Joaquín Estefanía Moreira en relación a ella, “La reinterpretación del pasado se modifica de modo continuo, adaptándose a las nuevas informaciones recibidas o elaboradas, y a las nuevas informaciones que se formulan las generaciones siguientes” (9). Así, este estudio delimita el periodo histórico en el que Carmen Maura era una de las celebridades que mejor representaba a la nación desde la muerte de Francisco Franco y el fin de su régimen dictatorial en 1975, hasta 1996 cuando el socialista Felipe González y presidente del gobierno desde 1982 perdió las elecciones frente a José María Aznar, perteneciente al conservador Partido Popular. Es decir, el periodo de cambio de la dictadura a la democracia que estuvo marcado por el monopolio político del Partido Socialista Obrero Español y el llamado Régimen del 78, que hace referencia a la Constitución establecida en 1978.

Tras la victoria del bando nacional en la Guerra Civil (1936-1939), España vivió a las órdenes de una dictadura fascista durante casi cuarenta años. Aunque siempre caracterizada por la represión y la falta de libertad, la sociedad española fue cambiando paulatinamente en las cuatro décadas que duró el régimen. Se produjeron cambios sociales principalmente por el crecimiento económico de los años sesenta, así como por la emigración de la población a países

Europeos y el aumento del turismo. En el plano político, uno de los acontecimientos que afectó no solo a España sino a otros países, fue el denominado ‘Mayo del 68’; una serie de protestas iniciadas por estudiantes con ideologías de izquierdas en Francia. El origen de las protestas lo produjeron principalmente una crisis económica, controversias en cuanto al sistema de dominio de territorios y colonias, la sociedad de consumo y el surgimiento de la cultura de masas. La revolución aportó reformas políticas en Francia, así como gran impacto a nivel internacional. José María Faraldo Jarillo expone que “1968 supone claramente para el Oeste de Europa un momento crucial en la honda transformación de la modernidad” (19). El Partido Socialista Obrero Español tuvo una renovación ideológica en esta época y permitió que una generación nueva se pusiese al mando del partido, lo que daría como resultado la presidencia de un joven Felipe González desde 1982 hasta 1996.

A finales de los años sesenta Franco comenzó a notar tanto su decadencia biológica como la de su dictadura. Por ello, hizo lo posible para que su régimen y su legado no terminasen con su muerte. Una de las medidas más decisivas que tomó fue nombrar a Juan Carlos de Borbón –hijo de Juan de Borbón y nieto del rey Alfonso XIII– como heredero al trono español. Paloma Aguilar Fernández explica que “in 1969 Franco named Prince Juan Carlos as his successor. Juan Carlos was obligated to publicly commit himself to defending the Fundamental Laws and to ensure that what was known as the ‘spirit of 18 July’ governed his public activity” (168). Juan Carlos I fue proclamado rey de España el 22 de noviembre de 1975 y ejerció el cargo hasta su abdicación el 19 de junio de 2014. Hooper declara que “he had formed the opinion long before Franco’s death that Spain could not and should not be governed in accordance with the principles laid down by his mentor” (28); e instauró una monarquía constitucional democrática.

En 1973 Franco nombró presidente el gobierno al almirante Carrero Blanco; militar, político y hombre de confianza del dictador que estaba destinado a continuar con su legado. Pero apenas medio año después de ocupar el cargo fue asesinado por ETA³⁵. Tras el asesinato de Carrero Blanco el 20 de diciembre de 1973, Arias Navarro –licenciado en Derecho y político durante la dictadura franquista– fue nombrado presidente, cargo que ejerció hasta que dimitió en 1976. Las decisiones más importantes del país las había tomado el mismo hombre durante 36 años y éste era un sistema que no podía sostenerse por más tiempo puesto que no contaba con el apoyo suficiente. Así, tras la muerte de Franco se produjo una reforma política. Juan Carlos I de Borbón fue nombrado rey de España en diciembre de 1975 y se hizo cargo de un Estado que en un año derogó la ley que prohibía partidos políticos, en dos años tendría sus primeras elecciones democráticas desde 1936 y en 1978 una nueva Constitución. Asimismo, en 1976 nombró presidente a Adolfo Suárez, que se convertiría en una de las figuras clave en la Transición. Fue elegido en las elecciones democráticas celebradas en 1977 y estuvo al cargo del gobierno hasta que el Partido Socialista Obrero Español ganó las elecciones en 1982.

El 23 de febrero de 1981 ocurrió el que probablemente fue el mayor sobresalto político ocurrido durante la Transición. Adolfo Suárez –presidente del gobierno desde 1976– dimitió en enero de ese mismo año y en el acto de investidura de Leopoldo Calvo-Sotelo como siguiente presidente, se produjo un golpe militar llevado a cabo por el teniente coronel Antonio Tejero, que asaltó el Palacio de las Cortes apoyado por varios mandos militares. Vilarós piensa que “El fallido golpe militar del teniente-coronel Antonio Tejero consolida en España una democracia hasta aquel momento no del todo afirmada en la psicología nacional . . . y asentó la figura de

³⁵ Euskadi Ta Askatasuna (ETA), es un grupo terrorista de ideología nacionalista vasca fundado en 1958. Se creó por su oposición a la dictadura franquista y contó con el apoyo popular en sus inicios, pero continuó activo hasta 2011, cometiendo actos violentos y abusos contra los derechos humanos.

Juan Carlos como monarca legitimado” (2). En España se llevó a cabo una reforma y no una ruptura política porque se mantuvieron instituciones creadas durante el franquismo y personas que trabajaron con Franco formaron también parte de la Transición. Ni a las instituciones ni a los franquistas se les percibía como enemigos. Sin embargo, Antonio Tejero fue una clara amenaza y fue eliminada. Aguilar revela que “although it is true that his leading role has been exaggerated on various occasions . . . The King was capable of playing the moderating, neutral and stabilising role that was expected of the institution” (167). Este acontecimiento se convirtió en un evento clave y decisivo puesto que hizo que el rey se mostrara como garantía de estabilidad y permitió que la democracia se percibiese afianzada.

El Partido Socialista Obrero Español era un partido político que se situaba en la centro-izquierda y que fue fundado en 1879³⁶. Felipe González, secretario del partido desde 1974, fue designado presidente del gobierno de España tras recibir casi el cincuenta por ciento de los votos y se mantuvo en el cargo durante catorce años. En 1982 se esperaba que Felipe González trajera una revolución y que implantara cambios. Hooper afirma que:

The PSOE did not need to promise to change anything because its voters were already convinced that they were going to change everything. Just by being who they were – young men and women unencumbered by the intellectual baggage and ballast of a totalitarian past- they would be able to bring about a revolution in Spanish society (46).

Sin embargo, el gobierno de González no hizo la revolución que el electorado esperaba, sino que tan solo promovió un cambio con espíritu progresista. Felipe González tuvo el monopolio político en España desde 1982 hasta 1996, y durante los casi catorce años que estuvo

³⁶ El Partido Socialista Obrero Español se definió como un partido de clase obrera, socialista y marxista, pero abandonó el marxismo como ideología en 1979.

al mando del gobierno estableció una política económica neoliberal. Paul Kennedy indica que “The PSOE adopted a set of restrictive economic policies from the start, opting for a wide-ranging economic liberalisation via the introduction of tight monetary, fiscal and wage policies. The aim was to foster the conditions for the attraction of foreign investment” (56). A pesar de que España recibió fondos e inversiones procedentes de la Unión Europea, hubo un falso sentido de progreso y gran descontento con la política económica que dio lugar a la Huelga General de 1988, convocada por Comisiones Obreras y Unión General del Trabajadores.

El gobierno del Partido Socialista Obrero Español terminó por convertirse en un partido poco transparente y aunque en 1986 España entró a formar parte de la Unión Europea –hecho que se percibió como una esperanza de mejora–, en 1988 se produjo una huelga motivada por el descontento con la política económica de González. La entrada del neoliberalismo³⁷ en España propició altas tasas de desempleo y una distribución desigual de la riqueza que solo beneficiaba a la patronal y a las clases adineradas. Emmanuel Rodríguez explica que la primera gran obra institucional de la Transición fueron los acuerdos económicos de octubre de 1977 –los Pactos de la Moncloa– “dirigidos a aplacar y subordinar la conflictividad laboral, a plegar el crecimiento de los salarios a la inflación, cargando la factura de la crisis a las espaldas de las clases populares” (38). La polarización social originó la disminución de la clase media, la sociedad de consumo como el nuevo modelo social español, y el surgimiento de la ‘jet society’ o de la ‘beautiful people’. Algunos miembros de las élites franquistas también formaban parte de estos

³⁷ David Harvey define el neoliberalismo como una teoría de prácticas político-económicas que afirma que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo, dentro de un marco institucional caracterizado por derechos de propiedad privada, fuertes mercados libres y libertad de comercio. Indica además que las evidencias indican contundentemente que el giro neoliberal se encuentra en cierto modo, y en cierta medida, ligado a la restauración o a la reconstrucción del poder de las elites económicas.

grupos, que se reinventaron, como Carmen Maura, para continuar teniendo lugares privilegiados en el ámbito social durante el postfranquismo.

La desaparición de Franco no fue suficiente para terminar con casi cuatro décadas de dictadura, cambiar por completo el sistema de gobierno y eliminar el pasado traumático. Vilarós explica que “La política de reforma de aquellos años . . . fue claramente una política de borradura, de no cuestionamientos del pasado. . . . La izquierda y la derecha aceptan silenciar su pasado a cambio de la legalización de los partidos y la conveniencia política” (10). La promulgación de la Ley de Amnistía en 1977, que impedía que los crímenes cometidos bajo el régimen franquista fueran llevados a juicio, imposibilitaba señalar a los responsables de la guerra, así como la represión y violencia posterior. Tremlett explica que “The Spanish people, relieved, embraced democracy in record time, consciously fleeing their own brutal past and burying it in silence” (21). Se propuso relegar el pasado para terminar definitivamente con la guerra y sus consecuencias, pero este olvido forzado no curó las heridas ni el trauma históricos. La exaltación y el entusiasmo por la democracia no fueron suficientes para que la población procesara satisfactoriamente los significativos cambios políticos que estaban sucediendo. La Transición va a representar así lo reprimido, el duelo y la alegría. La festividad y la desilusión irán unidos y se reflejarán especialmente en las transformaciones sociales y culturales, siendo uno de los fenómenos más representativos la popular movida madrileña.

Contexto cultural: la movida madrileña

La movida madrileña es definida por William Nichols y H. Rosi Song como “exciting eruption of energy of a society repressed for so long, one that embraced all the previously condemned social taboos, especially those that had to do with drug use and sex abuse” (2). Este

movimiento cultural se extendió a nivel nacional, y aunque aparentemente supuso una liberalización cultural e ideológica para la población, en realidad fue un movimiento celebratorio que legitimaba el olvido y la negación del pasado. Han sido muchos los que han hablado sobre ella, aunque todavía no se ha conseguido explicarla y teorizarla de manera exitosa. Juan Pablo Wert Ortega declara en *Toward a Cultural Archive of La Movida: Back to the Future* que “the proliferation of radically liberal social behaviours that bloomed at that precise moment as the justifiable effect of the disappearance of a political regime with a long and implacable tradition of repression” (234). La movida permanece en la memoria colectiva como un símbolo de libertad y disfrute. Se trata principalmente de un movimiento musical, cinematográfico y estético que forma parte de la antes mencionada Cultural de la Transición, de la que forman parte numerosos trabajos de Carmen Maura.

Se puede considerar también a la movida madrileña como la renovada imagen descarada, globalizada y moderna de España, que mostraba que el nuevo sistema político democrático estaba cambiando la situación social y cultural. Como explican Nichols y Song, la movida exponía “a static social and cultural landscape of Spain as a country that remained in a position of backwardness in relation to most of its European neighbors and other societies of the Western” (3). Es importante resaltar que se trataba de una imagen, ya que la realidad política y social era mucho más complicada que la libertad exacerbada y el exceso que transmitía la movida. Fue un movimiento en el que la afectividad y las emociones se mostraban de forma extrema. Paul J. Smith explica que “this apparent passion for the present (for the superficial, sensual, and consumerist) is held to be a disavowal of past trauma and, thus unwitting testimony to the same horrors that are directly addressed to others. Mourning and melancholia thus join hands with spectacle and simulacrum in a metaphorical model which is as capacious as it is

versatile” (52). La nostalgia y el duelo se escondían tras el exceso de modernidad y celebración que se proyectaba en la cultura, principalmente en la música y el cine. La celebridad Carmen Maura fue una de las actrices más características de este periodo por sus interpretaciones en el cine y la televisión, y también por su vida privada. Por ello su biografía se expone a continuación.

Biografía de Carmen Maura: la primera ‘chica Almodóvar’

Carmen Maura nació en Madrid en 1945 y se crió en el barrio de Chamberí en el seno de una familia acomodada. Conoció al que sería su marido cuando tenía 18 años y se casaron dos años después. Tras estudiar la carrera de Letras Francesas, trabajó como jefa en una galería de arte a la vez que actuaba como aficionada en teatros. Pronto dejó la galería para dedicarse por completo a la interpretación, hecho que creó conflictos en su matrimonio y con su familia, que se oponían rotundamente a que Maura fuese actriz de profesión. Ella declaró: “Mi marido se puso hecho un energúmeno . . . que si estaba loca, que si el matrimonio, la niña...” (Ponga 37). Sin embargo, lo más importante para Carmen Maura era su carrera profesional, su independencia económica y su libertad sexual. Aunque perteneció a la clase alta durante el franquismo se reveló frente al modelo de mujer impuesto por la dictadura y optó por ser una mujer que trabajaba y que era profesional, aunque nunca abandonó su estatus elitista. Aparecía en la televisión, el cine y el teatro, pero siempre en proyectos destacados y con directores reconocidos. La primera vez que interpretó un papel en una película fue en 1969 en *Las gatas tienen frío*, de Carlos Serrano. Su primer papel protagonista llegó a la vez que las primeras elecciones democráticas de la Transición, en 1977, por lo que su carrera artística se desarrolló una vez terminada la dictadura. Se trata de la película *Tigres de papel*, dirigida por Fernando Colomo, y cuya interpretación es

considerada su lanzamiento cinematográfico. Ponga revela que en este momento “Carmen Maura ya se había convertido en la actriz-fetiché de la nueva comedia surgida en la España postfranquista” (60). Desde este momento y hasta la actualidad no ha cesado de trabajar como actriz en el teatro, la televisión y el cine. Ha trabajado en estos tres ámbitos, pero se consagró como actriz cinematográfica. En este capítulo se van a analizar también sus primeros trabajos en la televisión porque fue el medio que la aportó popularidad inmediata y cercanía con el público. Entre 1981 y 1982 presentó el popular programa nocturno llamado *Esta noche* en Televisión Española, donde adquirió gran fama.

En el ámbito cinematográfico, ha participado en más de un centenar de películas. Algunas de las más significativas son: *Tigres de papel* (1977), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *¡Ay, Carmela!* (1990), *La comunidad* (2000) o *Las brujas de Zugarramundi* (2013). Además, ha trabajado siempre bajo las órdenes de directores de gran renombre como Carlos Saura, Pilar Miró, Álex de la Iglesia, Fernando Trueba, Manuel Gutiérrez Aragón, Luis Buñuel o Enrique Urbizu. Sus interpretaciones en proyectos cinematográficos de estos directores le han aportado un aura de actriz profesional y prestigiosa. De todos ellos, el director que más ha influenciado su carrera ha sido Pedro Almodóvar, tanto por su relación profesional como personal –sus avenencias y desavenencias han ocupado numerosos espacios en prensa y televisión–. Carmen Maura protagonizó el primer largometraje dirigido por el director manchego *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980) y trabajó con él en cuatro películas más en la década de los ochenta.

Carmen Maura ha recibido multitud de premios prestigiosos que influyen en la manera en que es percibida por el público. Curiosamente, los primeros galardones se los llevó por su trabajo en la televisión a principios de los años ochenta, pero los más distinguidos llegarían a finales de

dicha década. Ha ganado, entre otros, cuatro premios Goya³⁸, seis Fotogramas de Plata³⁹ y dos Premios del Cine Europeo⁴⁰. Ponga declara que en 1988 “era la primera vez que una actriz ganaba el premio nacional de Cinematografía” (99), otorgado por el Ministerio de Cultura y que recompensa también económicamente a los ganadores. Estas condecoraciones se entregaron por primera vez en 1980 y antes de Carmen Maura recibieron dicho galardón personalidades del cine como Carlos Saura, Mario Camus o Luis García Berlanga. Ponga explica que en 1988 recogió “de manos del actor Anthony Hopkins, el premio a la mejor actriz europea del año por ‘Mujeres al borde de un ataque de nervios’ premiada también como mejor película joven” (103). Asimismo, fue galardonada con el Premio Donostia⁴¹ en 2013, siendo la primera española en ser distinguida con él. La exclusividad es una característica que siempre ha acompañado a la actriz y premios como estos lo confirman.

Trabajo artístico de Carmen Maura

Inicios en la televisión: el éxito de *Esta noche*

Como se explicó en la introducción, las celebridades que representan a la nación son transmediáticas. Así, aunque Carmen Maura es conocida principalmente por su trabajo en el cine, también triunfó en la televisión, que fue probablemente el medio de comunicación que le

³⁸ Los Premios Goya son galardones que cada año otorga la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España desde 1987.

³⁹ Los Fotogramas de Plata son premios que ofrece de manera anual la revista cinematográfica Fotogramas desde 1951.

⁴⁰ La Academia de Cine Europeo entrega los Premios del Cine Europeo cada año desde 1988. Son unos de los más prestigiosos del continente.

⁴¹ El Premio Donostia fue creado en 1986 y se trata de un premio cinematográfico de carácter honorífico que se entrega en el transcurso del Festival Internacional de Cine de San Sebastián; un certamen cinematográfico de alta categoría que se celebra anualmente desde 1953.

proporcionó más popularidad al inicio de su carrera. A mediados de los años setenta la televisión ya se había convertido en un medio de comunicación de alcance masivo y Manuel Palacio explica que sirvió durante la Transición para socializar en nuevos valores. Televisión Española –la televisión pública del país–, tuvo un papel muy importante en el proceso político y cultural. Palacio expone que “no sólo los informativos altamente mediatizados por la acción del gobierno, y que los espectadores observan como algo alejado de su cotidianidad, sino otros géneros como los espacios de entretenimiento y las ficciones que se expanden fuera de la pequeña pantalla y sobre los que la ciudadanía habla en las calles de España” (11). En 1977 había ocho millones de televisiones en España y 17 millones y medio de personas sintonizaban cada día las dos cadenas públicas y existentes en aquel momento, las únicas disponibles en el país hasta que llegaron las primeras cadenas privadas en 1989.

El primer trabajo importante de Carmen Maura en televisión fue un programa nocturno llamado *Esta noche*, emitido entre 1981 y 1982. En el programa, la actriz simbolizaba el aperturismo televisivo y comenzaba a formar parte de la cotidianeidad de los espectadores. Tatjana Pavlovic et al. explican que “widely known nowadays as one of Spain’s most international stars, Maura has to be celebrated also for a crucial celebrity role in TVE-1’s *Esta noche*” (335). Se trataba de un programa nocturno de entrevistas y actuaciones musicales que alcanzó gran popularidad en la época. Carmen Maura era la presentadora, aunque en realidad su trabajo no era el de periodista, sino que interpretaba un personaje siguiendo un guión que la consagró como actriz de lo cotidiano. Hacía un papel de mujer aparentemente ingenua e inocente que le permitía hacer comentarios, preguntas y tratar temas que en otros contextos no se hubieran podido tratar. Con la celebridad como intermediaria, el popular programa tocaba temas sociales

de importancia para la época, como el cincuenta aniversario del voto femenino en España, entre otros.

Esta noche pronto aportó a Carmen Maura una inmensa popularidad en España y Ponga relata que “en veinticuatro horas había pasado de ser una actriz semidesconocida a formar parte de la cotidianidad de millones de españoles, a personificar el aperturismo televisivo de la transición y la efervescencia de la llamada posmodernidad” (69). La cotidianidad y cercanía que adquirió en *Esta noche* hizo que ganara el TP de Oro al ‘Personaje más popular’ de 1981. Los premios TP de Oro fueron galardones concedidos por la revista *Teleprograma*, dedicada a la información sobre el mundo televisivo. Se entregaron anualmente desde 1972 hasta 2011, siendo los propios lectores quienes votaban. Estos premios muestran la relación afectiva entre el público y la actriz ya que en 1981 consiguió el galardón al ‘Personaje más popular’ venciendo no solo a J.R Ewing –personaje de la serie estadounidense *Dallas*–, sino también a Chanquete⁴², personaje de la popular serie española de época *Verano Azul*. Asimismo, ese mismo año fue la segunda clasificada en la categoría a mejor presentadora y *Esta Noche* fue el tercer clasificado a mejor programa musical y de entretenimiento. Ese mismo año, además, Carmen Maura participaba en la serie televisiva *Cervantes*, emitida en TVE en 1981 y cuyo guión estaba supervisado por Camilo José Cela. La serie estuvo también nominada a los premios TP de Oro, en la categoría de mejor serie nacional. Estos trabajos y premios son reflejo de la flexibilidad de la celebridad para moverse en la escala social; encajando tanto en un programa nocturno de entrevistas, como en una serie basada en una obra cumbre de la literatura española.

La televisión es un medio de comunicación de masas de enorme difusión en España e influye de manera significativa al público que la consume ya que tiene la capacidad de transmitir

⁴² La serie tuvo tanto éxito y repercusión en España que cuando el personaje de Chanquete murió, la noticia fue portada en varios periódicos nacionales.

ideas y de condicionar la forma de pensar. Palacio revela que “los programas de televisión crean memoria social y se imbrican en los procesos de creación de imágenes que circulan en el espacio público” (13). Es importante resaltar también que la televisión ejerce su poder desde la esfera privada, y esto promueve que las personas que aparecen en ella se perciban cercanas al público, creándose así un lazo afectivo con ellas. Es fundamental que Carmen Maura apareciese en la televisión a principios de los ochenta y que el público la eligiese como personaje popular porque implica que tenía presencia y agencia, y por lo tanto la capacidad de influir.

Su trabajo en televisión le proporcionó también cuantiosos ingresos económicos además de popularidad. Ponga relata que debido al éxito televisivo y por un anuncio de café soluble “cobró 9 millones de pesetas con los que pagó la entrada del ático que, nueve años después, sigue siendo su casa” (70). Pero no solo eso, también explica que “además de sanear su cuenta corriente, la popularidad mejoró la relación con sus padres” (71). Como ya se indicó, tanto el marido como los padres de Carmen Maura se opusieron a que desarrollara una carrera como actriz. Fue el triunfo económico que produjo la televisión lo que permitió que sus padres apoyasen su profesión; reflejo de que España empezaba a ser una sociedad neoliberal. El neoliberalismo es un movimiento caracterizado por el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo en el que el Estado tiene un papel muy importante porque crea y preserva el marco institucional apropiado para el desarrollo de estas prácticas. David Harvey entiende la neoliberalización como un proyecto político que restablece las condiciones para la acumulación del capital y restaura el poder de las elites económicas. El gobierno de Felipe González llevó a cabo una política económica liberal en la que se promovió una fascinación por la riqueza mientras que ésta se repartía de manera desigual aumentando así la polarización social. Aumentó el desempleo, desapareció la clase media y surgió una sociedad de

élite de la que formaban parte el propio González, así como Carmen Maura y Pedro Almodóvar. La televisión convirtió a la celebridad en la primera actriz neoliberal: profesional, bien pagada y que formaba parte de la élite cultural y social.

El cine de los años ochenta: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* y *Mujeres al borde de un ataque de nervios*

Carmen Maura es actriz de teatro, de televisión y de cine, pero sus trabajos en el cine son los más significativos de su carrera. En España las actrices de cine han tenido durante décadas más prestigio que las de teatro y televisión. Sus apariciones televisivas a principios de los ochenta le aportaron popularidad inmediata, pero sus papeles en el cine son los que aumentaron su capital cultural, proveyéndola de un aura de exclusividad y profesionalismo. Asimismo, Carmen Maura participó en importantes películas adheridas a los movimientos cinematográficos surgidos tras el fin de la dictadura e interpretó papeles en algunos de los films más exitosos del momento. Juan Miguel Payán declara que la película española con más recaudación desde su estreno hasta octubre de 1992 fue *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, protagonizada por Carmen Maura. La película ganó multitud de premios –entre ellos el Goya a la mejor película y mejor actriz protagonista de 1988– y fue candidata a los premios Óscar como mejor película de habla no inglesa. Esta nominación llevó a Carmen Maura y a gran parte del reparto de la película a uno de los premios cinematográficos más prestigiosos del mundo. Además, ocupó el número once en las películas españolas con más espectadores hasta octubre de 1992 –estando por delante famosos títulos del franquismo como *No desearás al vecino del quinto*– o *La ciudad no es para mí* –.

Desde finales de los años sesenta pero especialmente tras la muerte de Franco en 1975, el cine español comenzó a narrar historias diferentes y nuevos personajes inundaron las pantallas. Los directores noveles podían arriesgarse y expresarse con más libertad, con tramas e historias que hacían referencia a la nueva situación social. Payán explica que “La primera aportación de los años ochenta al panorama cinematográfico fue, sin duda, poner el punto final a la censura, tras un largo y arduo proceso de democratización que culminó en el mes de agosto de 1980 mediante un decreto que establecía la pérdida total del poder de la Administración para denegar la licencia de exhibición a las películas” (16). El cese de la censura dio la posibilidad a los cineastas de la época de contar historias con nuevos estilos. López García declara que:

Fueron los años de la movida madrileña, de la estética *underground*, de la aparición de los adalides de la comedia urbana costumbrista, como Fernando Trueba o Fernando Colomo, la época de la ruptura radical donde propugnaba un cineasta manchego de nombre Pedro Almodóvar, los años donde empezaron a triunfar nuestras películas y nuestros actores en los festivales internacionales de cine. (11)

A pesar de la libertad creativa que el fin de la censura permitía, el cine español estuvo significativamente vinculado a la Cultura de la Transición mencionada anteriormente. Así, Jordi Costa explica en *CT o la Cultura de la Transición* que “el medio cinematográfico, siempre sometido al mercado, había contribuido a fortalecer más que ningún otro lenguaje” los espejismos de la Cultura de la Transición. Es decir, las películas apoyadas por los organismos del Estado y que obtenían más visibilidad, promoción y ayudas económicas, eran aquellas que encajan dentro de los límites impuestos por el poder y que despolitizaban la cultura.

Las celebridades son también parte de la Cultura de la Transición y son construcciones en las que se integran tanto la que se percibe como persona real –vida privada y apariciones públicas- como los personajes que interpreta. Por ello, es fundamental analizar algunos de los personajes a los que dio vida Carmen Maura. Se prestará especial atención a Gloria en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) y Pepa en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Las dos fueron dirigidas por Pedro Almodóvar. La primera se encuadra en la movida madrileña y refleja la situación social e histórica del momento, pudiendo vincularse al Pacto del Olvido y la Ley de Amnistía de 1977, que evidencia la cercanía temporal del pasado traumático dictatorial. Mientras que en la segunda destaca la sociedad de élite neoliberalista promovida por el gobierno de Felipe González.

A pesar de que solamente hay cuatro años de diferencia entre ambas películas, la situación política, social y económica había cambiado, y se refleja en la historia y el personaje protagonista. Como Marshall declara, “the celebrity as public individual who participates openly as a marketable commodity serves as a powerful type of legitimation of the political economic model” (x preface). La actriz legitima al poder político al mismo tiempo que contribuye a la estabilidad y cohesión social. Representa el olvido activo de la dictadura como mecanismo para enfrentarse a las traumáticas huellas que el franquismo había dejado y que podría amenazar el bienestar y el equilibrio social preciso para pasar al sistema político democrático. Como Vilarós manifiesta:

El ‘pacto del olvido’ surgió no como explicitación de una estrategia sociopolítica, sino como gesto a la vez visceral y necesario que, y aquí está una de las claves para entender el fascinante proceso español, permitió a la sociedad española pasar de una brutal dictadura lateralmente moderna y,

por tanto, políticamente aislada y obsoleta, al circuito económico, cultural y político que caracteriza al paradigma posmoderno que nos ha tocado vivir. (16)

Los movimientos cinematográficos surgidos tras la muerte de Franco pretendían expresar el deseo de la época por la libertad, el placer, las drogas, el sexo, el consumo, el extranjero, etc. Se mostraba de manera exagerada todo aquello a lo que no se tuvo acceso durante la dictadura, siendo uno de los ejemplos más significativos las películas de Pedro Almodóvar. Sin embargo, aunque relegar el pasado histórico más reciente fue una de las características más representativas de los años ochenta, las marcas del franquismo aparecen con más frecuencia de lo que podía parecer a simple vista. Antonio Francisco Pedrós-Gascón revela en *How the Films of Pedro Almodóvar Draw Upon and Influence Spanish Society: Bilingual Essays on his Cinema* que Pedro Almodóvar expresó en varias entrevistas a lo largo de los años ochenta, que él hacía cine “como si Franco no hubiera existido” (137). Dicha premisa, sin embargo, no es exclusiva del autor manchego, sino que es extrapolable a una parte importante de la cultura española del postfranquismo, que como Almodóvar pasó a hacer un cine que escapaba de la historia nacional. Sin embargo, al expresar de manera tan excesiva la recién estrenada libertad, se está haciendo a su vez referencia al franquismo. Así, Esteve Riambau explica en *Historia del cine español* que “el éxito de Almodóvar reside en el perfecto equilibrio entre el recurso a los tópicos españoles y un tratamiento estilístico adecuado a las tendencias de la postmodernidad” (439). Es esta dualidad entre la tradición española y la modernidad europea una de las razones del éxito de su cine y de Carmen Maura.

Uno de los personajes interpretados por Carmen Maura en el que puede apreciarse la legitimización política, el olvido activo del pasado traumático, así como las características de la

movida madrileña es Gloria en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*. El film cuenta la historia de Gloria –Carmen Maura–, una ama de casa que vive en un pequeño piso de Madrid con su marido machista que la desprecia, dos hijos adolescentes y su suegra. Es una mujer analfabeta, infeliz e insatisfecha que no mantiene buena relación con ningún miembro de su familia. Su suegra quiere regresar a su pueblo. Toni, el hijo mayor, tiene catorce años, toma y trafica con drogas. Miguel, el hijo pequeño, es gay y deja que un dentista pedófilo lo adopte. Y Antonio, su marido, espera que Gloria limpie, cocine y la satisfaga sexualmente, mientras que él sigue enamorado de una ex amante alemana con la que aún mantiene contacto. Tras una acalorada discusión, Gloria termina asesinando a Antonio en su propia cocina al golpearlo en la cabeza con una pata de jamón. Posteriormente, Toni y la abuela emigran al pueblo, y Gloria se queda en Madrid con su hijo Miguel como único hombre de la casa.

La película se ha vinculado con el neorrealismo italiano, movimiento cinematográfico surgido tras el fascismo de Mussolini y como reacción a la posguerra. La tradición melodramática española no es realista, pero Almodóvar une en la película el melodrama excesivo con toques neorrealistas. El objetivo de los directores neorrealistas italianos era mostrar las condiciones sociales de una manera auténtica y humana para conseguir hacer consciente al espectador del entorno en el que vivía. Según Óscar Domínguez Núñez y Elena María Barcellós Morante, el neorrealismo pretendía alcanzar la verdad eliminando las distancias que separan la realidad filmica y la realidad filmada. El cine se entendía como una herramienta de crítica, con responsabilidad social y con posibilidades de hacer cambiar la situación del país. El neorrealismo usaba escenarios naturales y trataba de mostrar la realidad más auténtica. Isolina Ballesteros declara además que “Las convenciones básicas del melodrama son también las del realismo y así *¿Qué he hecho yo...!* Se inserta desde las primeras escenas en la tradición realista. Por su

temática de denuncia social y por su construcción narrativa clásica” (58). Es fundamental que Almodóvar eligiese este estilo cinematográfico porque ayudaba al espectador a percibir la historia como real a la vez que mostraba la situación social y política que se vivía en el momento. Asimismo, el neorrealismo italiano escogía actores anónimos para que las historias pareciesen lo más creíbles posible, pero Almodóvar, por el contrario, escogió a una actriz que en aquel momento ya era muy conocida. Eligió a Carmen Maura para que interpretase un personaje de la clase baja y proletaria cuando el público sabía que en realidad era una actriz proveniente de una clase social y económica alta. Saber que en realidad no pertenecía a la clase social del personaje eliminaba ansiedad y permitía de manera más exitosa conectar con el público.

Una de las características a destacar del personaje de Carmen Maura en la película es su mediación entre las recién instauradas decisiones políticas y el franquismo. La película hace referencia al legado franquista en diversas ocasiones. Jean-Claude Seguin Vergara muestra unas declaraciones del director donde manifiesta: “El barrio donde se rodó la película forma parte de las grandes realizaciones inmobiliarias de la época del esplendor del franquismo, representa la idea que el poder se hacía del confort del proletariado” (16). Asimismo, la abuela –interpretada por Chus Lampreave– es un producto de la dictadura. En varias escenas hace referencia a los ‘años del hambre’ vividos en la España de los años cuarenta; como por ejemplo cuando le pide a su hijo Antonio los huesos y pellejos del pollo para rebañarlos como postre, o al almacenar magdalenas y agua de Vichy en un armario con llave. Es una mujer de avanzada edad y analfabeta que vive en Madrid con la familia de su hijo pero que insiste en querer regresar a su pueblo porque según sus propias palabras “si no me llevas al pueblo, este invierno me voy a helar viva”. Prácticamente la mitad de la población española vivía en áreas rurales hasta los años sesenta, década en la que se produjo una emigración masiva del pueblo a la ciudad. Durante las

primeras décadas del régimen franquista la mayor parte de los ciudadanos vivían en el campo –espacio social utópico del franquismo–. Es importante resaltar aquí que quien retorna al pueblo es la abuela y su nieto Toni, pero no Gloria, que permanece en la capital y que de esta manera marca las pautas de la nueva familia española que se reorganiza de una manera *queer*, moderna y postfranquista. La protagonista subvierte esta organización social y en palabras de Jerez-Farrán, “Gloria, que sí está consciente del abuso que padece, de su esclavitud, del poder subyugador que tiene el marido y de la agresión institucionalizada que supone el matrimonio para ella . . . se rebela destruyendo la familia convencional” (204). Deja al hijo mayor que vaya al pueblo, y propone al hijo menor –gay y con actitudes artistas– como la nueva autoridad masculina familiar.

El franquismo aparece también por la estructura patriarcal que se muestra a través de Antonio, el esposo. Fue inmigrante trabajador en Alemania –típico fenómeno franquista–, y él es la autoridad, quien toma las decisiones y administra el dinero en la casa. Esto puede apreciarse principalmente porque Gloria y él tienen relaciones sexuales cuando a él le place, tiene que pedirle dinero para coger el autobús, cocina y limpia para él, así como por su pasividad ante sus abusos. Igualmente, cuando su hijo Toni pide ayuda a su madre con la tarea de la escuela ella responde: “y a mí qué me dices si yo soy analfabeta. Pregúntale a tu padre”, otorgándole así la superioridad y la soberanía en la familia. Tras la muerte de Antonio, Gloria se queda sola en la casa –la abuela y Toni se han ido al pueblo, y Miguel vive con el dentista que le adoptó– y se dispone a suicidarse tirándose por la ventana. Este es un momento decisivo de la película, donde se condensa el sufrimiento de Gloria y el espectador conecta con ella de manera afectiva. Será su hijo Miguel quien lo evite al regresar a la casa porque en sus propias palabras: “necesita un hombre”; refiriéndose aquí tanto a la casa como a la madre. Carlos Jerez-Farrán relata que “se trata de un hombre y no de un niño ni de un hijo . . . un hombre con sensibilidades distintas a las

personificadas por Antonio y presagiadas por su hermano Toni” (211). A pesar de sus diferentes características con respecto al hombre hegemónico del franquismo por su orientación sexual y sus dotes artísticas, se continúa concediendo la autoridad al género masculino.

La estructura patriarcal se desestabiliza la noche en la que Gloria mata a Antonio, eliminando por completo a su opresor. Mercedes Maroto Camino sugiere que “social and individual change are only possible when some aspects of the past are symbolically ‘killed’ . . . women, and by implication their society, need to obliterate the shackles of their past” (332). Antonio se disponía a tener una cita con su ex amante alemana y Gloria se negó a plancharle la camisa que él quería llevar puesta. Esto produjo un enfrentamiento en el que ella mató a su esposo golpeándole en la cabeza con la pata del jamón, imitando a las artes marciales que se practicaban en el gimnasio que ella limpiaba. Tras cometer el homicidio, Gloria cocinó el jamón y se fue a casa de su vecina Cristal. Al regresar a su casa fingió que el asesinato se produjo cuando ella se encontraba fuera, mostrándose conmovida y afectada, consiguiendo así evadir a la policía, que además fue incapaz de encontrar el arma del crimen porque Gloria cocinó la pata de jamón.

La muerte de Antonio es especialmente significativa también por dos razones. La primera, porque ninguno de los personajes intenta encontrar a la persona responsable de la muerte de Antonio, y Gloria parece no tener remordimientos o sentirse arrepentida. Como en la Ley de Amnistía de 1977, todas las partes deciden dejar de lado lo sucedido y continuar hacia adelante. El personaje interpretado por Carmen Maura está transmitiendo la necesidad de olvidar el pasado violento para poder comenzar una vida nueva. Dyer piensa que “Stars may reinforce aspects of ideology simply by repeating, reproducing or reconciling them . . . concealing prevalent contradictions or problems” (30). A través de Gloria se sugiere la funcionalidad del

Pacto del Olvido desde el punto de vista de una mujer que sufre, es decir, de una manera afectiva. Es una metáfora de las decisiones políticas de la época que optaron por no enfrentarse al pasado violento y se representa como algo indispensable para poder avanzar. Gloria, desde la esfera privada –ya que el asesinato se produce en la cocina–, reconcilia el pasado traumático y las nuevas decisiones políticas de una manera melodramática.

La desaparición de Antonio es también importante por su capacidad para falsificar caligrafías. Cuando fue inmigrante en Alemania mantuvo una relación sentimental con Ingrid Muller, cantante y autora para la que trabajaba. Ingrid publicó el libro *Biografía de Lotte von Mossel*, en el que se incluían cartas de Hitler que Antonio falsificó. Lucas Villalba –escritor español para el que Gloria trabajaba limpiando su casa– está escribiendo *Memorias de un dictador*, pero la editorial ha rechazado su publicación. Consciente de la habilidad de Antonio para imitar caligrafías de otras personas, le propone que vuelva a falsificar cartas de Hitler, a lo que él se niega. Lucas, desesperado, decide viajar a Berlín y chantajear a Ingrid Muller para que ella convenza a Antonio y que éste acceda a imitar la letra del dictador una vez más. Sin embargo, la alemana se suicida el mismo día que Antonio es asesinado por Gloria. De esta manera, su muerte no solo desestabiliza el sistema patriarcal y refuerza la Ley de Amnistía, sino que se eliminan las posibilidades de que las memorias del dictador –que podrían ser Hitler o Franco– se divulguen. Con el asesinato de Antonio, Gloria promueve también el olvido activo de la dictadura y legitima la decisión política de distanciarse del pasado reciente.

La familia es la institución más significativa y una de las pocas que contaba con el apoyo incondicional del régimen de Franco. Ya se ha explicado cómo para Carmen Maura esta institución ocupa un segundo plano en su vida personal, anteponiendo su profesión a sus tareas de madre y esposa. En el caso de Gloria, su familia es disfuncional y carece de afecto y

comunicación. La única relación afectiva es la que se establece entre Toni y su abuela. Él es parte de la generación nacida en los últimos años de dictadura, mientras que la abuela encarna al pasado dictatorial. A pesar de las diferencias generacionales entre ambos, comparten una habitación en la que cohabitan tanto figuras de santos como posters de grupos de *heavy metal*. Esta singular relación puede entenderse como una metáfora de la nueva situación social y política de la Transición en la que distintos grupos e ideologías tenían un espacio en la esfera política. Toni y su abuela hablan sobre las oportunidades que les brindará el regreso al pueblo, concentrándose solamente en el futuro. Toni trafica con drogas y la abuela extraña su vida en el campo por lo que la huida de Madrid, centro de los nuevos movimientos culturales y de los cambios sociales más significativos de la época, se presenta como una solución al problema. Ninguno de los dos tiene cabida en el rumbo que está tomando el país, y Gloria les apoya en la decisión de marcharse, acompañándolos a coger el autobús que les llevará al pueblo.

Junto con el cambio en la organización familiar, Gloria también reorganiza el papel de la maternidad en la película. Ella es lo opuesto a la imagen de madre entregada y bondadosa que se perpetuó durante el franquismo. La presencia de sus dos hijos adolescentes parece molestarla y en una ocasión exclama “estoy de vosotros hasta la coronilla”. En una de las escenas, Toni está vomitando porque ha tomado drogas y ella grita “¿y tú por qué has vomitado?”; presentándolo como un problema que la incomoda más que preocuparla. Al mismo tiempo, no tiene comida suficiente para que su hijo Miguel cene por lo que decide mandarle con Cristal, la vecina prostituta para que ésta lo alimente en su casa. Gloria empieza a mostrar que la imagen de madre perfecta, cariñosa y completamente entregada a su familia no estaba tan cercana a la realidad como se perpetuó durante el franquismo. Aunque Gloria contrasta significativamente con el tipo de maternidad propuesto en la época histórica anterior, es en realidad una continuidad ya que

muchas madres del franquismo se enfrentaban a las mismas adversidades que ella: la escasez de dinero incluso para comprar comida y la existencia de un patriarcado machista que las controlaba y asfixiaba. Esta situación llevaba a muchas mujeres a tomar medicamentos como la anfetamina o barbitúricos para afrontar las tareas que el modelo de madre y esposa de la época exigía.

Una de las escenas más significativas de la película toma lugar en una farmacia donde Gloria pide un Minilip, Bustaid y Dexedrina porque dice estar mal de los nervios. Estos tres medicamentos eran algunas de las anfetaminas más conocidas y utilizadas en la segunda mitad del siglo XX en España. Aunque muchas veces se presentaban como antídoto para adelgazar o para la depresión, miles de mujeres las consumían para hacer frente a los problemas cotidianos, convirtiéndose en una vía de escape para muchas de ellas. En la película, la farmacéutica se niega a proveerle ninguno de estos medicamentos a Gloria –todos anfetaminas– porque ya no se encontraban disponibles sin receta. Gloria protesta exclamando: “¡Pues a mí siempre me lo han dado sin receta”, a lo que la farmacéutica replica expresando que debe tener el síndrome; haciendo referencia al síndrome de abstinencia al que muchas mujeres tuvieron que hacer frente cuando dejaron de tener acceso a este tipo de drogas en las farmacias a principios de los años ochenta. Carmen Meneses Falcón explica que durante las décadas de los años sesenta y setenta muchas mujeres españolas consumían anfetaminas y barbitúricos, en muchos casos debido a tener:

la responsabilidad de la economía familiar y el cuidado de los hijos, teniendo que trabajar en más de un puesto de trabajo y continuar la labor en su propio hogar. Para estas mujeres, la Simpatina, o cualquiera de los preparados anfetamínicos que estaban disponibles en las farmacias,

suponían un alivio contra el cansancio y la fatiga ante la dura jornada de trabajo dentro y fuera del hogar. (228).

Carmen Maura, a través de Gloria, legitimaba las decisiones políticas de la Transición, reorganizaba la familia y la maternidad, y propiciaba el olvido activo de la dictadura.

Otra película representativa de la Transición y en la carrera de Carmen Maura es *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), la séptima película de Almodóvar y la más exitosa hasta *Todo sobre mi madre* (1998). Obtuvo multitud de premios y condecoraciones, siendo incluso nominada a los Premios Óscar. La historia se desarrolla en el Madrid de los años ochenta y cuenta la historia de Pepa, una actriz de doblaje que vive en un apartamento de lujo en el centro de la ciudad. Ha mantenido una relación sentimental con Iván, pero él quiere dejarla y la evita tan solo comunicándose con ella a través de notas y dejando mensajes en su contestador automático. Iván tuvo una esposa, Lucía, que ingresó en un hospital mental cuando nació el hijo que tienen en común, Carlos. Lucía ha salido del hospital y trata de recuperar a Iván. Sin embargo, él está manteniendo una relación con una abogada feminista y ambos pretenden fugarse juntos a Estocolmo. Cuando Lucía se entera se dirige hasta el aeropuerto para matarle, pero Pepa, aunque también abandonada por él, le salva la vida.

La película se estrenó en 1988, trece años después del final del franquismo. Felipe González era presidente desde 1982 y España formaba parte de la Unión Europea desde 1986. Por ello, la historia de Pepa refleja problemas sociales y políticos diferentes a la de Gloria. Pepa representa las características del final de la década como el asentamiento del neoliberalismo español y la aparición de una ‘sociedad de élite’. En los títulos de crédito al inicio de la película aparecen a modo de collage recortes de cuerpos femeninos, tacones, pintalabios, etc. que recuerdan a los años cincuenta y sesenta. Según Ballesteros “presuponen a la mujer expuesta

como imagen estereotipada del mercado de consumo capitalista, objeto de la mirada masculina y del consumo femenino, sujeto consumista por excelencia” (75). La trama se ubica en un ático de lujo en el centro de Madrid, vivienda que contrasta con el barrio obrero en el que vivían Gloria y su familia.

Pepa es una mujer profesional e independiente económicamente que vive en un ático de lujo, viste trajes elegantes y posee aparatos tecnológicos ostentosos para la época, como por ejemplo un contestador automático. Cuando se estrenó la película, Carmen Maura ya era una celebridad muy conocida y reconocida por el público, poseyendo así un aura de exclusividad como su personaje. La corriente política capitalista y neoliberal estaba completamente implantada en España. Como David Harvey explica, la neoliberalización requería tanto política como económicamente, la construcción de una cultura populista neoliberal basada en un mercado de consumismo diferenciado y en el libertarismo individual. A finales de los ochenta, Carmen Maura y su personaje apelaban tanto al consumo como al neoliberalismo y legitimaban la corriente política que gobernada en el país. Sin embargo, aunque España había cambiado considerablemente desde la muerte de Franco, el pasado traumático continuaba presente y por ello Pepa era la hibridación entre las nuevas políticas neoliberales y el consumismo, y la negación y represión del pasado doloroso. Así, Smith declara acerca de la película *Mujeres al borde de un ataque de nervios* que:

To see Maura indisputably glamorous and successful at domesticity and career, so Maura (the ‘plain girl’ who had come so much further than her prettier rivals) served to reconcile the contradiction between familiarity and novelty, between the old Spain of chickens and rabbits and the new Spain of Islamic terrorists and telephone answering machines. Maura’s

subtly modulated performance and its intersection with what was known of her career and public ‘persona’ thus facilitated an identification on the part of the female audience which was not always encouraged by Almodóvar’s original conception of the film. (103)

Pepa y Carmen Maura tenían la capacidad de representar las nuevas tendencias económicas y sociales, y al mismo tiempo, hacer referencia al pasado. El personaje compartía su terraza con varias gallinas y conejos que recordaban irremediamente al ámbito rural en el que la mayoría de la población española había vivido hasta bien entrados los años sesenta y setenta cuando se produjo el éxodo rural. Además, igual que Gloria y muchas mujeres durante el franquismo, acude a los medicamentos para sobrevivir su ruptura amorosa con Iván. Pepa combinaba elementos del pueblo del pasado con la ciudad del presente. Jesús Martínez y Julio Arostegui explican que “la fuga del campo, consentida y deseada, percibió la ciudad como espacio de oportunidades y expectativas de vida . . . como sinónimo de bienestar y progreso” (100). Supone asimismo una reconciliación con el pasado y una continuación del mismo, como sucedía en *¿Qué he hecho ya para merecer esto?*. En ambas historias conviven el presente más moderno con el pasado que se quiere olvidar pero que continúa existiendo, irremediamente, en la memoria colectiva. Carmen Maura, a través de Pepa y de la afectividad que genera en el espectador, muestra el pasado de manera que éste encaja en el presente y permite llevar a cabo las expectativas del futuro al ser portadora de una afectividad inclusiva y progresista.

Vida personal de Carmen Maura: la mujer profesional

Anny Brooksbank Jones manifiesta en *Spanish Cultural Studies: An Introduction: the Struggle for Modernity* que “Tensions between and within so-called traditional (patriarcal,

Catholic, and family-centred) and modern (feminist, career-minded, or liberal individualist) values are played out not only in the workplace but in the home” (387). Otra de las principales características de la celebridad de la Transición es que era considerada una profesional, y otorgaba más importancia a su trabajo que a su familia. Carmen Maura declara: “Quería muchísimo a mis niños, pero necesitaba más el teatro, así que me fui cargando con la maleta, de gira por pueblos” (Ponga 48). Se casó virgen y por la Iglesia cuando tan solo tenía veinte años y pronto tuvo dos hijos, pero se separó a los cinco años de estar casada. Revela que “Aceptar salir de gira a los pocos meses de dar a luz su segundo hijo le costó nuevas broncas familiares que pusieron su matrimonio en la picota” (Ponga 48). Ni su marido ni sus padres querían que ella se dedicase a la interpretación y no le apoyaron hasta que no tuvo significativos ingresos económicos –característico de la sociedad neoliberal, capitalista y consumista en la que España se había convertido–. La institución de la familia, tan importante en Lola Flores –su padre llegó a vender el negocio familiar para poder llevarla a Madrid y apoyarla en su carrera como artista–, pierde relevancia con Carmen Maura. Asimismo, expresa: “No estaba preparada para ser madre, lo reconozco. Cuando tuve a la niña . . . me desperté a la mañana siguiente y en vez de pedir a la niña, pedí el desayuno” (48). De este modo, la estrella de cine se revelaba contra el modelo franquista de feminidad y optaba por la alternativa profesional vinculada a la clase media. John Hooper declara que “If the social revolution of the seventies was about sex, the social revolution of the eighties and nineties was about gender. It was the decade in which Spanish women flooded into higher education and on to the labour market” (127). La actriz estudió en la universidad y recibió una educación distinguida al cursar la carrera de Letras Francesas por el Instituto Católico de París. Estos estudios la permitieron hablar el francés de manera fluida y trabajar con éxito fuera de España, especialmente en Francia; triunfando no solamente a nivel

nacional sino también en Europa. Como Tremlett explica, los españoles “spent almost a whole century playing catch-up –in a stop-start fashion– with the rest of Europe” (5). La actriz representaba una de las principales aspiraciones de la nación española, formar parte de Europa. Esto significaba ser reconocido como un país homologable y en igualdad de condiciones a las grandes democracias europeas a las que se admiraba.

Especialmente durante la Segunda República comenzaron a producirse cambios en la situación de la mujer en España, y son populares nombres como Clara Campoamor o Victoria Kent. Sin embargo, ninguno de los avances y derechos que se consiguieron en esta época sobrevivió al franquismo. La lucha feminista no surgió en el país hasta los años setenta tras la muerte de Franco; y aunque coincidía con la Segunda Ola Feminista⁴³, España se encontraba con retraso con respecto a otros países por las circunstancias políticas y la represión de la dictadura. Ana Aguado y T.M López Ortega indican que “El feminismo surgió como respuesta individual y colectiva contra el régimen de Franco como sistema político dictatorial y, también, contra la misoginia y la discriminación sexista inherente en el sistema jurídico y político patriarcal del franquismo” (285). Las primeras jornadas Nacionales de Liberalización de la mujer tuvieron lugar en 1975 y en 1983 se creó el Instituto de la Mujer. El derecho al placer de la mujer, su liberalización sexual y los derechos de las mujeres trabajadoras fueron las metas principales de este periodo. Mercedes Agustín Puerta revela en su libro sobre el feminismo en España que “El movimiento feminista se planteó como una tarea prioritaria en 1977, el lanzamiento de la campaña ‘Por una sexualidad libre’, cuyo objetivo era afirmar a las mujeres como sujetos sexuales, consiguiendo hacer efectiva la separación entre sexualidad y reproducción” (210). En

⁴³ La Segunda Ola Feminista se extiende desde los años sesenta hasta los noventa aproximadamente. Algunos de los temas más significativos en los que se enfoca son: la sexualidad, la familia, el trabajo y los derechos de reproducción.

el siguiente apartado se expondrá el episodio de violación que sufrió la actriz en su propia casa en 1975. En 1993 Ponga recogió el hecho en la biografía que escribió sobre Maura e incluyó sus declaraciones al respecto: “Llamé a un amigo muy íntimo, le expliqué lo que había pasado y le dije: yo no quiero quedarme traumatizada sexualmente para toda la vida, así que ven, vamos a echar un polvo, suavísimo, sin un atisbo de violencia, muy cariñoso. Y fue una noche preciosa, en el mismo sitio donde me había pasado todo, en mi dormitorio” (57). Es significativo que tras sufrir una experiencia tan traumática como una agresión sexual de ese tipo, su principal propósito es que no afectase su derecho al placer sexual.

Otra de las características más importantes de la lucha feminista de la época es la del derecho de la mujer al trabajo. Agustín Puerta explica que “La lucha por los derechos de las mujeres trabajadoras corre paralela a la conformación y desarrollo del movimiento feminista” (252). La transición a la democracia surge paralelamente a la profesionalización de la mujer. A la propia Carmen Maura se la percibe también como profesional de la interpretación. Separada de su marido desde principios de los años setenta y aunque según sus propias palabras hasta ese momento “estaba acostumbrada a tener dinero y chequera” (Ponga 49), la actriz fue independiente económicamente gracias a su profesión.

Aguado y López Ortega manifiestan que “Frente a la tradicional importancia atribuida a la familia como fundamento de la sociedad, el feminismo de la Transición criticaba esta institución por su rol represor y su consolidación no fue considerada crucial en el diseño de una nueva cultura política democrática” (292). En el terreno personal y familiar, Lola Flores y Carmen Maura son especialmente diferentes. Como se ha propuesto, Carmen Maura representa el olvido y la casi negación de que el franquismo existió y afectó tanto la vida de la población española. La familia era probablemente la institución más importante durante la dictadura y por

ello a Lola Flores, representante de este periodo, se la valoraba tanto su papel como madre. Flores siempre expresaba que su familia y sus hijos eran una prioridad; así, les incluía en sus proyectos y eran siempre tema de conversación en sus entrevistas y declaraciones públicas. Su hermana, su esposo, sus hijos y sus nietas han sido o son reconocidos artistas y se dedican al mundo de la música y el espectáculo. Sin embargo, Carmen Maura se separó a los cinco años de casarse y en 1993 declaraba: “Tampoco tener un hijo me hacía una enorme ilusión” (Ponga 41). La actriz rompe así con uno de los pilares franquistas más importantes, la familia.

Aunque tanto Carmen Maura como Lola Flores fueron subversivas de alguna manera, lo hacen de formas diferentes. Flores primero desafía las normas del franquismo para después seguirlas, mientras que Maura las practicó primero para después abandonarlas. Flores, por ejemplo, tuvo diversas y sonadas relaciones sentimentales con hombres casados antes de casarse con su esposo en 1957; así como dos abortos. Sin embargo, en el caso de Maura, las primeras decisiones importantes que tomó con respecto a su vida privada eran perfectamente acordes a los estándares franquistas. Conoció al que fue su marido cuando ella tenía 18 años y estudiaba en el Colegio Privado San Pablo. Él era abogado, se casaron vírgenes por la Iglesia cuando ella tan solo tenía veinte años y tuvieron hijos nada más casarse. Ella misma revela: “Me quedé embarazada de la niña nada más volver del viaje de novios” (Ponga 41). Tanto su marido como su padre, como era de esperar de los hombres en aquella época, se opusieron a que iniciara una carrera como actriz. Maura explica en la entrevista que ofreció en *Al rincón* en 2015 que en los años setenta, que una mujer dijese que iba a ser actriz era casi como decir “voy a ser puta”. Sin embargo, a pesar de la oposición por parte de su familia, decidió dedicarse a la interpretación y nada se lo impidió, ni siquiera sus dos hijos. Maura revela que: “Aceptar salir de gira a los pocos meses de dar a luz su segundo hijo le costó nuevas broncas familiares que pusieron su

matrimonio en la picota” (Ponga 48). Así, se separó de su marido tras 5 años de casados. Su marido incluso la demandó por abandono del hogar, vida ignominiosa y perversión de menores; y después se mudó a Tenerife con sus hijos. Debido al poco dinero que Maura tenía, apenas vio a sus hijos durante varios años. Maura revela que, a su hija, por ejemplo, estuvo sin verla desde que tenía trece años hasta que tuvo diecisiete. La actriz actuó al principio siguiendo las reglas del franquismo, pero después las transgredió todas. Se separó en 1970 aún cuando el divorcio no fue legal en España hasta 1981, tuvo muy poco contacto con sus hijos cuando éstos eran pequeños y tomó por sí sola las riendas de su carrera profesional.

Vínculo de Carmen Maura con el poder político: Europa y la nueva sociedad de élite

Durante la Transición, a través del melodrama y la afectividad, la celebridad legitimó decisiones políticas y al gobierno socialista liderado por Felipe González. Como Marshall explica “The political leader, in terms of function and as a form of political legitimation, is constructed in a manner that resembles other public personalities that have emerged from a variety of cultural activities” (214). Carmen Maura, actriz profesional y distinguida, legitimaba el surgimiento de la denominada ‘jet society’ o ‘beautiful people’ –ministros, actores, directores, escritores, artistas, etc– que se incorporaron a la sociedad de élite promovida por el gobierno. Francisco Umbral publicó en 1991 el libro *Crónica de esa gente guapa: Memorias de la jet*. En la portada aparecen trece de las personas de las que se habla en el libro, entre ellas Carmen Maura junto a la imagen del rey Juan Carlos I, Felipe González, La Duquesa de Alba y Camilo José Cela, entre otros. En la introducción se explica que el libro ofrece un álbum de las familias “pero de las familias de los otros, de las grandes y pequeñas familias que hoy rigen España mediante el dinero, la influencia, el sexo o el miedo” (9). Asimismo, Ignacio Echevarría añade

en *CT o la Cultura de la Transición* que “Interesaba al nuevo Estado Democrático liderado por González el lucimiento de los intelectuales y creadores, como garantía de credibilidad y airosa rúbrica al proyecto de renovación y desmemoriada convivencia” (31).

Cuando se estrenó *Mujeres al borde de un ataque de nervios* Felipe González llevaba siendo presidente del gobierno seis años, y su discurso, junto con las circunstancias sociales y políticas, estaba cambiando con respecto a sus inicios. Desde el comienzo de los años ochenta y cuando se estrenó *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, González se presentaba como un hombre de clase trabajadora, que vestía pantalones de pana, que hablaba con acento andaluz y cuya agenda política estaba llena de esperanza. Era por ello un presidente más cercano a la situación de Gloria. Sin embargo, para finales de la década su discurso, antes dirigido a la clase media de la que él formaba parte, fue cambiando hasta crear una clase de élite de la que él era partícipe. Felipe González fue creando una jet-set que estaba más cercana a Pepa y el aura de distinción y exclusividad que Carmen Maura irradiaba en la película de Almodóvar.

A partir de 1975 y como Pradera y Moreira manifiestan, “Los que hicieron la Transición buscaban para España un sistema político democrático y un capitalismo comparables a los ya existentes en Europa Occidental” (27). En 1986 España entró a formar parte de la Comunidad Europea de manera oficial, tan solo dos años antes de que Carmen Maura recibiese su primer galardón como mejor actriz europea. El reconocimiento en Europa de Carmen Maura y de las películas en las que participaba, legitimaba esta postura política y permitía imaginar a España completamente integrada y al nivel de las otras democracias Europeas. Los premios que la reconocen como intérprete de Europa hacían tangible la pertenencia de España a dicha comunidad. Sus éxitos y reconocimientos, así como los de las películas en las que trabajaba, reflejaban que España tenía presencia y era reconocida en Europa.

La valoración de películas españolas en España era proporcional a la apreciación que de ellas se hacía en el extranjero. José Luis López García explica que a *Mujeres al borde de un ataque de nervios* “el éxito le llegó, sobre todo, desde fuera. Allende nuestras fronteras, la crítica especializada parecía entender mejor su oferta narrativa y el público conectaba con sus propuestas estéticas. Luego, por efecto de la onda expansiva, comenzó a valorarse en nuestro país” (89). Asimismo, en Estados Unidos hubo críticas muy favorables para *La ley del deseo* (1987) por lo que Ponga advierte que “su aclamada Tina [interpretada por Carmen Maura] le abrió las puertas fuera de España y situó muy alto el techo de su colaboración con Pedro Almodóvar” (95). En 1990 Carmen Maura recogía su segundo premio Félix como mejor actriz europea. El primero lo recibió en 1988 por *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y el segundo en 1990 por *¡Ay, Carmela!*. Carmen Maura ha desarrollado gran parte de su carrera interpretativa en Europa, principalmente en Francia.

Las dos películas recientemente analizadas son relevantes además por el éxito que tuvieron fuera de España y especialmente en Europa. Vilarós manifiesta que “en el imaginario colectivo el fin del franquismo representa la posibilidad de que el resto de Europa ‘descubra’ lo que los cuarenta años de dictadura habían impedido” (5). Con el fin del franquismo y la restauración de la democracia, formar parte de Europa se convirtió en una de las metas principales del nuevo proceso democrático. La película que tuvo relevancia fuera de las fronteras españolas y que inició la carrera internacional de Pedro Almodóvar y de Carmen Maura es *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*. Smith explica en su obra *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar* que “was a cross-over film for Almodóvar in several ways. It was the first time he was given a substantial budget (some seventy million pesetas). . . . In France the film helped to establish Almodóvar’s reputation” (61). La percepción que de España se tiene en el

extranjero siempre ha impactado de manera decisiva la forma en que la nación se percibe a sí misma. En el siglo XIX se creó a partir de la visión orientalista de turistas europeos. Tras el cambio político de la dictadura a la democracia esta esencia cambia, y de nuevo, será el extranjero quien determine y dé validez a la nueva identidad española. Luisa Elena Delgado manifiesta que “Dentro de España se piensa de forma reactiva, siempre en respuesta a una mirada foránea que supuestamente minimiza o ignora nuestra grandeza y excepcionalidad (288)”. De esta manera, en el siglo XIX son los escritores franceses quienes imponen el exotismo español como esencia de la nación y que Franco perpetúa; mientras que en el siglo XX Europa comienza a valorar las nuevas formas culturales españolas, como las películas de Pedro Almodóvar, lo que provoca que su reputación en España –y la de sus actrices– aumente paralelamente a su éxito internacional.

Otra fecha significativa para Europa fue el año 1993, año en que entró en vigor el Tratado de Maastricht⁴⁴. El tratado culminaba la integración política y era vinculante para todos los estados miembros. Este mismo año, Carmen Maura participó en la película francesa *Louis, enfant roi* (Roger Planchon, 1993). Ponga revela que Maura negoció mucho por su papel en el film y la propia actriz declara: “Les pedí lo que cobraría una primera actriz francesa por ese papel. Querían que cobrara menos por ser española . . . me necesitaban a mí. Necesitaban a una española un poco graciosa, de mi edad y que hablara francés bien” (125). Negoció el salario y el alojamiento, y la ofrecieron lo que pedía. Demandó así las mismas condiciones para ella que para las actrices francesas, reclamando para España las mismas posibilidades y derechos que los demás países europeos.

⁴⁴ El Tratado de Maastricht creó una Unión Europea formada por: las Comunidades Europeas, la política exterior y de seguridad común (PESC) y la cooperación policial y judicial en materia penal (JAI). Estableció además una ciudadanía europea, refuerzó las competencias del Parlamento Europeo y puso en marcha la unión económica y monetaria (UEM).

Sus estudios en Letras Francesas le permitieron adaptarse al idioma del país e interpretar diferentes papeles en francés. La primera película que rodó en Francia fue *Sur la terre comme au ciel* (Marion Hänsel, 1992), en la que era la protagonista e interpretaba a una periodista. Aunque en algunos de los films sus personajes son, como ella, procedentes de España como en *Louis, enfant roi* (Roger Planchon, 1993) o *Les femmes du 6ème étage* (Philippe Le Guay, 2011). Asimismo, el 9 de febrero de 2011 el periódico *El País* publicaba un artículo cuyo titular decía: “París se rinde a Carmen Maura” y continuaba explicando “La actriz recibe la 'grande Medaille de Vermeil de la Ville de París', la más alta distinción que concede el Ayuntamiento de la ciudad, por el conjunto de su obra”. Maura ha recibido multitud de premios, entre ellos dos premios César –premios que ofrece la Academia de Cine Francés desde 1975– a la mejor actriz secundaria por *Le bonheur est dans le pré* (Etienne Chatiliez, 1995) y *Les femmes du 6e étage* (Philippe Le Guay, 2011).

Por otro lado, la celebridad Carmen Maura representaba el olvido activo de la dictadura en los años ochenta, pero un cuarto de siglo desde la muerte de Franco y contrario a lo que muchos pensaban, las heridas de la Guerra Civil y de la dictadura aún no estaban curadas. En el año 2000 “It was the first time a Civil War grave had been dug up like this, and the first time DNA tests han been used to identify the victims” (Tremlett 6). Se iniciaba así lo que se denominó como ‘Recuperación de la Memoria Histórica’, y tanto la ley de Amnistía como el del Pacto del Olvido comenzaban a desquebrajarse. Así, el 14 de octubre de 2015 la actriz Carmen Maura acudió al programa de entrevistas *Al rincón*, presentado por Risto Mejide. Durante la conversación que ambos mantuvieron, Maura relató que fue violada por un militar en 1975, unos días antes de la muerte del dictador Francisco Franco. Explicó que se encontraba en su casa cuando un militar llamó a su puerta, la golpeó y la violó a punta de pistola. Asimismo, expresó

que el trato que recibió por parte de la policía y durante el juicio fue casi más denigrante que el episodio de abuso sexual; denunciando así el sistema jurídico de la época. Multitud de medios se hicieron eco de la noticia y la gran mayoría la trataron como novedosa; algunos de los titulares decían: “Carmen Maura se abrió en canal para Risto Mejide . . . reveló uno de los episodios más escabrosos de su vida⁴⁵”, “su caso es el primero de una persona pública española que hemos conseguido encontrar⁴⁶”, “La actriz visitó a Risto Mejide este pasado martes y se sinceró al 100% con él, pues le contó cosas que nunca habían llegado a conocerse⁴⁷”. Sin embargo, Paula Ponga ya había relatado este episodio de la vida de Maura en 1993 en una biografía que publicó sobre la actriz.

A principios de los años noventa este episodio de la vida de Carmen Maura no tuvo repercusión en los medios y pasó desapercibido. Tan solo un año antes de la publicación de la biografía en la que se relataba la violación, España había organizado con éxito los Juegos Olímpicos en Barcelona y la Expo en Sevilla, acontecimientos que brindaron un lugar favorecedor en el panorama internacional para el país. Contemplar el suceso ocurrido en 1975 podía abrir de nuevo la herida del pasado traumático franquista y desestabilizar la aparente estabilidad que la nación había alcanzado. Como Eva Illouz expone, “For it to become a basic schema organizing the self, a narrative must have a great deal of cultural institutional resonance, that is, it has to become a part of the routine operations of institutions which command a great

⁴⁵ Ver noticia completa en: lavozdegalicia.es/noticia/television/2015/10/15/carmen-maura-confiesa-haber-violada-tenia-30-anos/00031444932902000575645.htm

⁴⁶ Ver noticia completa en: verne.elpais.com/verne/2015/10/15/articulo/1444910907_458711.html, (última consulta 07/09/2018).

⁴⁷ Ver noticia completa en: diezminutos.es/famosos-corazon/famosos-espanoles/news/a3149/carmen-maura-sufrio-una-violacion-a-punta-de-pistola-en-su-propia-casa/, (última consulta 07/09/2018).

deal of cultural and social resources, such as the state or the market” (57). A principios de los años noventa este evento de la historia de Carmen Maura no encajaba con las instituciones culturales ni con las medidas políticas implantadas por el gobierno de la Transición. Su testimonio sacaba a la superficie algunas de las ilicitudes e irregularidades del sistema jurídico franquista y denunciaba las injusticias que se cometieron durante décadas.

Pasados cuarenta años desde el fin de la dictadura y de la agresión sexual a la celebridad, su relato llega al público a través de las emociones y la afectividad. Carmen Maura expuso su vivencia en una entrevista aparentemente informal, en la que tanto ella como su entrevistador están sentados cómodamente en un sillón. Nunn y Biressi explican que “Therapy talk formats present and intimate discussion between interviewer and guest . . . These formats facilitate a public performative space for celebrity intimacy and the excavation of the celebrity persona” (55). El formato de *Al rincón* produce una gran intensidad emocional en el espectador y lo involucra, teniendo así mismo la capacidad de llegar de manera inmediata a miles de personas que lo ven desde el ámbito privado –el salón de casa en vez de un salón de cine– y en el medio que catapultó a la fama a la actriz a principios de los ochenta. Asimismo, su testimonio apela a las emociones y provee un acceso afectivo al suceso, narrado de manera melodramática.

Conclusión

Carmen Maura es la celebridad que simboliza el periodo de la transición política a la democracia en España. Perteneciente a una familia acomodada y considerada como una profesional del cine, ha trabajado con directores de renombre y ha recibido gran número de premios y reconocimientos a nivel nacional e internacional. A través de las informaciones de su vida privada que se han hecho públicas y los personajes a los que interpretaba, legitimaba el

gobierno de la época y representaba a la nueva España que empezaba a formar parte de Europa, y que quería transmitir una imagen atrevida, libre y que había dejado atrás más de cuatro décadas de dictadura. Como Nichols y Song señalan:

Linked with a period of prolific cultural and social production that was mainly visible for its alternative streak, the youth and the young artists that became the ‘face’ of this movement personified what Spaniards (and the rest of the world) learned to identify as the insatiable hunger for freedom that a society experiences at the end of a dictatorship. (1)

Pasar de una dictadura sin libertades ni partidos políticos a una democracia moderna no era una tarea fácil. Por ello, tanto la cultura popular de la época como las celebridades que formaban parte de ella, ayudaron a legitimar las nuevas decisiones políticas y a personificar los nuevos ideales de las fuerzas políticas. Como Hollinger manifiesta, las estrellas de cine “personalize contemporary social issues, embodying current ideological contradictions, social conflicts, and ethical struggles” (28).

La entrada de España en la Unión Europea causó la sensación de se ponían fin a casi dos siglos de aislamiento y exotismo oriental. Tan solo dos años después de que el país entrara a formar parte de Europa, en 1988, Carmen Maura era condecorada con el premio a mejor actriz europea y su película *Mujeres al borde de un ataque de nervios* tuvo mucho éxito fuera de las fronteras españolas –llegando incluso a estar nominada a los premios Oscar–.

El estatus social distinguido y profesional de Carmen Maura le ha acompañado durante toda su carrera. Ha trabajado bajo las órdenes de directores de renombre, con actores notorios y ha sido protagonista de películas de éxito y de gran relevancia en España desde sus inicios hasta la actualidad. Asimismo, Francisco Umbral relata:

Los Maura, como son una gran familia española, han dado el naipe plural y consabido de estas familias: un senador, un ministro, un comunista, un afrancesado, una cómica y por ahí. La cómica es Carmen Maura, que principió en los setenta, pasó por la televisión sin que Tola consiguiese estropearla y ha pasado por Almodóvar sin limitarse a ser una chica-Almodóvar. (228)

Stuart Hall y Paul du Gay explican que “Identities are about questions on using the resources of history, language and culture in the process of becoming rather than being: not ‘who we are’ or ‘where we came from’, so much as what we might become, how we have been represented and how that bears on how we might represent ourselves” (4). La celebridad Carmen Maura mostraba una dualidad: por un lado, encarnaba la reforma de continuidad de las élites franquistas; y por otro lado permitía imaginar a una España más europea y democrática a través de su afectividad de la emulación. Partiendo de la sociedad de élite representaba desde mujeres proletarias hasta a profesionales independientes, armonizando el pasado traumático con la modernidad europea.

Capítulo 3

La afectividad neoliberal de la insatisfacción: Lucía Etxebarria

Trabajo en una barra y los domingos los paso de garito en garito, bebiendo como una esponja, gastándome el sueldo en éxtasis, para olvidarme de que mi novio me dejó. Por muy delgada y muy mona que sea. Por lo visto, no le resultaba suficiente. Las relaciones de los noventa, dicen. Efímeras. *No future*. Generación X. Hay que joderse. (67)

Cristina en *Amor, curiosidad, procaz y dudas* (1997)

Lucía Etxebarria

Introducción. Lucía Etxebarria: la celebridad del cambio de siglo (1996-2004)

La escritora Lucía Etxebarria es una de las celebridades que mejor representa el periodo histórico que abarca desde mediados de los años noventa hasta el 2004, etapa que se corresponde con el primer gobierno del Partido Popular en España (1996-2004). Esta época supuso un nuevo cambio para España ya que por primera vez desde el fin del franquismo gobernaba un partido de derechas –Partido Popular– y lo hacía además con políticas visiblemente neoliberales y neoconservadoras; así como con una visión política exterior vinculada al atlantismo y con carácter neoimperialista⁴⁸, cuyo objetivo era integrar a España en la Europa neoliberal. Lucía Etxebarria representa esta etapa ofreciendo narrativas desde el punto de vista de la élite instruida y burguesa que el presidente del gobierno José María Aznar generó y consolidó como resultado de sus políticas económicas neoliberales. Así, el presente capítulo va a explicar cómo la celebridad Lucía Etxebarria fortaleció la ilusión de globalización, normalidad y cohesión, legitimando al poder político del periodo que encarnaba a través de sus apariciones en los

⁴⁸ Forma de actuación e ideología política que se basa en dominar a otros países o comunidades mediante el poder político y económico.

medios, su propia vida privada y mediante las historias que narraba en sus novelas. Con este objetivo, el estudio se centrará en algunas de las primeras y más exitosas de sus publicaciones de finales del siglo XX y principios del XXI: *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) y *De todo lo visible y lo invisible* (2001). En estas novelas predomina una afectividad neoliberal y elitista vinculada con la insatisfacción, la desesperanza y el pasotismo ante la situación política y social. Tanto Lucía Etxebarria como sus novelas permitían al lector y a su público identificarse con la élite de manera afectiva e individual, a cambio de renunciar y resignarse en lo político y social.

El momento en el que Etxebarria alcanzó el éxito literario y la fama, corresponde con un significativo cambio político. Tras catorce años de gobierno socialista y por primera vez desde la transición a la democracia, un partido de derechas volvía a regir el país. Los principales objetivos del nuevo gobierno eran transformar la nación implementando significativos cambios neoliberales en la economía y promoviendo la importancia de la globalización, principalmente las relaciones con las potencias hegemónicas anglosajones –Estados Unidos y Reino Unido–. José Luis Rodríguez Jiménez y Sara Nuñez de Prado Clavell exponen que “La diferencia más notable entre la política exterior de los gobiernos anteriores y el del PP fue precisamente el mayor carácter atlantista que se le imprimió” (482). Asimismo, el partido tenía un singular vínculo con el franquismo por su carácter conservador y católico, así como por proceder del partido político Alianza Popular –de carácter conservador y fundado en 1976 por Manuel Fraga, ministro durante la dictadura franquista, y otras personalidades vinculadas con la dictadura franquista–. A pesar del vínculo histórico entre el gobierno de la época y el pasado reciente, las historias de Etxebarria están despolitizadas y se caracterizan por la desmemoria histórica a través del exceso de sexo, drogas o problemas amorosos, que funcionan como distractores para ocultar

los problemas de la población. La escritora retoma el discurso progresista del Partido Socialista Obrero Español de los años ochenta y lo reformula de una forma conservadora y neoliberal. Propone un discurso elitista y posmoderno en el que siempre hay un regreso a la familia y la religión –instituciones franquistas y conservadoras por antonomasia– y expone una afectividad burguesa insatisfecha e indiferente ante los problemas sociales.

Aunque José María Aznar hacía hincapié en la positiva evolución socioeconómica del país, la realidad era diferente. En los primeros años del siglo XXI se produjo un significativo crecimiento económico, pero, en palabras de Emmanuel Rodríguez López, “el gasto público en salud, educación, vivienda y protección social tocó mínimos históricos respecto de mediados de los años ochenta” (24). En este periodo se incrementó la diferencia entre clases sociales y se llevaron a cabo reformas neoliberales que aumentaron la privatización y la precarización. Las novelas de Lucía Etxebarria y el personaje mediático en el que se convirtió tras publicar su primera novela en 1997, encarnaban la fantasía de normalidad y cohesión nacional en la globalización, encubriendo las verdaderas preocupaciones sociales al prestar excesiva atención –desde un punto de vista afectivo neoliberal desencantado–, al sexo, las drogas, al consumo, las relaciones amorosas y familiares, así como al aspecto físico. La escritora personificaba la modernidad del país al ser una mujer joven de éxito en un ámbito tradicionalmente vinculado al hombre. La principal novedad que aportaba era ser una intelectual con voz propia y con un discurso –aparentemente– feminista que se presentaba, por primera vez, a través de la cultura popular. Usaba un lenguaje ágil, coloquial y populista, al mismo tiempo que incluía ideas sofisticadas y referencias cultas, involucrando así a lectores educados y haciendo sentir al público general que, aunque probablemente nunca llegaría a formar parte de esa élite instruida y burguesa a la que pertenecían Etxebarria y sus personajes.

Lucía Etxebarria creó un discurso que no era crítico con la situación política y social. Representaba a la nación desde una afectividad marcada por la insatisfacción y el desencanto, partiendo desde su perspectiva elitista y neoconservadora. Su discurso se centraba en una realidad que no cumplía con sus expectativas y se caracterizaba por la falta de confianza de mejora, por lo que no ofrecía a su público nada contra lo que sublevarse, propiciando una actitud derrotista que mantenía a las nuevas generaciones ajenas y desinteresadas por las decisiones políticas. Desde el inicio de la transición política a la democracia el poder político español trató de reducir la diversidad de opiniones en cuanto a temas que pudieran poner en peligro la estabilidad y cohesión de la población implantada por la élite. Esta tendencia a la despolitización del arte y la cultura popular se denomina Cultura de la Transición. Este término propuesto por Guillém Martínez y ya mencionado en el capítulo anterior, hace referencia a los productos culturales creados y consumidos a partir de 1975 y que se amoldaban a las necesidades del Estado y las instituciones que formaban parte de éste, controlando la realidad y su percepción mediante el monopolio de temas y discursos. Durante el gobierno de José María Aznar los problemas se encubrieron principalmente a través del consumismo y primordialmente de la apariencia de una España inmersa en los circuitos globales que la igualaría con las grandes potencias anglosajonas, principalmente Estados Unidos, que representaba el capitalismo neoliberal hegemónico y global.

Lucía Etxebarria nació en 1966, nueve años antes de que terminase la dictadura franquista. Aunque la mujer en España ganó libertades y derechos a partir de 1975, siguió ocupando un espacio de alteridad especialmente en el ámbito literario, donde el canon continuó siendo exclusivamente masculino. Curiosamente, la literatura escrita por mujeres en esta época no recibió la misma consideración por parte de la crítica que la masculina, pero sí obtuvo una

significativa acogida comercial. Kyra Kietrys y Montserrat Linares declaran que “both the media and literacy critics constantly emphasize the unprecedented number of women writers successful in both publishing and sales” (2), aunque su trabajo seguía sin tomarse en serio y se percibía como simple literatura comercial.

Lucía Etxebarria comenzó su carrera literaria en los años noventa y saltó a la fama en 1997 tras publicar su primera novela *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Contó entonces con el apoyo de Ana María Matute, produciéndose así un claro relevo generacional; y se convirtió en una de las escritoras más leídas de finales del siglo XX y principios del XXI. La tradición cultural y literaria española, influenciada en gran medida por el catolicismo y la dictadura franquista, había discriminado fuertemente a la mujer durante el siglo XX. La carrera de Etxebarria es significativa porque consiguió visibilidad en un mundo que hasta hacía muy poco había sido casi exclusivamente masculino. Pronto se convirtió en un referente de la cultura popular de la época y se la asocia con la generación literaria surgida a mediados de los años noventa, denominada Generación X o del Kronen. La importancia de esta generación reside en la manera en que éstos artistas jóvenes revolucionaron el panorama cultural y literario de los años noventa. Debido al éxito de ventas y a la popularidad que adquirieron, establecieron su propio ‘star system’ y sus creaciones literarias estaban siempre unidas a su propia imagen, muchas de las veces llamativa y provocadora. En general, sus historias eliminaban lo histórico para enfocarse en la cultura anglosajona, la cultura popular y lo tecnológico. Asimismo, se les asocia con un nuevo realismo en el que la élite burguesa expresa su apatía y rechazo respecto a las otras clases sociales.

Lucía Etxebarria llega al público a través de su afectividad de mujer burguesa e instruida, y con historias melodramáticas en las que los sentimientos y emociones son protagonistas, pero

en las que no se ofrece solución a los problemas sociales y económicos. En su primera novela, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, describe a algunos de sus personajes como “emocionalmente inadaptados, familiarmente renegados, socialmente inútiles” (286). Sus ficciones propician la resignación de los jóvenes ante la situación social, arrinconando la lucha ideológica y favoreciendo la apatía política. Como Luisa Elena Delgado afirma en *La nación singular*, “La ciudadanía, inmersa en la lógica del goce consumista, se vuelve cada vez más apática . . . lo único que hoy se espera del buen ciudadano es su consentimiento a las medidas que se toman en su nombre, y que mantenga la formalidad democrática votando cada cuatro años a unas alternativas que se presentan como las únicas posibles (18). Asimismo, la narrativa de Etxebarria intensifica el deseo por el consumo mientras que permite al lector identificarse afectivamente con las clases elitistas a cambio de renunciar a enfrentarse a la situación política y social.

Mediante sus textos y apariciones públicas, Lucía Etxebarria cuestionaba el papel de la mujer en la sociedad actual y reflexionaba en torno al género como construcción cultural; concepto novedoso a finales de los noventa en España pero que la filósofa estadounidense Judith Butler ya había teorizado a principios de la década. K.M. Sibbald y Ricardo de la Fuente Ballesteros explican que “En la obra de Etxebarria destacan las alusiones, bien en boca de sus personajes, bien en los prólogos de la propia autora, a textos clave feministas europeos y americanos que han marcado la evolución de los movimientos por la igualdad y liberación de las mujeres” (113). Aunque su aportación en este terreno es importante, el discurso feminista que propone no funciona puesto que los problemas que plantea se resuelven en la intimidad, siendo los sentimientos, las emociones y la afectividad quienes regulan las tensiones. Asimismo, propone el retorno a la religión y la familia biológica, instituciones franquistas más paradigmáticas, mostrando así un intento fallido de alejarse del pasado traumático dictatorial. La

autora menciona problemas sociales y políticos importantes, pero aporta una solución privada, neofranquista y neoconservadora.

Sus personajes y ella misma, siempre en crisis, luchan contra las presiones sociales y familiares de las que finalmente no pueden escapar, y terminan por adaptarse a los roles tradicionalmente impuestos para la mujer como la importancia de la familia, la comodidad del hogar, la necesidad de contar con un hombre en su vida y la maternidad. Asimismo, Lucía Etxebarria recurre con frecuencia al escándalo y juega con la imagen física para alcanzar el éxito y la visibilidad, subrayando así la importancia de la mujer como objeto y no por sus capacidades intelectuales. Tanto la propia escritora como sus personajes performaban en realidad el modelo de mujer tradicional: venden su imagen física y su cuerpo, muestran sus afectos y frustraciones de manera exagerada y retornando a la familia como institución fundamental. Esto desvalorizaba el mensaje moralizante y feminista que parecía plantear inicialmente.

Lucía Etxebarria, una mujer joven y con educación universitaria, logró que sus creaciones literarias fueran recibidas con éxito por el público y que se conociesen no solo en España sino también en el extranjero⁴⁹, lo que se percibía como un signo de globalización y como algo novedoso. Sus novelas son representativas de una narrativa literaria y cultural preponderante durante los años correspondientes al gobierno del Partido Popular. Uno de los principales objetivos de este gobierno era que España se distinguiese por ser un país integrado en los ámbitos políticos, sociales y culturales a nivel mundial; especialmente, situado a la altura de otras grandes potencias como Reino Unido o Estados Unidos. Esta política exterior pretendía mostrar a España como la versión europea del capitalismo neoliberal norteamericano y aportaba al país relevancia internacional.

⁴⁹ Algunas de sus obras se han sido traducidas a varios idiomas.

La profesión de Lucía Etxebarria se diferencia de las que habitualmente se asocian con las celebridades, casi siempre vinculadas con el mundo del espectáculo, el cine o la televisión. Sin embargo, Etxebarria no sólo escribe novelas y ensayos, sino que también colabora en periódicos, medios de comunicación y en páginas web; posee una carrera literaria pero también pertenece a una categoría supraliteraria porque su influencia en los medios de comunicación trasciende sus discursos literarios y la convierte en transmediática. Asimismo, por primera vez lo popular se presentaba en un formato que hasta el momento había sido culto: la literatura. Henseler manifiesta que:

«Lo popular» es un lugar relegado a las mujeres desde el siglo xix para no reconocer la calidad de su narrativa y a la misma vez darle la bienvenida en la objetivización física de la publicidad editorial. Para Etxebarria, éste es el espacio donde la libertad financiera permite innovaciones creativas y políticas, donde puede alcanzar un gran número de lectores, y donde puede atacar el posicionamiento tradicional de las escritoras dentro del sistema literario (“Acerca del ‘Fenómeno’ Lucía Etxebarria” 518).

La escritora mezcla referencias a la cultura pop con otras que poseen mayor capital cultural, como autores y pensadores reconocidos universalmente. En sus novelas cita, por ejemplo, desde la revista *Cosmopolitan* a la teoría de la sublimación de Freud. De esta manera, la escritora propone una lectura de masas ágil y coloquial que al mismo tiempo involucra a las generaciones educadas. Vicent Moreno explica que “existe un interés por demostrar que detrás de la estética de *sexo, drogas y rock’n’roll* que permeaba el estilo de su primera novela se esconde una voz literaria culta” (54). Las referencias cultas se van incrementando en el trasfondo de sus novelas, haciendo sentir al lector que forma parte de ellas y permitiéndole identificarse

con la clase educada, neoliberal y hegemónica en aquel momento. La cultura neoliberalista acentúa un deseo por lo sublime, y Lucía Etxebarria lo presenta a través de las referencias cultas y a la cultura anglosajona, y también mediante la clase alta a la que pertenecen gran parte de sus personajes y a la que hace referencia con frecuencia. De esta manera mostraba que la clase alta, la élite, también tenía sus propios problemas, estableciéndose así un significativo vínculo afectivo entre el lector popular y la clase burguesa.

A lo largo del presente capítulo van a estudiarse las novelas: *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), y *De todo lo visible y no invisible* (2001). Estas obras, junto con otras informaciones relevantes sobre la escritora, se irán analizando para exponer su influencia en los siguientes aspectos: afectividad, globalización, nacionalismo, familia y feminismo en la España de los años noventa. La elección de estas novelas se debe a que se enmarcan en el periodo histórico en el que Partido Popular estaba al mando del gobierno, así como por el éxito y reconocimiento público que recibieron. La primera es su novela más vendida y las otras dos han recibido al menos un premio literario prestigioso. Están protagonizadas por mujeres jóvenes y contemporáneas de la escritora y, además, tienen significativas características autobiográficas. Las novelas relatan la realidad de mujeres jóvenes españolas en la década de los años noventa y en una sociedad que conserva significativas características patriarcales y sexistas. Pertenecen a la clase alta, viven en Madrid y son exitosas en el ámbito profesional y educativo, pero no en la vida privada. Recrean su pasado para explicar su situación actual, relatando con detalle sus relaciones familiares y amorosas, especialmente la disfuncional relación que mantienen con sus progenitoras y con sus amantes. Transmitiendo así una afectividad neoliberal vinculada a la insatisfacción y el desencanto, y que conlleva a su vez al pasotismo con respecto a la situación social.

Contexto histórico: El gobierno del Partido Popular (1996-2004)

Antes de analizar en profundidad a la celebridad Lucía Etxebarria y a su obra es necesario revisar el contexto histórico de la época que representa. Algunos acontecimientos ocurridos a principios de los años noventa supusieron la oportunidad perfecta para mostrar al pueblo español y al extranjero el fin de la Transición, la modernización de España y un claro final de los años de aislamiento franquista. La Exposición Universal de Sevilla, Los Juegos Olímpicos de Barcelona y el título de Madrid como Capital Europea de la Cultura en 1992 se convirtieron en acontecimientos y celebraciones muy exitosos, con gran participación por parte de la población española y una exaltación del presente al mismo tiempo que negación del pasado. Helen Graham y Antonio Sánchez explican en *Spanish Cultural Studies: An Introduction: the Struggle for Modernity* que “this seemed to be part of an official attempt to represent Spain’s new, ‘modern’, democratic national identity as if it were built on a *tabula rasa*, thus avoiding confrontation with the cultural, social, regional, and political tensions that have plagued Spain since its emergence as a nation-state” (406). Sin embargo, las últimas legislaturas de Felipe González en los primeros años de los noventa estuvieron repletas de altibajos. Por un lado, los últimos años del gobierno socialista estuvieron llenos de escándalos y de corrupción, así como malestar social propiciado especialmente por la falta de empleo y la exposición pública de las implicaciones políticas del gobierno con los GAL –Grupos Antiterroristas de Liberación–, agrupaciones políticas que practicaron terrorismo de Estado contra la organización terrorista ETA. Esta situación permitió a José María Aznar presentar a su partido como la solución a las carencias sociales y políticas, así como conseguir la victoria en las urnas en 1996.

Los años de mayor éxito comercial de Lucía Etxebarria se corresponden con una realidad histórica y social diferente a generaciones anteriores. La primera publicación de Lucía Etxebarria

fue *La historia de Kurt y Courtney: aguanta esto* en 1996 –una biografía novelada–, que coincidió con el año en que el Partido Socialista Obrero Español y el entonces presidente Felipe González perdieron las elecciones tras casi catorce años al mando del gobierno. El Partido Popular no obtuvo la mayoría absoluta, pero tras dos meses de negociaciones, José María Aznar consiguió hacerse con la presidencia tras pactar con los partidos nacionalistas vasco y catalán – Partido Nacionalista Vasco y Convergencia i Unió respectivamente–. En las elecciones celebradas el 12 de marzo del 2000, el Partido Popular se hizo con la mayoría absoluta tras recibir el 44.5% de los votos, lo que le permitió estar al mando del gobierno cuatro años más. El Partido Popular se fundó en 1989 sustituyendo a Alianza Popular, y Omar Guillermo Encarnación explica que “the AP⁵⁰ underwent a political metamorphosis by shedding its ‘neo-Francoist’ reputation and eventually emerging as a mainstream conservative organization, now renamed the Partido Popular” (61). El triunfo del Partido Popular en 1996 supuso el renacimiento de la derecha y del conservadurismo español y el comienzo de la alternancia política postfranquista.

El Partido Popular tuvo un claro enfoque en la economía durante las dos legislaturas gobernadas por Aznar. Marlise Simons publicó en *The New York Times* un artículo en el que decía que: “his campaign promises to bring sweeping economic change and has taken some steps, including a large tax cut intended to stimulate private investment . . . how can he persuade Spaniards –or force them – to accept the belt-tightening necessary for Spain to be ready to adopt a single European currency in 1999?”. España se incorporó al euro en 1999 y la nueva moneda entró en vigor en 2002. Encarnación explica que el Partido Popular acelerará “the policies of economic liberalization, especially privatizations, and European integration championed by the

⁵⁰ Alianza Popular.

PSOE, with generally positive results. Sound macroeconomic indicators allowed the Aznar government in 1998 to fulfill the criteria for joining the circle of founding nations of the European Monetary Union (EMU) established by the Maastricht Treaty” (62). El presidente consiguió introducir el euro en el país y se flexibilizó el mercado, pero esto benefició principalmente a las clases altas y adineradas, eliminando prácticamente la clase media e incrementando la polarización social. Rodríguez Jiménez y Núñez de Prado Clavell explican que:

el empleo creado era en su mayor parte precario, por la imposición de la flexibilidad laboral, de forma que la disminución del paro fue unida al aumento de la eventualidad en el empleo. Los salarios quedaron congelados, en general, o incluso descendieron, para los llamados *contratos basura*, lo que significaba pérdida de poder adquisitivo y aumento de las diferencias entre grupos sociales. (473)

Aunque entre 1996 y 2004 la economía creció y se crearon nuevos puestos de trabajo, muchos salarios se estancaron y otros muchos empleos estaban infrarremunerados. Es decir, hubo un falso sentido de progreso.

En la primera legislatura (1996-2000) se bajaron los impuestos directos, que son los que recaen sobre personas o entidades gravándoles de manera directa, mientras que se aumentaron los indirectos, que recaen sobre los bienes o servicios y las transacciones que se realizan con ellos. Rodríguez Jiménez y Núñez de Prado Clavell indican que “el conjunto de la presión fiscal aumentó del 32 al 35% aunque los españoles *se sentían* más ricos ya que contaban con más dinero para gastar” (mi énfasis 464). Se creó así una falsa ilusión de mejora económica. Un ejemplo de ello es que durante la segunda legislatura (2000-2004) subió la inflación y una de las razones principales fue la subida de los precios debido a la introducción del euro. Si a priori la

entrada del euro se percibió como un importante avance económico que hacía de España un país cada vez más europeo, en términos económicos perjudicó a gran parte de la población por el aumento considerable de los precios. Se incrementó el costo de bienes y servicios al mismo tiempo que disminuyó el poder adquisitivo de la moneda. Así, a pesar del famoso ‘España va bien’ pronunciado por el presidente, Delgado afirma que “la escena cultural española se saturó de ensayos que sostenían, por un lado, que por fin España se había vuelto un país ‘normal’, mientras que, por otro, advertían con una retórica catastrófica y emotiva, sobre las crisis y amenazas que ponían en peligro la nación” (206). España iba bien para las clases con mayor poder adquisitivo, pero las decisiones políticas desfavorecían a las clases bajas y tendían a la eliminación de la clase media.

Por otro lado, uno de los principales problemas en los que hacía hincapié el gobierno eran los nacionalismos vasco y catalán, aunque según Delgado no se correspondían “en absoluto a las preocupaciones de los ciudadanos españoles” (25). Resulta llamativo también que el gobierno percibiese a los nacionalismos como enemigos ya que en los años noventa “el gobierno central se vio necesitado del apoyo de Convergencia i Unió (CiU), liderada por Jordi Pujol, y/o del Partido Nacionalista Vasco (PNV) de Xabier Arzalluz para garantizar la estabilidad parlamentaria” (Antonio Francisco Pedrós-Gascón 10). Sin embargo, la lucha contra el terrorismo y especialmente el grupo terrorista vasco ETA, fue uno de los problemas a los que se enfrentaron todos los gobiernos del periodo democrático hasta 2011, año en que ETA cesaba de manera permanente la lucha armada.

El Partido Popular finalizó sus ocho años de gobierno con el mayor ataque terrorista de la historia de España, en el que fallecieron casi 200 personas y en el que resultaron heridas más de 1800. Ocurrió el 11 de marzo de 2004 cuando diez bombas explotaron en diferentes trenes de

cercanías de Madrid. Aunque el gobierno del Partido Popular acusó a ETA de la masacre cuando sucedió, pronto se supo que había sido un grupo terrorista islámico de tipo yihadista. La opinión pública enseguida culpó al presidente al vincular el atentado con su apoyo a la guerra de Irak. Rodríguez López desvela que “Empeñado en una política de prestigio internacional, Aznar trató de convertir al Estado español en el último vértice del triángulo atlántico en la «lucha contra el terror»” (25). La política exterior del Partido Popular estuvo marcada por un significativo carácter atlantista⁵¹, y apoyó desde el principio a George Bush y Tony Blair en su invasión militar de Irak. Esta decisión provocó que miles de españoles se manifestaran en contra de la guerra cuando ésta comenzó en 2003. Este ambiente hostil, junto con el ataque terrorista del 11M tres días antes de las elecciones generales, terminó dando la mayoría parlamentaria al Partido Socialista Obrero Español en marzo de 2004 a pesar de que las encuestas habían apuntado hacia la victoria del Partido Popular durante el periodo electoral.

Contexto cultural: la literatura como objeto de consumo

Es imprescindible examinar cuál era el papel de la literatura a finales del siglo XX, así como el de la mujer escritora para poder analizar de manera apropiada el rol de Etxebarria como celebridad, sus trabajos literarios y los escándalos que siempre le han rodeado. Silvia Bermúdez explica en *Women’s Narrative and Film in Twentieth-Century Spain* que “controversy surrounding Etxebarria’s complex presence within cultural establishment needs to be understood as a revealing moment of the late-twentieth-century history of the intertwined links between the business of writing, the changes in the Spanish literary market, and the place of women authors within it” (225). Asimismo, Mancha San Esteban manifiesta que “a medida que la visibilidad

⁵¹ El Atlantismo es una visión política internacional que se caracteriza por el pacto estratégico-militar de Europa Occidental y América del Norte.

aumenta, más choca con los parámetros con los que se representa al novelista, con la lógica que genera el campo, y se convierte en una propiedad que forma parte de la construcción de las leyes del mercado” (95). El mercado literario y la industria cultural de finales de siglo comenzaron a reclamar actividades nunca asociadas antes a escritores como son las entrevistas acerca de su vida privada, firmas de libros, sesiones fotográficas o participaciones en otros medios no vinculados a la cultura como son por ejemplos los programas del corazón.

La literatura que se publicaba durante los años noventa y principios de los 2000, y a la que pertenece Lucía Etxebarria, está enmarcada en una sociedad neoliberal y consumista que daba más valor a las preferencias del lector individual y no a los criterios literarios más tradicionales. Henseler explica en “Acerca del ‘fenómeno’ Lucía Etxebarria” que su trabajo “debe ser analizado dentro del ambiente cultural de los noventa y del siglo XXI en el cual la contaminación comercial de la industria editorial se topa con las prácticas simuladas de los medios masivos, y donde ambas se fusionan para presentar la fabricación de los autores contemporáneos” (502). El neoliberalismo español cuyo origen se encuentra en los años ochenta y que se vio considerablemente acentuado durante el gobierno del Partido Popular, intervino también en la literatura y en la publicación de libros, que comenzó a regirse más por la ganancia económica, prestigio social y la popularidad de los escritores. Los editores no estaban tan interesados en la calidad literaria como en el éxito mercantil de los libros; un mercado que estaba cambiando de manera significativa debido a la nueva situación social y económica. Germán Gullón explica que para comprender a estos nuevos lectores/consumidores hay que aceptar “el impacto que en el escritor actual tiene la sociedad y los medios de comunicación, es decir, que la autoría conlleva hoy un mayor porcentaje de influencia social” (31). Los libros se escribían para consumidores que querían novedades, gratificación instantánea y cuyos intereses habían

cambiado con respecto a los de la generación anterior.

En esta nueva etapa consumista se daba importancia al criterio individual, es decir, al número de lectores y por consiguiente a la cantidad de libros vendidos. José Colmeiro declara que esta nueva tendencia se debe a la “perspectiva egocéntrica e individualista, de una juventud saturada culturalmente, pero vacía en su interior, libre de pesadillas históricas pero esclava del consumismo” (11). Henseler expone, por ejemplo, que dos semanas después de la publicación de *Beatriz y los cuerpos celestes* en 1998, la autora “apareció desnuda en una revista llamada *Dunia: la aventura de ser mujer*. En la entrevista de una página que acompañaba sus tres páginas de fotografías, proclamó la necesidad de representar a la mujer española *real* y admitió que su escritura no era otra cosa que su trabajo” (510). Dicho de otro modo, Etxebarria declaraba así que publicaba por dinero y utilizaba nuevos mecanismos publicitarios más cercanos a lo que usaban las actrices de cine, por ejemplo, que los literatos. El principal objetivo de la autora era vender ejemplares, y teniendo en cuenta las características del mercado, se hacía imprescindible hacerlo a través de su imagen.

Los años noventa trajeron dos cambios importantes en el ámbito literario. Por una parte se produjo un considerable aumento de mujeres escritoras, y por otro lado la literatura se convirtió en un objeto de consumo, viéndose considerablemente afectada por el comercio. Carmen de Urioste manifiesta que ambos cambios están relacionados y revela que “the discovery of this marketing potencial has led to the publication of more novels written by women” (284). Urioste expone además que las escritoras de este periodo, entre las que se encuentra Lucía Etxebarria, tienen diversas características comunes: obtuvieron gran éxito editorial, recibieron premios que las colocaron en el centro de la vida literaria española, y muchas de ellas estaban

vinculadas con el periodismo. La autora se convirtió en un producto cultural en un momento de expansión del comercio editorial en España.

El caso de Lucía Etxebarria no fue aislado y otras escritoras publicaron con éxito como Almudena Grandes, Espido Freire o Carmen Posadas. Asimismo, en los años noventa aparecieron diversas mujeres que comenzaron a tener un espacio en ámbitos tradicionalmente masculinos. En el terreno audiovisual, por ejemplo, Pilar Miró fue en 1997 una de las primeras mujeres en ganar un premio Goya de cine como directora. Uno de los casos más sonados de la época fue el de Cristina Sánchez, primera mujer torera en confirmar su alternativa en la plaza de toros de las Ventas de Madrid en 1998; y la primera mujer que apareció anunciada en el cartel de la Feria de San Isidro. Se convirtió en todo un fenómeno social, la crítica la calificó de manera positiva y alcanzó grandes éxitos. Aunque estas y otras mujeres, entre las que se incluye Etxebarria, fueron abanderadas y parecía que estaban representando un cambio social, no fue más que una ilusión de igualdad y modernidad. En el caso del cine, por ejemplo, siguen siendo principalmente hombres los que reciben premios Goya; y Cristina Sánchez decidió retirarse en octubre de 1999 principalmente por la actitud machista de otros compañeros toreros, algunos de los cuales se negaron incluso a compartir plaza con ella por el mero hecho de ser mujer. Estas mujeres transmitieron un mensaje de renovación con aires de modernidad, que no fue sino un espejismo.

En la década de los noventa no solo aumentó el número de mujeres escritoras, sino que también surgió un grupo de escritores jóvenes a los que se denominó ‘Generación X’ o del Kronen, en la que se incluye Lucía Etxebarria. La obra canónica es *Historias del Kronen*, donde el hijo de una familia de clase alta mata a un amigo homosexual en una orgia de drogas quedando completamente impune. Se trata, en su mayor parte, de una literatura autoritaria y

convervadora. Existe controversia en torno a esta generación y Colmeiro, por ejemplo, se plantea hasta qué punto es ésta una construcción por parte del aparato editorial y de la crítica, especialmente por las diferencias que existían entre los escritores que se incluyen en dicho grupo. Lo que tienen en común es la eliminación de lo histórico para enfocarse la cultura anglosajona, la cultura popular y lo tecnológico. Por otro lado, Toni Dorca expone que “las editoriales están más atentas a procurarse beneficios que no a propagar la ‘buena literatura’, manipulando al lector a la compra de un determinado libro a través del control que ejercen sobre los premios” (310). La literatura en esta época se convirtió en un producto más de consumo, y estos artistas jóvenes –principalmente escritores y directores de cine–, revolucionaron el panorama cultural del momento. Los autores adscritos a este grupo establecieron su propio ‘star system’ y sus creaciones literarias estaban siempre unidas a su propia imagen, muchas de las veces llamativa y novedosa con respecto a la de escritores anteriores. La imagen de Ray Loriga y Lucía Etxebarria, por ejemplo, aparece en algunas portadas de sus libros. Muchos opinan que tanto la Generación X como sus publicaciones no son más que un producto del mercado y una tendencia que interesaba económicamente en un momento determinado. Otros añaden que fue la situación social y cultural quien propició este tipo de textos y autores. Tschia en *Women’s Narrative and Film in Twentieth-Century Spain* explica que:

the commercial success of this new generation of writers has been attributed to their ability to reflect in their works the vision and preoccupations of an entire generation of youth: that is, according to their detractors, the vision of a socially and ethically disengaged youth who, faced with boredom and an uncertain future, seek an experience of momentary but intense gratification. (239)

La crítica general considera que la publicación de *Historias del Kronen* (1994), novela escrita por José Ángel Mañas, como el punto de partida de dicha generación⁵². Gullón explica que se trata de la narrativa surgida entre la caída del muro de Berlín en 1989 y el inicio del uso de internet, y hasta el 11-S, y está vinculada con el interés por el extranjero. Colmeiro apunta que el fenómeno de la Generación X:

echa mano del concepto manido de ‘generación’ favorecido por su larga trayectoria en la historiografía literaria española y su cómoda instalación en el imaginario cultural español, así como por su co-existencia en el mundo anglosajón como ‘Generation X’ a raíz de la publicación de Douglas Coupland *Generation X. Tales from an Accelerated Culture* en 1991. En este caso, se produce la ‘feliz’ coincidencia de la inercia crítica nacional y del mimetismo y dependencia cultural del extranjero, especialmente de la industria del cine, la televisión, la música y la literatura de los Estados Unidos, que son fomentados por la hegemonía cultural producto de la globalización económica. (9)

Las historias que narraban los escritores que se incluyen en esta generación se enmarcaban en la situación social en la que vivían, y se centraban en las vidas de adolescentes y jóvenes de la época y la búsqueda constante de experiencias que produjesen gratificación momentánea, así como su relación con el sexo, el abuso de drogas, la vida nocturna y el medio urbano. La juventud representaba la imagen de España en los años noventa y este nuevo grupo de escritores ofrecía un espacio a la juventud en la sociedad. Según Gullón, estas historias suponían la respuesta de la calle al lenguaje notarial o al académico, aunque estuvieran escritas

⁵² Luis Mancha San Esteban apunta que el fenómeno comenzó a gestarse en 1992 con la publicación de *Lo peor de todo*, de Ray Loriga.

por universitarios ya que lo que se pretendían era sintonizar con el lector en vez de convencer y abanderar. Eran una crítica a la organización social de la época y a las instituciones. Algunas de las cuestiones que tratan son “el consumo de drogas y alcohol; el desprecio a las instituciones del gobierno, la Iglesia o el ejército; la desintegración del núcleo familiar, la falta de comunicación entre padre e hijos . . . el apego a los instintos del capitalismo y el afán de enriquecimiento; la precariedad del mundo laboral; la independencia económica y afectiva de la mujer” (Toni Dorca 318). Las historias de la Generación X presentaban la afectividad de la insatisfacción y el desencanto de la clase joven y elitista, que representaba a la nación durante el gobierno neoliberal y capitalista del Partido Popular porque sus protagonistas pertenecían a una clase socioeconómica alta, era literatura de masas y era leída por un público popular.

Biografía de Lucía Etxebarria: la *Spice Girl* de la literatura española

Lucía Etxebarria nació en Valencia, es hija de padres vascos procedentes de Bermeo (Vizcaya), y la última de siete hermanos. Nació en 1966 y pertenece a la primera generación que apenas conoció el franquismo. Esta es una diferencia muy importante con respecto a Carmen Maura. Mientras que la actriz propiciaba el olvido de un pasado traumático en el que había crecido, Etxebarria y sus personajes pertenecen a una generación con, al menos aparente, desmemoria política e histórica. Estudió en un colegio de monjas hasta que se trasladó a Madrid para acudir a la universidad y estudiar Filología Inglesa y Periodismo. En su obra *La letra futura*. *La Eva futura* (2000) declara que aprendió a leer a los tres años y que de pequeña “disponía de libros infantiles en tres idiomas (inglés, español y francés)” (15). Afirma que habla cinco idiomas y que es superdotada, al igual que su hija Allegra que nació en 2003 fruto de su relación con un canadiense. Se casó en 2011 con un productor catalán del que se separó apenas un año después, y

en la actualidad vive en Madrid con su hija Allegra. Lucía Etxebarria es un personaje mediático que crea controversia y que incluso participó en un *reality show* en 2013, en el programa emitido por Telecinco llamado *Campamento de Verano*. Es decir, no solamente es célebre por sus publicaciones literarias, sino por mostrar y vender también su vida privada.

Etxebarria publicó su primer libro en 1996 y saltó a la fama en 1997, contando con el apoyo de la reconocida escritora Ana María Matute. Christine Henseler en “Acerca del ‘Fenómeno’ Lucía Etxebarria” declara que “Como lo demostraron las más de 100.000 copias de *Amor* vendidas en un año, Etxebarria sabía conectar con un público bastante grande de jóvenes españoles, en su mayoría mujeres” (503). El libro se convirtió en todo un éxito, se adaptó al cine cuatro años después de su publicación y la propia escritora participó en el guión. Un año más tarde, en 1998, consiguió el Premio Nadal⁵³ por su segunda novela, *Beatriz y los cuerpos celestes* y el Premio de los Lectores de la Feria del Libro de Bilbao en 1999. En 2001 la otorgaron el Premio Primavera⁵⁴ de Novela por *De todo lo visible y lo invisible*, así como un Doctorado *Honoris Causa* en Letras por la Universidad de Aberdeen (Escocia) donde además impartió clases. En 2002 obtuvo un trabajo como escritora residente en la Universidad McGill de Montreal (Canadá). En 2004 llegó el Premio Planeta⁵⁵ por su novela *Un milagro en equilibrio*. La célebre escritora ha publicado catorce libros de narrativa, el penúltimo escrito en francés en

⁵³ El Premio Nadal se entregó por primera vez en 1945 y es el premio literario más antiguo de España. Es otorgado por la editorial Ediciones Destino a la mejor obra inédita y su dotación actual es de 18.000 €.

⁵⁴ Premio concedido anualmente desde 1997 por la editorial Espasa y el Ámbito Cultural de El Corte Inglés a una novela inédita en lengua castellana. Fue dotado con 200.000€ hasta 2012, y desde 2013 el ganador recibe €100.000. Lucía Etxebarria recibió treinta millones de pesetas en 2001.

⁵⁵ El Premio Planeta lo concede la editorial Planeta a la mejor obra inédita desde 1952. Se trata de un premio literario comercial que otorgó 40.000 pesetas en su primera edición y que ha ido aumentando hasta los 601.000 € en la actualidad.

2017 y titulado *Le don empoisonné de la folie*. Cuenta también con tres libros de poesía, nueve de ensayo, dos obras de teatro y ha participado en cuatro guiones cinematográficos.

Es importante señalar los premios literarios que Etxebarria recibió en los primeros años de su carrera ya que contribuyeron significativamente en su popularidad. Como Juan Senís Fernández explica, “los premios son un atajo para la fama y la posible mitificación, y añaden más leña al fuego mítico que alimenta e ilumina el mito artístico” (213). En seis años, entre 1998 y 2004, la celebridad recibió tres de los más importantes premios literarios españoles. Senís Fernández declara que “ningún escritor, ninguna escritora de alrededor de cuarenta años . . . puede presumir de haber ganado tantos y tan importantes premios en tan poco tiempo” (213). La literatura se percibe como algo sofisticado y distintivo, y en especial la que se reconoce con premios que aportan más valor a los textos. Esto permite influenciar de manera más significativa en los lectores y repercute en la manera en la que éstos perciben la obra, y al mismo la situación histórica, social y política en la que fue escrita. Sally Perret relata en su tesis doctoral que los premios literarios se remontan a la antigua Grecia y que con frecuencia contribuyen en la construcción de la identidad nacional. Asimismo, apunta que “the institutions that sponsor literary awards—public and private alike—are also able to use prize-winning works to promote their own financial and/or political agendas” (3). Es importante tener en presente que los premios y subvenciones son también una forma de controlar la cultura por parte del gobierno y de las editoriales; y que los galardones entregados a Etxebarria provenían de las editoriales más influyentes de España: Editorial Planeta, Ediciones Destino y Editorial Espasa. Esto es importante señalarlo porque el objetivo de las editoriales era primordialmente comercial. En esta época, la mayor parte de los productos culturales que más recepción tenían eran acordes a la

Cultura de la Transición, con tendencias a la despolitización de la cultura y a evitar temas controversiales que pudieran afectar a la venta de ejemplares.

Para que Lucía Etxebarria se convirtiese en celebridad debía de tener características ordinarias para que el público pueda identificarse con ella, y también extraordinarias. Es por esto que los premios son elementales en su fama. Perret declara que “literary prizes played an important role in highlighting the ‘worthiness’ of certain author/texts and their vision of society in contrast to the perceived futility of the more ‘lowbrow’ works” (7). Los premios constituyen un reconocimiento público y elevan así la importancia de la obra y de su autor. En la actualidad son también estrategias comerciales y están asociados con los medios de comunicación que se encargan en convertirlos en noticia y ofrecen visibilidad al autor, al título y a la editorial. Lucía Etxebarria es consciente de ello y en su obra *La letra futura* afirma: “valoro mucho mi premio y le agradezco al galardón el hecho de haberme promocionado y haberme abierto a un público que probablemente no me hubiera leído de no ser por el Nadal” (28). A pesar de los prestigiosos premios, la literatura escrita por mujeres todavía se sigue asociando con lo comercial y la poca calidad. Esto, unido a su carácter transmediático, contribuyen a que se le categorice como una escritora ‘lowbrow’.

El trabajo de Lucía Etxebarria traspasa lo puramente literario. Luis Mancha San Esteban presenta los comentarios que un crítico dijo sobre ella tras recibir el premio Planeta: “se convirtió en un lugar común . . . que está en todas las salsas . . . tiene más fama que obra” (95). Su significativa presencia en los medios es lo que la diferencia de una escritora al uso es lo que la convierte en una celebridad. La escritora usó con frecuencia los medios de comunicación para conseguir visibilidad y fama, y fue ganando terreno en un espacio que hasta entonces había sido predominantemente masculino. Los jóvenes escritores de los noventa formaban parte del

capitalismo y el intenso consumismo que caracteriza este periodo, y estaban muy influenciados por la publicidad y los medios de comunicación masivos. Las características que Lucía Etxebarria poseía facilitaron que se convirtiera en noticia y que los medios mostrasen gran interés por ella. Era una mujer joven, instruida, polémica, feminista, y sobre todo comercial. Desde sus inicios ha estado vinculada con la cultura audiovisual, apareciendo con frecuencia en la televisión, la radio, la prensa y expresando sus ideas también en internet, lo que la ha convertido en un personaje mediático. Sus constantes apariciones en los medios le aportaban visibilidad y presencia en el ámbito social y tenía una significativa presencia en la vida pública. Akiko Tsuchiya explica en *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain: A World of Difference(s)* que :

After the publication of *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, she began to make appearances on the television program “Moros y cristianos” (Moors and Christians), and during the promotion of *Beatriz y los cuerpos celestes*, she provoked a sensation by appearing semi-nude in the popular magazines *Dunia*. In all of her appearances in the media, Etxebarria’s extravagant clothing and the image of her exotic apartment . . . are the centerpieces of articles on her, rather than her works themselves. (245)

Como puede percibirse en las líneas anteriores, el escándalo acompañaba a Etxebarria y convertía su discurso en inclusivo, unificador e incluso homogeneizador; cualquier persona podía participar y tener una opinión sobre la escritora aún cuando no había leído su obra. La cultura del chisme iniciada con Carmen Maura en los años ochenta y vinculada principalmente con personas destacadas del campo artístico audiovisual abarcaba ahora también a artistas de formatos percibidos como más cultos, como es la literatura. Henseler expone que:

Se dijo que el Premio Nadal había sido concertado de antemano y que Etxebarria había sido elegida porque era el prototipo (visual) de la escritora joven que publicaban las casas editoriales para atraer el 58 % de las lectoras de España. *Lo que originó la polémica* fue la aparición de Etxebarria en la ceremonia del Premio Nadal con un vestido rojo, zapatos rojos, guantes largos rojos y un bolso, pendientes y un tatuaje en la parte superior del brazo; todos ellos en forma de corazón. Esta vestimenta se parecía a la de la cantante de pop Madonna personificando a la «chica material» (*material girl*). (mi énfasis 506).

La ropa y los tatuajes –es decir, la imagen de la escritora– es a lo que se prestó atención cuando recibió su premio. Ni siquiera parecieron importar los rumores que decían que el premio se había ganado de manera ilegítima. Lo que provocó interés y polémica fue la imagen que la escritora. A lo largo de su carrera y especialmente en los primeros años de éxito, la crítica y los medios se centraron en su imagen, en las portadas de sus libros y en los reportajes fotográficos que publicaban los medios; mientras que tendía a desatenderse su labor puramente literaria. Al convertirse en celebridad, su vida privada pasó a convertirse también en objeto de consumo.

La televisión es el medio de comunicación de masas por excelencia en España y la celebridad Lucía Etxebarria ha aparecido en ella con asiduidad desde que comenzase su carrera. Ha aparecido desde en *Moros y Cristianos*⁵⁶ hasta *Sálvame* y *Sálvame Deluxe*; ha sido entrevistada en numerosas ocasiones y no siempre para hablar de sus obras, sino también de su vida privada a pesar de que en el año 2000 afirmaba lo siguiente al respecto en su libro *La letra futura*:

⁵⁶ Programa de debates emitido entre 1997 y 2001 en Telecinco en el que se abordaban temas de actualidad como el nacionalismo, la religión, el aborto, etc.

El problema es que el asunto ha trascendido los límites de la prensa del corazón, y ahora se pretende que las figuras de la cultura . . .formemos parte asimismo de esta patochada mediática . . . no se me ocurre sacar mi relación al tapete público para darle a nadie la oportunidad de elucubrar sobre si mi pareja es fiel, si me maltrata . . . Probablemente pierda una maravillosa posibilidad de promoción, pero creo que la calidad de mi intimidad gana muchísimo” (70).

Doce años más tarde, sin embargo, en diciembre de 2012 haría todo lo contrario a las palabras anteriores. La escritora acudió al programa de televisión El Gran Debate⁵⁷. El presentador, Jordi González, la presentó resaltando los importantes premios literarios que ella poseía, añadiendo a su vez que su popularidad trasciende la mera literatura. Así, comenzó la entrevista con la siguiente afirmación: “Esta noche, Lucía ha venido al Gran Debate para compartir con nosotros una decisión. Y es que hay un hecho, un triste acontecimiento que ha dado al traste con su vida”, a lo que la escritora objetó: “Hombre tanto no . . . tanto como que ha dado al traste, con mi vida no ha dado al traste”. Tras este comentario, el periodista añadió: “Bueno, te has equivocado enormemente con alguien en quien has confiado”; refiriéndose al reciente divorcio de la escritora cuyo matrimonio apenas duró once meses. Antes de contar los detalles de su vida privada amorosa, Etxebarria quiso puntualizar que ella no iba a cobrar por la entrevista porque afirma que ella no vende su vida privada, aunque hizo promoción de su libro *El contenido del silencio* (2011) vinculándolo con su matrimonio fallido en diversas ocasiones.

Sin embargo, los escándalos relacionados con la escritora no se limitan a aquellos que tienen que ver con su vida privada, ya que ha sido acusada de plagio en diversas ocasiones. En su ensayo publicado en el año 2000 *La letra futura*, Lucía Etxebarria declara que “Todo argumento

⁵⁷ Programa semanal emitido por Telecinco los sábados por la noche entre enero de 2012 y agosto de 2013. Trataba temas de actualidad social y debates políticos.

no es más que la reinterpretación y puesta al día de otro argumento precedente; y, de hecho, una parte de la crítica se dedica precisamente a eso, a rastrear las influencias que han derivado hasta la creación de una obra” (143). La escritora respondía de esta manera a una de las polémicas que le ha acompañado durante toda su carrera, las constantes acusaciones de plagio. La primera acusación hizo referencia a una de sus novelas de más éxito, *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997). Se la incriminó haber copiado fragmentos de *Nación Prozac* (1994), de la escritora estadounidense Elizabeth Wurtzel. Pilar Escabias Lloret expuso en 2002 que “La acusación ha aparecido en la revista *Interviú* (1/10/01), en un artículo escrito por el periodista José Calabuig. Etxebarria ha interpuesto una demanda a la revista *Interviú*, de la que en estos momentos no se sabe nada concluyente” (211). A este escándalo le siguió la acusación de plagio al poeta Antonio Colinas en el poemario *Estación de infierno* (2001) y al psicólogo Jorge Castelló en el ensayo *Ya no sufro por amor* (2005). En cuanto al poeta Colinas, *El Diario de León* publicaba⁵⁸ en 2003: “Los tribunales prueban que Lucía Etxebarria plagió a Antonio Colinas”. Por otra parte, *La Voz de Galicia* publicaba⁵⁹ también ese mismo año: “Tres expertos confirma que Lucía Etxebarria no plagió a Colinas”. El artículo exponía que Sonia Núñez Puente –doctora en Literatura Española–, Francisco Reina –filólogo– y Lou Charnon-Deusth –catedrática del departamento de Literatura y Lengua Española y miembro de la State University de Nueva York– declaraban que en el poemario *Estación de Infierno* las intertextualidades «son un claro homenaje al autor». La escritora se ha defendido siempre de las acusaciones alegando que se trata de intertextualidad e inspiración, y ha señalado públicamente nombres de autores que han influido considerablemente

⁵⁸ Ver noticia completa en: diariodeleon.es/noticias/contraportada/tribunales-prueban-lucia-etxebarria-plagio-antonio-colinas_66902.html, (última consulta 07/09/2018).

⁵⁹ Ver noticia completa en: lavozdeg Galicia.es/noticia/television/2003/02/18/tres-expertos-confirman-lucia-etxebarria-plagio-colinas/0003_1500269.htm, (última consulta 07/09/2018).

en sus escritos, entre los que menciona a Elizabeth Wurtzel y Jorge Colinas. En cuanto a la denuncia de plagio al psicólogo Jorge Castelló, éste la demandó en verano de 2006 pero no llegó a celebrarse un juicio debido a que ambos llegaron a un acuerdo económico. Un artículo publicado en *El Mundo*⁶⁰ explica que Castelló declaró: "Estoy satisfecho porque ella reconoce ahora que los textos son míos y que no me había citado". La escritora argumentó que se documentó en un artículo de Castelló y que, por error, no citó al psicólogo en una nota al pie de página aunque sí aparece en la bibliografía. En 2011 Etxebarria declaraba en una entrevista⁶¹ que “se si hubiera probado plagio en alguno de mis libros se habría retirado la edición, según la actual legislatura española. Todos mis libros están reeditados y traducidos a varios idiomas”. Las acusaciones de plagio llegan hasta el 2017, cuando la periodista Carlota Miranda la inculpó de copiar, editar y firmar su artículo publicado en internet el 1 de enero de 2017 y que se titulaba “La España de Jesús Gil y La Pedroche”. Lucía Etxebarria alegó que alguien le pidió que viralizara el texto y que por eso lo colgó en su perfil de Facebook. Sin embargo, Carlota Miranda nunca emprendió acciones legales.

A pesar de las numerosas acusaciones de plagio y la controversia que éstas crean, esto no ha supuesto un impedimento para que la escritora continúe escribiendo y publicando. La incertidumbre en torno al tema –no se han encontrado fuentes que oficialmente prueben el plagio– no parece preocupar en exceso a nadie o de lo contrario se investigaría con más rigor para determinar si se trata de copia o intertextualidad. Los escándalos ofrecen en cambio significativa visibilidad tanto a la propia Etxebarria como a aquellos que la demandan. Es

⁶⁰ Ver noticia completa en: elmundo.es/elmundo/2007/02/22/cultura/1172153941.html?a=463dc939c44f14a8191714c69260e822&t=1172160406, (última consulta 07/09/2018).

⁶¹ Ver noticia completa en: eitb.eus/es/noticias/detalle/518428/lucia-etxebarriaentiendo-razon-sentimental-ser-nacionalista/, (última consulta 07/09/2018).

importante señalar que ha sido la revista *Interviú* quien ha acusado a la escritora de plagio en varias ocasiones. *Interviú* destaca por publicar fotos de mujeres famosas semidesnudas, así como por tratar temas de prensa rosa y otros escándalos relacionados con la situación política, cultural y social de España. La atención que la revista ha prestado a la escritora le aporta fama e incrementa su carácter mediático. Asimismo, estas acusaciones atentan contra el honor de la escritora y propician su sufrimiento y vulnerabilidad. Como Bell-Metereau et al. afirman, “This important tension that characterizes stardom and our relationship to it –the star is like us (emotional, imperfect, struggling, vulnerable), but unlike us (more beautiful, famous, wealthy, talented)- accounts for how interruptions to the idealized star persona often pique audience interest” (5). Esto permite al público identificarse con ella y crea un vínculo afectivo, a la vez que permite ver a la celebridad como a alguien ordinario, aumentando la sensación de cercanía.

La narrativa de Lucía Etxebarria

A continuación, se van a analizar tres de las novelas de Lucía Etxebarria, por ello es necesario ofrecer una sinopsis de cada historia. *Amor, curiosidad, prozac y dudas* presenta, a través de tres hermanas, tres modelos de mujer contemporánea española. Ana es la perfecta e infeliz ama de casa, Rosa es la ejecutiva con un gran coeficiente intelectual y Cristina es la joven atractiva que consume drogas y alcohol con habitualidad. La novela está dividida en veintiocho capítulos y cada uno está narrado en primera persona por una de las hermanas. A través de su pasado y su presente se muestran algunos de los problemas más habituales de la España de finales de siglo: la adicción a las drogas, la depresión, el consumo excesivo, la precariedad laboral y los conflictos amorosos y familiares.

Beatriz y los cuerpos celestes está escrita en primera persona y narra de manera no cronológica el presente y el pasado de Beatriz, una joven madrileña de veintidós años y de familia acomodada. Beatriz narra la turbulenta relación que mantiene con su madre desde el inicio de la adolescencia y su relación con su amiga Mónica, de la que lleva años enamorada. A los dieciocho años se enfrenta al rechazo amoroso de Mónica, la relación conflictiva con su madre, el consumo de drogas y la vida nocturna. Tras ser diagnosticada con depresión nerviosa emigra a Edimburgo donde pasará cuatro años estudiando Literatura Inglesa y donde explorará su identidad sexual junto a su novia Cat y su amante Ralph, ambos escoceses. Tras cuatro años residiendo en Edimburgo regresa a Madrid sin apenas despedirse de Cat y decidida a buscar a Mónica, a la que encuentra notablemente desmejorada en una clínica de desintoxicación. Se reencuentra asimismo con sus padres y se produce una reconciliación con su madre, a quien Beatriz no culpa por considerarla un producto de su tiempo. Cierra así una etapa de su vida y expresa interés en retomar su relación con Cat, aunque esta vez quiere que el reencuentro se produzca en Madrid.

De todo lo visible y lo invisible tiene como protagonista a Ruth, una directora de cine madrileña con ascendencia escocesa por vía materna. La novela se centra en su turbulenta historia de amor con Juan –poeta de origen vizcaíno, aunque nacido en Galicia–, y su relación con su familia –su padre y su hermana Judit, y su madre fallecida cuando ella era solo una niña–. La novela comienza exponiendo el segundo intento de suicidio de Ruth y a partir de ahí, recrea su pasado a través de la perspectiva de algunos de los personajes. La historia desvela sus conflictos sentimentales con Juan, familiares con su hermana y su madre –que se suicidó– y amistosos con Pedro.

Juventud desencantada: la ausencia de soluciones ante problemas sociales y políticos

Aunque el presidente José María Aznar proclamase el ya famoso ‘España va bien’ desde prácticamente el inicio de su gobierno, diversas dificultades inquietaban el pueblo español a mediados de los años noventa, siendo las más significativas el desempleo, la precariedad laboral, y la corrupción. Aunque Lucía Etxebarria menciona algunos de estos problemas, no ofrece soluciones y prima el desinterés. Cristina, protagonista de *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, expone al inicio de la novela: “estoy muy a gusto con mi trabajo, aunque no tenga seguridad social ni contrato fijo ni estabilidad de ningún tipo, ni esos detalles que tanto valoran mis hermanas. Pero, qué coño, es un trabajo, y me da para vivir, que es lo importante” (44). A pesar de que Cristina es una mujer joven, inteligente, con estudios universitarios y capaz de hablar tres idiomas, tiene un trabajo precario como camarera; situación en la que se encontraban multitud de jóvenes españoles en los años noventa. Asimismo, posteriormente explica: “Hemos sacado las mejores notas, y podemos citar a Heidegger y a Foucault y para qué. No tenemos nada que crear. Sólo podemos esperar seguir emborrachándonos y drogándonos y follando de vez en cuando” (289). Los personajes e historias de Etxebarria desvían la mirada a otro tipo de preocupaciones vinculadas con la afectividad en el ámbito privado; centrandos los problemas de sus personajes en la insatisfacción emocional y familiar, relaciones amorosas fallidas, las drogas y el sexo. Tsuchiya explica en *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain: A World of Difference(s)* acerca de las novelas de Etxebarria que “If these novels present a critical vision of reality at all, it becomes lost amidst accounts of banal sentimental crisis and family traumas of self-absorbed female characters, whose capacity for self-analysis is limited to what they might have learned from pop psychology books” (242). La situación social y política apenas aparece

reflejada de manera indirecta en sus historias, y no existe un verdadero cuestionamiento de las decisiones tomadas por el poder político.

Lucía Etxebarria representa la primera generación que no tiene una memoria directa con el franquismo, aunque sí tiene características comunes con la generación inmediatamente anterior. Esta generación es muy importante porque, como Helen Graham y Jo Labanyi manifiestan, la juventud de los noventa se convirtió en “the official image of Spain” (264). Además, existe cierta conexión entre la cultura de la movida madrileña y la nueva generación de los años noventa. Mark Allison explica en *Contemporary Spanish Cultural Studies* que “given that there was no complete rupture with the Franco regime, but rather a transition in which many of the old political players remained, the permissive society allowing youth to run free represented something of a catharsis” (269). La juventud de los años noventa sigue caracterizándose por la carencia de interés político y la apatía general en cuanto a cuestiones históricas y sociales, mientras que su vida gira en torno a la cultura pop, el hedonismo y las drogas. Beatriz, protagonista de *Beatriz y los cuerpos celestes*, afirma en una ocasión: “Ya podía perseguirnos un comando neofascista, ya podía caer la bomba atómica, que nosotros no íbamos a dejar de salir de marcha” (253). Una de las características más significativas de la juventud postfranquista era el consumo de drogas y las salidas nocturnas, que incrementaban el distanciamiento de la realidad y aportaban una euforia que ocultaba –aunque de manera momentánea– los problemas. Hooper expone que “According to an EU survey of national data from the early 2000s, the percentage of the population in Spain that had tried Ecstasy was second only to that in Britain. As regards cannabis, Spain ranked third” (155).

Como en los ochenta, el desempleo y la precariedad laboral constituían uno de los problemas más significativos a los que se enfrentaba la sociedad, y especialmente las mujeres.

Hooper explica que “Women in Spain continue to be at a disadvantage both at work and in the home. The boom of the eighties saw women brought into the labour market on an unprecedented scale. Yet almost two decades later, barely half of all Spanish women between the ages of twenty-five and sixty-five had a job” (130). Aunque España contaba cada vez con más universitarios –como son los personajes de Lucía Etxebarria y la propia escritora–, este tipo de educación no era garantía de mejores condiciones laborales debido a los problemas del mercado laboral. La escasa existencia de trabajo y las precarias condiciones de los trabajadores afectaban asimismo a la clase media, que empezaba a desaparecer. En palabras de Rodríguez López, la precariedad se extendía “al propio corazón de las clases medias, a los empleos profesionales. Las prácticas de subcontratación, los falsos autónomos, la privatización o externalización de servicios públicos, afectaban a estos trabajadores, especialmente a las generaciones más jóvenes que se incorporaron al trabajo asalariado en aquellos años” (42). Esta situación aparece reflejada en *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Por una parte, está Cristina, trilingüe, con estudios universitarios y aspiraciones a estudiar un doctorado, pero que trabaja como camarera. Aunque consiguió un contrato como estudiante en prácticas en una multinacional de informática, decide dejarlo porque, según sus propias palabras “nos tocaba apechugar con el desfase y cobrar sueldos de mierda . . . jamás salíamos a nuestra hora, jamás cumplíamos las ocho horas reglamentarias” (58). Y por otro lado están su hermana Rosa y Ana. La primera es una ejecutiva y con un trabajo que le permite tener todo tipo de comodidades, desde asistenta hasta trajes de Loewe, Armani y Angel Schelesser. La segunda es una ama de casa, que también tiene asistenta y un marido con un buen trabajo. La novela presenta a la clase alta y adinerada –Rosa y Ana–, y a la clase baja –Cristina–, pero no representa a la clase media, que como Rodríguez López explica en *La política en el ocaso de la clase media: El ciclo 15M-Podemos*, está empezando a desaparecer.

Ninguna de las tres hermanas, independientemente de su posición social, está satisfecha con su vida y todas muestran carencias afectivas, que son las que realmente les preocupan. Se representan algunas características negativas de la realidad social de la época, pero no se juzgan ni se ofrecen soluciones, desviándose la mirada hacia los problemas individuales y afectivos que suceden en el ámbito privado. Esto legitimaba al gobierno de la época y promovía el pasotismo, ya que enviaba el mensaje de que independientemente de la posición social a la que se perteneciese, nunca se iba a alcanzar la satisfacción personal. Esto incrementaba la indiferencia en cuanto a cuestiones sociales y políticas.

Las novelas de Lucía Etxebarria muestran el panorama cultural y social de la época desde la mirada joven de sus personajes y la suya propia. Dorca explica que “Al amparo, pues, de una crisis social, política y económica nacía un nuevo realismo en la narrativa peninsular, que se situaba deliberadamente al margen de las convenciones de la sociedad adulta y exaltaba los valores de la juventud” (310). Las protagonistas de sus historias coquetean con la vida nocturna, las drogas y el sexo. La autora afirmó en *La letra futura* que las historias encontraban su raíz en sus propias experiencias y que “En *Amor, curiosidad...* me limité a coger trozos de la realidad que flotaba a mi alrededor para reinterpretarlos y asignarles sentido” (36). Cuando el personaje de Cristina se refiere a la precariedad laboral afirma: “No teníamos ninguna posibilidad de ganar aquella batalla, como no hubiera sido montar barricadas y salir a hacer la revolución” (59). Cristina es una joven instruida, inteligente pero que se conforma con un trabajo precario e inestable. Se transmite que apenas existe espacio para el cambio y que la única manera de sobrevivir es consumiendo drogas. Así, cuando Cristina habla sobre la vida declara: “para mí sólo hay dos formas de vivirla: con drogas o sin ellas, o lo que es lo mismo, a pelo o anestesiada” (253). Las protagonistas de las novelas eligen enfrentarse a la vida con drogas –tanto legales

como ilegales—, presentándose casi como una opción prácticamente imprescindible para ellas aunque nunca como la solución al problema. Beatriz en *Beatriz y los cuerpos celestes* revela al referirse a las pastillas que poseía su madre: “Aloperidol, Tranquimazín, Neorides, Luminaletas, Tegretol, Diazepán, Benzodiazepina, Lumina. . . . El simple hecho de saber que contaba con aquel arsenal de narcóticos al alcance de la mano *me daba fuerzas para seguir adelante*” (mi énfasis 157). Por esta situación acomodada, Lucía Etxebarria y sus personajes llegan al público a través de la afectividad desencantada y desalentada, que frena cualquier tentativa de cambiar la situación social o política.

Las novelas analizadas y sus personajes presentan una actitud de indiferencia ante el reciente pasado histórico de la sociedad en la que viven. Dorca manifiesta que la juventud “ha arrinconado la lucha ideológica de los mayores porque ya no encuentra nada contra qué sublevarse” (321). Esta actitud es característica de las obras de la Cultura de la Transición. Las historias toman lugar en los años ochenta y los noventa, y continuamente hacen referencia a marcas del momento —desde *Calvin Klein* o *The Body Shop* hasta *Don Limpio*—, revistas, personajes populares extranjeros, etc. Como Cristina Moreiras Menor explica, en los años noventa la producción cultural cambia “en sus formas narrativas, en sus modelos culturales, en su desinterés por el pasado, en su inmersión en la sociedad del consumo y el mercado” (25). Tanto la propia Etxebarria como Cristina y Beatriz, protagonistas de sus dos primeras novelas, son mujeres jóvenes que carecen de memoria histórica directa de la dictadura franquista y de interés por ella o cualquier otro tipo de historia. La protagonista de *Beatriz y los cuerpos celestes* encuentra diversos libros sobre la Segunda Guerra Mundial en la habitación de un joven que vive en la Moraleja —una urbanización residencial madrileña—. Al verlos, el personaje expresa “Lo que no acabé de entender era la razón por la cual un chaval de mi edad atesoraba semejantes

rarezas” (119), añadiendo que era normal que le interesasen a su padre, que era un hombre de derechas, pero no a su generación.

El sufrimiento emocional personal como distractor de conflictos sociales

La vida de los personajes creados por Lucía Etxebarria, así como la suya propia, están marcadas por la insatisfacción, el desencanto y el sufrimiento. Tanto ella como sus protagonistas, son mujeres insatisfechas en el ámbito emocional, familiar, sexual y laboral. Tienen carencias afectivas y relaciones familiares turbulentas y esto las afecta en su día a día. Bell-Metereau et al. explican que “suffering constitutes another product, as ‘stars’ labor and capital include on- and offscreen lives, bodies, faces, and every other element of their images. Because the star persona belongs to the public audience, personal tragedies belong to the public market as well” (7).

Etxebarria comunicaba en *La letra futura* en el año 2000 las enfermedades que diversos especialistas le habían diagnosticado como: “psicosis maníaco depresiva, neurastenia, depresión endógena, personalidad histérica, dificultad de integración, depresión reactiva e incluso esquizofrenia” (17). A lo que añade que “Desde más o menos los trece años vengo padeciendo episodios depresivos graves más o menos cíclicos” (21). El sufrimiento, que en su caso es siempre emocional y mental, crea una conexión significativa entre Lucía Etxebarria como celebridad y ser humano, y permite al público conectar con ella y con sus personajes de manera más íntima y de forma afectiva y no racional. Asimismo, Beatriz –*Beatriz y los cuerpos celestes*– es diagnosticada con depresión nerviosa; en *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Ana padece depresión postparto y crisis nerviosa, Rosa toma antidepresivos, mientras que Cristina explica que tiene “personalidad depresiva. Infancia conflictiva. Carencia de serotonina. Exceso de testosterona. Colecciono diagnósticos. Me quiero morir dos o tres veces al año” (211).

El discurso del sufrimiento no se reduce a sus personajes y sus novelas, sino que también es parte de su vida personal. Henseler manifiesta que en una entrevista Etxebarria “admitió lastimosamente que los críticos la ofendían personalmente casi a diario ... Las críticas la caracterizaron como 'la letra pequeña de la literatura española'; 'más mala que el hígado con clembuterol' y preguntaron '¿por qué escribe sobre anoréxicas con lo gorda que está?' (Elorrieta)” (508). Lucía Etxebarria ha mantenido con frecuencia una postura victimista y a expuesto públicamente su sufrimiento personal. Tiene éxito en su carrera, dinero, fama y recibe reconocimientos públicos, pero también tiene problemas. El sufrimiento y el desencanto que propone Etxebarria es siempre elitista, es el sufrimiento de las clases altas. Sus personajes tienen dinero, buena posición social, son inteligentes y han recibido educación académica; pero sufren por amor, por carencia de afectos, por conflictos familiares. Cuando Ruth –*De todo lo visible y lo invisible*– intentó suicidarse se explica que: “todo empezó cuando le vino a la cabeza ese estribillo insidioso que no dejaba de repetirse, unos versos de Anne Sexton” (307). Se vincula a sí misma con ésta poeta y también con Sylvia Plath⁶², ambas poetas norteamericanas que se suicidaron jóvenes y cuyos temas en sus poemas eran la depresión, las tendencias suicidas y detalles íntimos y personales. Como Ruth, eran jóvenes, talentosas y exitosas en su carrera artística –ganaron el premio Pulitzer⁶³ de poesía–, pero transmitían una afectividad insatisfecha y desencantada en el ámbito personal y privado.

El suicidio es uno de los temas recurrentes en las historias escritas por Etxebarria, característica que también comparte con sus personajes. En *La letra futura* la autora manifestó:

⁶² Tanto Anne Sexton como Sylvia Plath son representantes de la llamada ‘poesía confesional’ un estilo poético surgido en Estados Unidos en los años cincuenta.

⁶³ Galardones que se entregan en Estados Unidos desde 1917 por logros en el periodismo, la literatura y la composición musical.

“ni siquiera estuve segura durante muchos años de querer estar viva” (23). Las tres protagonistas de las novelas analizadas intentaron suicidarse; mientras que Ana y Rosa –*Amor, curiosidad, prozac y dudas*– fantaseaban con la idea de acabar con su vida. Rosa revela: “la muerte por asfixia en el agua es la menos dolorosa de las que existen. Es incluso placentera. Una muerte muy dulce . . . Sentía un intenso deseo de acabar con todo, pero no tenía la fuerza de voluntad necesaria para acabar realmente” (282). Beatriz –*Beatriz y los cuerpos celestes*–, por otro lado, explica: “Mónica llevaba años presenciando mis ataques, desde aquella primera vez en que me encontró en el cuarto de baño del colegio, intentando cortarme las venas con una cuchilla de afeitar” (90). Los motivos que llevan a estos personajes a querer morir son siempre afectivos y vinculados con problemas personales que se producen en el ámbito privado. Mónica declara “[N]ecesitaba alguien a quien querer. Necesitaba alguien a quien aferrarme, una razón seria para vivir” (317), mientras que Beatriz tenía una “desesperada necesidad de amor” (214) y Ruth –*De todo lo visible y lo invisible*– afirma encontrarse “buscando cariño desesperadamente y no sabía dónde encontrarlo” (185). Se caracterizan por la carencia afectiva en sus vidas y la solución que se ofrece está siempre vinculada a la familia. Ruth había alcanzado el éxito profesional y la fama, pero delibera: “¿Acaso había recuperado el amor de su padre o de su hermana, la imagen de su madre? ¿Acaso había servido para que alguien la quisiera?” (308).

La reconciliación y retorno a la familia

La figura materna es también central en sus historias –frente a un padre ausente– e influye en el comportamiento de las protagonistas. En contraposición a Lola Flores que era la madre por antonomasia, los personajes de Etxebarria adoptan el rol de hija. La escritora ya habló públicamente sobre sus desavenencias con sus progenitores en 1998, cuando declaró que

dedicaba el premio Nadal: "a mi padre y a mi madre con quien no me he llevado bien pero a quien quiero mucho"⁶⁴. Etxebarria presentaba conflictos generacionales con los progenitores en su narrativa, aunque en sus historias hay siempre una reconciliación final con la familia. Ni la escritora ni sus personajes vivieron bajo la dictadura franquista, sin embargo, sus progenitores sí lo hicieron y esta es una de las razones principales por las que les resulta complicado conectar con ellos. La celebridad muestra la falta de entendimiento entre padres e hijos, prácticamente generaciones opuestas, cuyas hijas tienen la posibilidad de alejarse del estereotípico ángel del hogar y explorar el ámbito público. No obstante, la solución que se plantea en las novelas es siempre la reconciliación de la hija con la madre, es decir, reconciliación con el franquismo. Esta reconciliación legitima al poder político, de ideología conservadora y de derechas que gobierna por primera vez tras la muerte de Franco. Etxebarria lleva a cabo esta reconciliación desde el ámbito privado y familiar, y la afectividad del desencanto.

La protagonista de *Beatriz y los cuerpos celestes* declara: “no puedo soportarla más . . . gritando a todas horas, quejándose por todo. . . se ha puesto a berrear porque no le gustaba cómo había hecho la cama. . . Me quiero morir, en serio” (91). Sin embargo, al final de la novela declara no culparla y reflexiona acerca de su madre diciendo: “Nadie le había enseñado a valerse por sí misma, no la prepararon para lo que se avecinaba. No, no hay culpas, sólo causas” (311). En el caso de Ruth –*De todo lo visible y lo invisible*–, también hay un conflicto con su madre y se nos revela al final de la novela. Su madre murió cuando ella era apenas una niña y durante años su familia le ocultó que en realidad se suicidó, aunque Ruth siempre lo había intuido. Fue en una conversación con un psiquiatra amigo de su padre donde supo la verdad sobre la muerte de su progenitora, y el narrador revela: “Su conversación con el psiquiatra había

⁶⁴ Ver noticia completa en: elmundo.es/elmundo/1998/enero/07/nacional/nadal.html, (última consulta 07/09/2018).

sido la última pieza de un rompecabezas” (484), al que se añade que “no quería echarle la culpa de todo a su madre” (488). Esta reconciliación con la familia está cargada de una afectividad de resignación y desencanto; las protagonistas terminan aceptando a sus madres desde el conformismo.

Asimismo, Lucía Etxebarria propone un discurso en el que es la institución familiar quien soluciona los conflictos. En el caso de Beatriz –*Beatriz y los cuerpos celestes*–, por ejemplo, tras irse de casa y convivir con su amiga Mónica durante varios días, termina regresando de nuevo a la casa de sus padres cuando tiene problemas serios. Es diagnosticada con depresión nerviosa y son ellos quienes la ayudan y la envían a estudiar a Edimburgo. Asimismo, cuando regresa a Madrid tras cuatro años en Escocia afirma: “sólo espero renacer de mis cenizas y disfrutar de ciertas brasas de pasión, ese rescoldo de calor intermitente que suponen *los gestos familiares*, los años de experiencia, el calor conocido de los labios” (mi énfasis 339). Hay un regreso a Madrid y a sus padres. El personaje de Ruth –*De todo lo visible y lo invisible*– también encuentra el verdadero apoyo en su padre y su hermana. En el segundo intento de suicidio es su hermana Judith quien la encuentra y le salva la vida. Asimismo, son los afectos los que intervienen en Judith. Llamó a Ruth por casualidad y ésta le dijo: “Decirte que te quiero mucho. Muchísimo. Que no lo olvides” (286). Estas palabras afectuosas son las que preocuparon a su hermana al ser poco habituales en Ruth. Así, es su hermana Judith quien acude a su casa y la lleva al hospital.

En *Amor, curiosidad, prozac y dudas* es el reencuentro final se produce debido a la enfermedad mental de Ana, que reúne y reconcilia a las tres hermanas. En esta novela, además, la religión ocupa un lugar. Al final, la novela termina rechazando el mito del Génesis que propone a Eva como la primera mujer que Dios creó en la tierra, mientras que propone a Lilith como modelo de mujer que “sería igual al hombre” (319) al haber nacido del barro y no de la

costilla de Adán. Cristina termina la historia con las siguientes palabras: “No os lo he dicho todavía: mi madre se llama Eva. Pero espero que nosotras seamos hijas de Lilith” (340). En este caso hay reconciliación con la familia, pero se excluye a la madre mientras que se afianza el lazo afectivo entre las hermanas. De esta manera, Lucía Etxebarria propone una familia religiosa pero anticatólica y que desafía la lectura tradicional de la Biblia.

Feminismo en un marco neoconservador

El incremento de mujeres escritoras en los años ochenta y noventa tiene que ver también con el contexto social. Así, Mancha San Esteban explica que “la literatura femenina es similar al de la narrativa joven: ambos son fenómenos alentados y orientados por los medios y considerados comerciales desde el universo literario” (109). Lucía era así la combinación perfecta para triunfar en el campo literario del momento: mujer y joven. Además, como Laura Freixas declara en *Literatura y mujeres* “la prensa recurre entonces a la edad y al sexo para “etiquetar” a los creadores. Y en una cultura cada vez más basada en la imagen, las mujeres destacan no sólo por ser minoría sino porque su imagen resulta más llamativa” (37). Este novedoso incremento de mujeres escritoras hace que se empiece a cuestionar qué es la literatura femenina o literatura de mujeres –sí es que existe tal cosa–, ya que la literatura, como casi todas las artes, ha contado siempre con dominación masculina. Mientras algunos piensan que no existe la literatura femenina como tal, la propia Etxebarria manifiesta que hay muchos factores que influyen en la manera de escribir como son la raza, la religión, la orientación sexual, el país de procedencia, etc. y también el género. Ella piensa que sí existe la literatura femenina y declara en *La letra futura* que: “No resulta descabellado, pues, hablar de literatura femenina, al referirnos a textos con rasgos específicos que permiten a las mujeres reconocerse a sí mismas” (111). A la

vez que reclama que a la literatura femenina se le preste atención y se le estudie “con la misma ecuanimidad con la que se estudia la literatura judía, la afroamericana, la del exilio, o la homosexual. La respuesta estriba probablemente en el desprecio atávico hacia todo lo femenino que arrastra nuestra cultura” (115).

Freixas expone en *Literatura y mujeres* que en 1999 la revista *Qué leer* aseguraba en un titular que “Los libros más vendidos de 1999 tienen firma femenina”. Sin embargo, la realidad era muy distinta; la escritora revela que “las mujeres son minoría. Son minoría entre los escritores de lengua española cuyas obras publican actualmente las principales editoriales españolas; lo son tanto en narrativa como en ensayo y poesía, y lo son también entre los autores más vendidos” (36). Parecía que las escritoras vendían más que los escritores porque, tanto Lucía Etxebarria como otras autoras –Almudena Grandes, Espido Freire o Carmen Posadas entre otras– triunfaban en lo mediático y los medios les daban una cobertura mucho mayor a la que la población estaba acostumbrada. Este incremento en la visibilidad mediática creaba “la sensación (falsa) de que las mujeres han conquistado la igualdad o incluso la mayoría en el campo literario” (Freixas, 38). La visibilidad que los medios daban a Etxebarria contribuía a crear la falsa ilusión de igualdad, integración y modernidad. Sin embargo, el premio Nacional de Literatura entregado por el gobierno español, concedió el premio entre 1977 y 2013 a tan solo dos mujeres –menos incluso que durante el franquismo, que se entregó a tres mujeres–. Perret expresa en su artículo “In the Name of the Nation? The National Award in Narrative Literature, and the Democratization of Art in Spain (1977-2013)” que “the literary map of Spanishness in contemporary times remains a decidedly masculine one from state’s perspective” (87). Mediante el nuevo tipo de celebridad que representa Lucía Etxebarria y que parecía integrarse en ámbitos

hasta ese momento mayoritariamente masculinos, se reforzaba la fantasía de modernidad de la nación, legitimando así el discurso del poder político.

Uno de los principales logros de Lucía Etxebarria fue que consiguió incorporar en la cultura comercial el tema de la construcción del género, lo que aportaba un relevante valor a su figura como escritora. La autora trata el tema de la desigualdad de género en prácticamente todas sus obras y analiza la posición que la mujer española ocupa en la sociedad, convirtiéndose en una de las pioneras en hacerlo a través de la cultura popular. A diferencia de las demás mujeres de este estudio, Etxebarria tiene voz y está involucrada socialmente, principalmente en torno al papel de la mujer, la sexualidad y la maternidad. Sin embargo, responde a una ideología conservadora neofranquista y neoliberal contrída por hombres.

El feminismo de los años noventa cambia con respecto al de los ochenta. Mercedes Agustín Puerta revela que “La evolución del movimiento feminista en los años 90, la nueva y heterogénea realidad de las mujeres y la complejidad que adquiere la teoría feminista, planteaban como una tarea pendiente el sentar las bases de partida del feminismo reciente en España” (12). En 1997 Lucía Etxebarria era plenamente consciente de que su género influía en su carrera y Senís Fernández expone que “Lucía Etxebarria declara que hoy en día no es lo mismo ser hombre que mujer al escribir” (217). La escritora es consciente de su posición como mujer y de cómo el performance de ésta y el hombre es diferente, y lo presenta en sus declaraciones públicas y en sus novelas. Como Butler indica, “es imposible separar ‘género’ de las intersecciones políticas y culturales que constantemente se produce y se mantiene” (*Deshacer el género* 49). Sin embargo, la escritora exalta los papeles tradicionales de la mujer como son su rol de madre y de ama de casa, incluso el del ángel del hogar. En *Amor, curiosidad, prozac y dudas* Cristina expresa al final de la novela sobre su hermana Ana: “Nunca advertimos demasiado su

presencia hasta que se casó y resultó tan drásticamente evidente que se había marchado. La casa se hundió de la noche a la mañana en un caos incontrolable” (323). A lo que añade: “No nos habíamos dado cuenta hasta entonces de que Ana era el pegamento que nos mantenía unidas. Sin ella, la familia se hacía pedazos” (324). Se refiere al trabajo que Ana hacía en la casa, cocinando, recogiendo, limpiando. Ana es, de las tres hermanas, la que eligió el camino más tradicional: casarse con un buen marido, tener un hijo y dedicarse a su casa y su familia. Asimismo, será Ana al final de la novela quien vuelva a reunir a la familia –las tres hermanas y la madre– al caer enferma y sufrir una crisis nerviosa que la lleva a un hospital psiquiátrico. De esta manera, Etxebarria refuerza el papel tradicional de la mujer.

Tsuchiya en *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain: A World of Difference(s)* revela que Etxebarria “embodies the contradiction between the purportedly progressive, “feminist” agenda advanced by her literary works, and her strategies of self-commodification that permit her to market her works to a mass audience” (245). Sus personajes parecen querer luchar contra la desigualdad de género a través de comentarios como el que hace Beatriz: “No quería ser mujer . . . Elegía no pertenecer a un batallón de resignadas ciudadanas de segunda clase. Elegía no ser como mi madre” (41). Sin embargo, si se analizan en profundidad las novelas, puede percibirse como el discurso feminista que plantea no se ve afianzado, sino que más bien se contradice. Ruth, por ejemplo, presenta a su hermana de manera despectiva como “esposa ejemplar, una madrecita abnegada, un aceite balsámico concebido para engrasar la vida de los demás” (33). Se describe a Judith como una mujer tradicional, católica y superficial. Sin embargo, Ruth revela que siente por ella “más envidia y admiración que cariño” (81). Asimismo, Ruth explica al final de la novela que “echaba de menos un poco de estabilidad, algo predecible en su vida. . . . que cada noche se llegará a la misma casa, y que habrá una persona, siempre la

misma, compartiéndola. . . . la sensación de refugio que comporta lo previsible y conocido” (519).

Asimismo, presenta a los personajes como objetos sexuales y da excesiva importancia al aspecto físico y a la delgadez. En las novelas se presta gran atención al físico y se trata de manera despectiva a aquellos que no se ajustan a los cánones establecidos de belleza. Cuando Ana describe a una mujer en el supermercado dice: “otra, gordísima, con el pelo teñido de amarillo y las raíces negras” (160); o Line dice a Gema –amiga lesbiana de Cristina–: “Si debía rondar los ciento veinte kilos...No me extraña que decidieras hacerte bollera” (260). Mientras que la delgadez aparece asociada con el éxito. Beatriz declara: “[E]stoy delgada. Flaca, como diría mi madre. Los huesos de las caderas se marcan tanto que no me cuesta lo más mínimo imaginar mi esqueleto. Me tapo los pechos con las manos y cruzo una pierna por delante de la otra. *Me alegro* al comprobar que mi cuerpo bien podría ser el de una adolescente, uno de los modelos de Calvin Klein” (mi énfasis 40). En el caso de Ruth la novela explica: “No le habría resultado tan fácil pensar bien de Juan, sin embargo, si hubiera sido gordo y acneico, si no hubiese tenido aquel perfil griego, aquella sonrisa de anuncio, aquella mandíbula de actor de cine y, sobre todo aquellos ojos nazarenos y brillantes” (69). Más adelante Ruth “había adelgazado casi siete kilos en el hospital y las clavículas se le marcaban en el escote” (330). Juan dice “no hay palabras para describir...para describir lo guapa que estás” (330). La atención excesiva por el cuerpo es una manera de controlar a la población, que ocupada en intentar ajustarse a los cánones deja de prestar atención a los conflictos políticos y sociales. Además, la valía de las mujeres protagonistas de las novelas se basa continuamente en la aceptación y aprobación por parte de los hombres. Ruth piensa que su cuerpo debe ser deseable porque Juan quiere acostarse con ella todas las noches, y la novela menciona que: “Hubo una anécdota que la hizo sentirse

intensamente deseable” (218), al referirse a un hombre londinense que la ofreció dinero por acostarse con él.

A pesar de este discurso feminista y de su crítica a la situación de la mujer, en el ensayo *La letra futura* (2000), Etxebarria expresa que envidia a la escritora Almudena Grandes por vender un millón de copias de *Las edades de Lulú* y poder vivir así de lo que escribe. Mientras que al escritor Ray Loriga le envidia por el “hecho de que su matrimonio sea feliz, su mujer una belleza y su hijo una monada” (71). Es decir, la escritora transmite que lo que desea es el éxito económico en su carrera, el éxito amoroso más tradicional basado en un matrimonio heterosexual con un hijo, y la belleza física. Asimismo, en la novela *De todo lo visible y lo invisible*, menciona a Isabel Coixet y considera que tiene una vida perfecta porque tiene un compañero guapo, una hija monísima y una casa de revista. Aunque feminista en teoría, la narrativa y declaraciones de Lucía Etxebarria tienen contradicciones. En su estatus de celebridad y en sus libros se automercantiliza y reinscribe su feminismo en un marco neoconservador, mostrando un deseo insatisfecho por la normalidad heteropatriarcal capitalista.

Vida personal de Lucía Etxebarria: la insatisfacción emocional

La tangible conexión entre la ficción y la vida real de la escritora no solo es obvia, sino que ella misma ha hablado sobre el tema. En el prólogo que escribió en 2009 para una nueva edición de *Amor, curiosidad, prozac y dudas* explica que “por entonces trabajo en una multinacional y tengo un puesto parecido al de Rosa” (8). En la *Letra Futura* (2000), revela que *Beatriz y los cuerpos celestes* surgió de una tesis que quería escribir sobre identidad, sexo, género y rol, así como de “diferentes historias vividas en mi adolescencia: la relación con una de mis mejores amigas, politoxicómana que se dedicaba a comerciar con drogas para poder

financiarse su consumo” (37); a lo que añade: “empezaron a invadir mis páginas trasuntos de algunos de los sujetos que yo había conocido durante mis estancias en Edimburgo” (39). En este mismo libro reconoce las características de la Generación X y declara cómo éstos autores –ella incluida– tratan temas y situaciones que les ha tocado experimentar, como las drogas, el alcohol o lo urbano porque son hijos del éxodo rural.

La conexión entre las historias y personajes de sus novelas y su vida propia es muy importante porque, como Richard Dyer manifiesta, las celebridades son construcciones y no personas reales, y en esta construcción influye toda la información disponible ellas. Los personajes que Etxebarria crea son una parte fundamental en la construcción de la imagen que el público forma sobre ella y por ello las protagonistas: Cristina, Beatriz y Ruth, no pueden disociarse de ella misma. En su caso además es un proceso sencillo para el lector debido a que algunas características entre ella y éstos personajes son casi idénticas y fácilmente identificables; como la edad, la educación universitaria relacionada con las humanidades, la pertenencia a una clase socioeconómica alta, la personalidad depresiva, el lugar de residencia –Madrid– o que todas viven en un mundo globalizado.

Las referencias autobiográficas entre sus dos primeras novelas y *De todo lo visible y lo invisible* son diferentes debido a que cuando la escritora publicó esta última ya era una celebridad y reflexiona en ella sobre la fama y los efectos que ésta ha tenido en su vida. Por ello, esta vez de manera intencionada, mezcla datos ficticios con otros claramente extraídos de la realidad que Etxebarria estaba viviendo. Puede afirmarse que su tercera novela es una respuesta al fenómeno social en el que se había convertido y a la crítica literaria. Ruth, su protagonista, es una joven directora de cine cuyas creaciones –un corto y dos largometrajes– cuentan con gran apoyo y éxito entre el público, pero no con la crítica. Así, la novela dice que “La crítica, en

general, había despreciado el trabajo de Ruth, por considerarlo vulgar, exhibicionista y pretencioso . . . Ruth se había convertido en una de las figuras más polémicas del panorama cultural español” (56); a lo que añade “Al público parecía importarle bastante poco la opinión airada y unánime de la crítica. En menos de un mes, *Fea* había atraído a los cines a quinientos mil espectadores” (104). Esta misma situación la vivió Etxebarria y Alicia Redondo Goicoechea lo declaraba en 2003 con estas palabras: “Es llamativa la doble visión extremista que existe sobre esta autora, una positiva, la que tienen muchos de sus lectores, y no solo lectoras, y otra negativa, la que ofrece la mayor parte de los medios de comunicación” (120).

Vínculo con el poder político: del atlantismo al nacionalismo vasco

Como las celebridades anteriores, Lucía Etxebarria tiene un significativo vínculo con el poder político y el presidente del gobierno de la época que representa. Las conexiones más significativas entre ambos son el interés por la globalización y el tratamiento que hacen del nacionalismo vasco. José María Aznar enfocó su política exterior en mantener significativas relaciones con países angloparlantes –especialmente Estados Unidos y Reino Unido–, y este interés se extendió también a la cultura y los medios de comunicación. No se trataba de una preferencia cultural, sino de un cambio geopolítico. Se pasaba de una modernidad europea en decadencia, a una globalización en auge que era centralmente Estados Unidos. Encarnación explica que “Aznar came into office thinking that Spain’s relations with Washington should be at least as important as those with France and Germany, a view that stood in striking contrast to the strong pro-European policy of Spanish governments in the post-Franco era” (64). Más adelante, en su segunda legislatura son reveladoras además las relaciones que el presidente Aznar mantenía con George Bush –presidente estadounidense– y Tony Blair –presidente británico–,

especialmente en torno al tema de la Guerra de Irak. La prensa de la época llegó a denominarles como ‘El trío de las Azores’ debido a la reunión que los tres mantuvieron en dichas islas en el año 2003. Hooper expone que el presidente del Partido Popular, “Right from the start of his mandate, he had wanted closer links with the United States and made considerable progress towards achieving them” (75) así como que “he proudly joined President Bush and Britain’s Prime Minister, Tony Blair, at the summit in the Azores that called for military action without UN backing” (76). Esta política exterior refleja las ansias neoimperialistas del poder y de restaurar el prestigio de España en el ámbito internacional.

El eslogan turístico ‘Spain is different’ creado en los años sesenta para atraer turistas y que presentaba la diferencia como al positivo, tiene cada vez menos vigencia en un país cuyo objetivo principal es, no solo parecerse a Europa –como ocurrió durante el periodo de la Transición–, sino ser social y culturalmente lo más parecido a los países anglosajones hegemónicos. Es por ello que Lucía Etxebarria, al incorporar la cultura anglosajona en sus novelas, declaraciones y vida privada, ayudaba a legitimar la política exterior de mantener un contacto significativo, principalmente con Estados Unidos. Sus novelas están repletas de referencias a la cultura anglosajona, incorpora con mucha frecuencia referencias a la música –Rolling Stones, Beatles, Red Hot Chili Peppers–, la literatura –Virginia Woolf, Anne Sexton –, la cultura popular –Betty Boop, MTV–, el cine –Demi Moore, Cindy Crawford– y la moda –Kate Moss, Natassja Kinski–. Su primer libro extenso fue *La historia de Kurt y Courtney: aguanta esto* (1996), una biografía novelada de Courtney Love y Kurt Cobain, ambos músicos estadounidenses. Asimismo, es interesante observar cómo Lucía Etxebarria hace comparaciones de los personajes con la cultura anglosajona y extranjera. El padre de Cristina, Rosa y Ana era “Gregory Peck con acento malagueño” (121), según Mónica, Beatriz se parece a Betty Boop, la

madre de Beatriz tiene “un aire a Marlene Dietrich” (36), Cat “se parecía a Nastassja Kinski” (28), los labios de la madre de Mónica “recordaban a los de Michelle Pfeiffer” (131), y Judith dio una bofetada a Ruth “que ni Glenn Ford a Rita Hayworth” (39).

Es la primera de las celebridades de este estudio que tiene una relación tan cercana con los países anglosajones. Lola Flores triunfó en Latinoamérica e incluso actuó en Nueva York representando la ‘españolidad’, bailando y cantando flamenco y copla. Carmen Maura llegó a los premios Óscar y fue reconocida en Europa por películas españolas, principalmente por Pedro Almodóvar –vinculado con la ‘marca España’-. Lucía Etxebarria, sin embargo, incluye la cultura anglosajona en sus trabajos y la introduce de tal manera que no se percibe como algo ajeno, sino como algo que forma ya parte de la cultura española. Así, Allison explica que “the late eighties and the decade of the nineties are marked by something of a deficit in national youth cultures at the expense of imported cultural products” (270), principalmente de Estados Unidos.

Todas las protagonistas de las novelas analizadas, Cristina, Beatriz y Ruth, tienen reveladoras conexiones con la cultura anglosajona. Cristina –*Amor, curiosidad, rpozac y dudas*– y Beatriz –*Beatriz y los cuerpos celestes*– estudiaron Filología Inglesa en la universidad de manera exitosa y por ello son expertas a nivel académico no solo del idioma inglés, sino que han profundizado en la cultura anglosajona a través de la literatura y la lengua. Ruth, por otro lado, tiene ascendencia escocesa por parte de su madre y vivió en Londres durante unos años. Asimismo, Beatriz, estudia y vive en Edimburgo por cuatro años, donde mantiene una relación sentimental con una chica y un chico del país. El gran amor de Cristina es irlandés; y la propia Lucía vivió y trabajó en Escocia y Canadá.

A través de Beatriz –*Beatriz y los cuerpos celestes*– y Ruth –*De todo lo visible y lo invisible*–, los personajes que emigran de España, la autora muestra la relación que tienen entre

su país de origen y el de acogida. Curiosamente, tanto en Beatriz como en Ruth, siempre hay nostalgia y anhelo por regresar a España. Aunque Edimburgo y Londres se presentan como lugares necesarios para los personajes para crecer y evolucionar y las convierten en ciudadanas globalizadas, España se muestra como lugar de retorno. Ruth tras pasar unos años en Londres con su novio Beau, el narrador explica “Fantaseaba Ruth a menudo con la idea de dejar a Beau y volver a Madrid a hacer algo con su vida” (234). En el caso de Beatriz, su relación con Madrid es más compleja. Cuando regresa a la capital después de haber pasado cuatro años en Edimburgo afirma “vuelvo a la ciudad que odiaba tanto” (20) y añade que es sucia, gris, mal planificada y sin personalidad. Sin embargo, más adelante explica “Siendo española, ¿por qué me iba a quedar en Escocia?” y, refiriéndose a Edimburgo revela “yo no pertenecía a la ciudad” (48). Asimismo, al hablar sobre Madrid con su amante escocés Ralph ella declara: “no quería hacerle un menosprecio a su ciudad, y no quise hacerle saber, puesto que no le conocía, lo maravillosa que era la mía, lo mucho que la echaba de menos” (250). Al final de la novela, Beatriz decide retomar su relación amorosa con Cat –escocesa– tras la decepción después de ver a su amiga Mónica –española–, de la que estuvo años enamorada, desmejorada en una clínica de desintoxicación. Pero Beatriz no pretende volver a Edimburgo para estar con Cat, sino que menciona la posibilidad de que ella vaya a España, y dice deliberar entre “enviarle un billete de avión a Edimburgo, un ramo de flores, un anillo de oro” (340). Así, España se reduce a Madrid de manera conservadora y centralista.

Beatriz y los cuerpos celestes comienza y termina con dos textos en inglés. El primero son unos versos que pertenecen a Christina Georgina Rossetti, poetisa británica del siglo XIX; el segundo es parte de la canción ‘Celebrate your life’, del grupo británico de música electrónica The Beloved y que pertenece al álbum *Conscience* publicado en 1993. Lo novedoso no es que

Etxebarria incluya con frecuencia textos inglés en sus novelas escritas en español, sino que incorpora referencias a la cultura anglosajona como si el lector tuviera conocimiento sobre ésta. En la obra no se especifica quién es Christina Georgina Rossetti ni *The Beloved*, ni tampoco se traducen los textos. Las referencias culturales anglosajonas aparecen incorporadas en sus novelas como si el lector ya los conociese. De este modo, la autora está dando por hecho que su público es capaz de entender el inglés y que conoce la cultura anglosajona, proveyéndole de las connotaciones positivas y de carácter hegemónico que Estados Unidos y Reino Unido representan. Sin embargo, sí que traduce cuando incluye el francés. Así, Cristina describe una conversación de este modo: “-*Et, qu’est-ce que tu fais, una belle fille comme toi, et cultivée aussi, dans cet endroit...*”-dice. Que viene a ser: ¿qué hace una chica como tú en un sitio como este?” (271).

La escritora inserta pedazos de la cultura anglosajona y la combina en la historia de tal forma que no se percibe algo extraño o ajeno, insertando a España en los canales de la globalización. En otras ocasiones, hace partícipe al lector de manera más directa. Cristina, por ejemplo, indica: “Es una canción de los Kinks⁶⁵ que probablemente conocéis” (169). Beatriz, por ejemplo, afirma: “En inglés puedo describirlo mejor que en español. *I fancied him*” (261), refiriéndose a los sentimientos que tiene por su nuevo amante escocés Ralph. Exalta así la lengua inglesa, que puede expresar ciertas emociones incluso mejor que la española y que ella es capaz de utilizar sin dificultad. La novela incluye también anglicismos: *lifting, modelling, peeling, squat*, música *jungle, trance* y *lounge*; e incluso inserta frases en inglés a lo largo de la historia. Algunos ejemplos son: “No va a hacerte daño. Déjate llevar. *Go with the flow*” (262), o “Todo lo que podría, y no podría, y no podía, dar y recibir. *For all the lovers and sweethearts we’ll never*

⁶⁵ Banda británica de rock formada a principios de los años sesenta.

meet” (305). De esta manera, da por supuesto que el lector va a entender el inglés –aunque España ha tenido, y sigue teniendo, uno de los niveles de inglés más bajos de Europa–; y que conoce y consume la música y la literatura que ella menciona. Sin embargo, Etxebarria no escribía solamente para aquellos que eran capaces de entender el inglés, sino que proponía una lectura de masas con un marcado carácter populista y utilizaba un lenguaje ágil y coloquial, muchas veces más cercano al lenguaje audiovisual que al literario. Involucraba así tanto a lectores educados como a otros que no lo eran tanto, haciendo sentir al público general que, aunque probablemente nunca llegaría a formar parte de esa élite instruida y burguesa a la que pertenecían Etxebarria y sus personajes, podían conectar y sentirse parte de ella. De una manera indirecta, esto proveía al lector de las connotaciones positivas y de carácter hegemónico que Estados Unidos y Reino Unido representaban.

No solo las historias de las novelas favorecen que se imagine a España dentro de los circuitos globales, la imagen de la propia escritora también contribuye en este aspecto. Escobias Lloret manifiesta en *Las representaciones de la mujer en la cultura Hispánica* que en “esta era moderna en que vivimos, era de tecnología y globalización, de cultura popular y cultura de masas vemos cómo las mujeres de Etxebarria son extrapolables a otros países, contextos y culturas de los post-modernos años 90” (115). Además, es fácil encontrar comparaciones de la escritora con personalidades del mundo anglosajón. Henseler expuso al referirse a la ropa que llevaba al recoger el premio Nadal en 1998 que “se parecía a la de la cantante de pop Madonna personificando a la «chica material» {*material girl*}” (506); mientras que un artículo publicado por Enrique Vila-Matas en el periódico *El País* ese mismo año la denominaba como la: “Spice Girl de nuestra narrativa más reciente”.

Asimismo, su obra y su discurso están repletos de alusiones a textos feministas norteamericanos y europeos. Como Escabias-Lloret advierte, “las diversas y distintas mujeres que aparecen a lo largo de su obra representan algunas de las teorías expuestas por el feminismo europeo y americano, unidas a su propia experiencia como mujer española” (116). El concepto del género como construcción cultural que la estadounidense Judith Butler teorizó a principios de los noventa, aparece con frecuencia en sus obras. Este vínculo personal que Lucía Etxebarria tiene con el mundo anglosajón es muy importante en la manera en que el público le percibe a ella y a sus obras. Marshall afirma “The material reality of the celebrity sign –that is, the actual person who is the core of representation – disappears into a cultural formation of meaning” (57). Es por ello que no puede desasociarse a la novelista de sus personajes.

El interés y asimilación por la cultura anglosajona no es exclusivo de Etxebarria, sino que fue una tendencia extendida entre artistas jóvenes de los noventa. Así, indica Colmeiro sobre la Generación X o del Kronen que existe “un desdén por la tradición literaria establecida y por el lenguaje ‘literario’ . . . se produce un enlace con una tradición de la cultura marginal, el ‘malditismo’ literario y de la cultura rock que podrían representar Jack Kerouak, Tom Waits, Jim Morrison, David Bowie, o Kurt Cobain” (13). Si bien la música es uno de los referentes culturales más mencionados por Etxebarria e incluso publicó una biografía novelada sobre Kurt Cobain –cantante de Nirvana–, se limita a grupos musicales Estadounidenses o Ingleses. Víctor Lenore en *CT o la Cultura de la Transición* se pregunta por qué se puso de moda la música en inglés durante los años noventa, y explica que es “probable que tenga relación con el ‘espíritu de la época’. En los años noventa, España consigue al fin meter la cabeza en los circuitos de la economía global” (123). Asimismo, la penetración de lo americano-global tiene éxito en el mercado cultural español.

España aparece como un lugar globalizado en las novelas de Etxebarria, pero es interesante revisar que sus novelas en sí no tienen un carácter global. En la página web de Le Figaro⁶⁶ –el diario francés más longevo– puede leerse que: “Lucía Etxebarria, auteur d'Amour, Prozac et autres curiosités', nous entraîne dans une fresque flamboyante qui mêle tragédie amoureuse et comédie. Un roman attachant comme un film de Pedro Almodóvar⁶⁷”. Asimismo, Henseler declara además que “Sus textos, traducidos a unas trece lenguas, han tenido un largo seguimiento en Francia, Alemania y en Escocia, donde la Universidad de Aberdeen la honró con un Doctorado Honoris Causa en el 2000. En los Estados Unidos su trabajo ha ganado considerable interés al centrarse los estudiosos en el marketing de su persona” (508). Este interés del que habla Henseler ocurre a nivel académico y hay diversos artículos vinculados con los estudios literarios o culturales que tratan tanto acerca de la escritora como personaje mediático, como de sus novelas y publicaciones. Néstor García Canclini explica que “la globalización es también el horizonte imaginado por sujetos colectivos e individuales, o sea por gobiernos y empresas de los países dependientes, por realizadores de cine y televisión, artistas e intelectuales, a fin de reinsertar sus productos en mercados más amplios” (32). Aunque la escritora mantiene una intensa relación con los países angloparlantes y se refiere a su cultura como si fuera la suya propia, su discurso y sus publicaciones no pueden considerarse globales. Hay artistas españoles como Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar, Javier Bardém, Penélope Cruz o incluso

⁶⁶ <http://evene.lefigaro.fr/livres/livre/lucia-etxebarria-de-l-amour-et-autres-mensonges-12051.php>, (última consulta 07/09/2018).

⁶⁷ Traducción: “Lucía Etxebarria, autora de *Amor, Curiosidad, Prozac y dudas*, nos introduce en un fresco extravagante que mezcla la tragedia y la comedia romántica. Una novela entrañable como una película de Pedro Almodóvar”.

cocineros como Ferrán Adriá⁶⁸ que sí han conseguido triunfar en circuitos internacionales. Si bien es cierto que algunas de las novelas de Etxebarria se han traducido a varias lenguas, Ruifernández-Conde, refiriéndose a Arturo Pérez-Reverte y Carlos Ruiz Zafón revela que:

Con un paseo a la sección de libros en español de Barnes & Noble o Schuller's podemos comprobar que casi los únicos libros de autores peninsulares disponibles pertenecen a estos dos novelistas –en su original en español o en su versión inglesa– el resto de estantes dedicados a las novelas en español se los reparten Isabel Allende y Gabriel García Márquez. Sin embargo, Etxebarria, Mañas o el propio Loriga no se pueden encontrar en estas librerías. (221)

El nacionalismo vasco y el terrorismo de ETA eran presentados por el poder político como uno de los principales problemas a los que se enfrentaba España durante su gobierno entre 1996 y 2004, aunque como ya se ha explicado, no concuerda exactamente con la realidad. Lucía Etxebarria no trataba de manera directa el nacionalismo en sus novelas, pero el País Vasco sí que aparece en diversas ocasiones, influenciada posiblemente porque sus dos progenitores eran de Bermeo –Vizcaya–. En una entrevista⁶⁹ que concedió en 2011 explicaba que su padre y gran parte de su familia son nacionalistas y revelaba: “entiendo muy bien la razón sentimental por la que alguien puede querer ser nacionalista en Euskadi, a lo que añadió: “tengo mucho amor por Bermeo, creo que es un pueblo espectacularmente bonito y lo tengo asociado a momentos igualmente bonitos”. A pesar de estas declaraciones, el País Vasco aparecía diez años antes en

⁶⁸ *The New York Times Magazine* titulaba una de sus portadas en 2003: “The Nueva Nouvelle Cuisine. How Spain became the New France”, acompañada por la imagen de Ferrán Adriá.

⁶⁹ Ver noticia completa en: eitb.eus/es/noticias/detalle/518428/lucia-etxebarriaentiendo-razon-sentimental-ser-nacionalista/, (última consulta 07/09/2018).

dos de sus primeras novelas (*Amor, curiosidad, prozac y dudas* y *De todo lo visible y lo invisible*), y lo hacía principalmente como un lugar periférico y con claras connotaciones negativas. La visión que Etxebarria presentaba de Euskadi como un área alejada de Madrid y de la trama de las historias, y como un lugar en el que ocurrían acontecimientos traumáticos para los personajes, no hacía sino consolidar la imagen de área problemática que el gobierno trataba de transmitir.

En *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, es la madre –Eva– quien procede de una familia burguesa de Donosti y a través de ella se idealiza el norte, o más específicamente a la mujer vasca, en contraposición al sur, la tierra de su ex marido. El norte se caracteriza por la “elegancia burguesa de las playas vascas” (90), “mujeres atléticas y decididas” (90); mientras que el sur se describe como “jarana de sombrillas, suecas en biquini . . . los lolailos de turno” (90). Esta idealización del norte tiene también que ver con el estatus social de los personajes. Eva era “una niña de familia bien de San Sebastián que se vino a Madrid a estudiar farmacia” (119); y Cristina la explica que “nunca perdía su hierática compostura aristocrática que la convertía en una verdadera dama a ojos de los hombres” (91). Mientras que ella procedía de una familia adinerada su ex marido apenas tenía dinero para comprarse un abrigo nuevo. Sin embargo, esta idealización elitista del País Vasco se reduce a Eva, ya que la comunidad autónoma se ve asociada en la novela con dos hechos traumáticos: la violación de Antonio a Ana, y el abuso sexual e incestuoso de Gonzalo a su prima Cristina.

Cuando Eva se quedó sola al cargo de sus hijas al abandonarla su marido, Rosa explica que “la hermana de mi madre, que había enviudado un año antes o así, se trasladó a vivir a la casa, y con ella vino su hijo, Gonzalo” (94). De las tres hermanas, era la más pequeña, Cristina, quien acaparaba toda la atención del primo de procedencia vasca y afirma que la relación con él

fue muy importante al principio porque pasó a ocupar el lugar del padre puesto que “volvía a tener un hombre que me prestaba atención” (303). Sin embargo, esa atención se convirtió luego en una relación sexual entre una niña de nueve años y un varón de veinte, un caso de pederastia e incesto provocado por un vasco a una muchacha madrileña. La relación se mantuvo hasta que “la tía Carmen decidió irse a vivir a Donosti” (305), llevándose con ella a Gonzalo. Cristina volvió a verle cuatro años más tarde, en la boda de su hermana Ana, y revela que perdió su virginidad con él “porque me sentí obligada, porque sentí que se lo debía” (307). Por otro lado, Ana fue violada cuando tenía diecisiete años por Antonio, un antiguo novio donostiarra del que llevaba años enamorada. Tras una noche de fiesta, Antonio llevó a Rosa en su moto a un monte cerca de Donosti y allí abusó sexualmente de ella. Ana explica que era el “segundo hombre que me marcaría y me convertiría en lo que soy” (227) –después de su padre–. La muerte de Antonio años más tarde cuando ella ya estaba casada con Borja y tenía un hijo, fue el hecho que hizo que Ana enfermase y tuviese la crisis nerviosa que la llevó a ingresar en una clínica psiquiátrica. Asimismo, Cristina menciona que Gonzalo es su ‘Gran Porqué’ según los psicoanalistas, es decir, que los problemas que tiene con las drogas y su promiscuidad son debidos a los abusos sexuales y posterior acoso que sufrió a manos de su primo cuando aún no era mayor de edad.

En un artículo publicado en 2001 en *El País*, Amelia Castilla hacía referencia al Premio Primavera de Novela que Lucía Etxebarria ganó ese año y declaraba que “El terrorismo etarra, la novela histórica, la transición democrática, los fracasos sentimentales, las drogas y la ciencia ficción fueron los temas más recurrentes entre los 402 ejemplares presentados al Premio Primavera de Novela, convocado por Espasa Calpe y Ámbito Cultural, de El Corte Inglés”. La novela ganadora, *De todo lo visible y lo invisible*, no trata temas políticos y sociales, sino que se centra en la relación sentimental y afectiva entre Ruth y Juan, sus protagonistas. Sin embargo, el

País Vasco aparece reflejado en la historia. Es representado por Juan, al que se le denomina maqueto⁷⁰ porque, aunque creció en Bermeo, nació en Galicia; y también por su novia Biotza. La historia principal, es decir, la historia de amor entre Ruth y Juan sucede en Madrid. El País Vasco se presenta como un lugar periférico y como origen de los problemas entre la pareja porque allí se encuentra Biotza, todavía novia de Juan. Cada vez que Juan viaja a Bermeo supone una pesadilla para Ruth y desestabiliza por completo su relación. El narrador revela: “si Ruth había hecho una tontería, su retirada a Bermeo tal vez tuviera que ver con la decisión” (283), al referirse a su primer intento de suicidio. Asimismo, regresar al País Vasco al terminar su beca sin haber publicado antes era para Juan “el fin de sus sueños” (393).

Es significativa también la manera en que se presenta a Biotza. Se la describe como mona, insípida, sin conversación, una figura ideal de bondad, “dulce, calmada, confiable, buena persona, un ángel” (246); y Juan consideraba su belleza “como la más sosa perfección del mundo” (245). Como con Eva, hay una idealización del norte femenino, aunque sus cualidades no son suficientes para mantener una relación con Juan. Él prefería una relación más pasional y exótica, como Ruth, y como el estereotipo de mujer española. Lucía Etxebarria muestra una fascinación por las mujeres vascas no pasionales y por los hombres vascos, que son violentos y sexualmente depredadores. El País Vasco se presentaba como un desafío para el país y legitimaba al poder político que lo mostraba como uno de los problemas más relevantes de la época.

Conclusión

Puede considerarse a la celebridad Lucía Etxebarria como un fenómeno sociocultural en

⁷⁰ Término que se otorgó para denominar a las personas que emigraron al País Vasco desde otras regiones españolas como consecuencia de la industrialización en los años setenta.

el que, por primera vez, se vieron involucrados la literatura, el marketing, los medios de comunicación, la imagen y lo joven percibido como objeto de consumo. La escritora y celebridad se convirtió así un referente de la cultura popular de finales de los años noventa y principios de siglo XXI. España era en esta época una nación influenciada por los efectos de la globalización, viéndose considerablemente aumentada la comunicación e interdependencia con Estados Unidos y el Reino Unido, potencias hegemónicas. Lucía Etxebarria representaba a la nación como global y contribuía en el imaginario nacional de manera significativa. Mediante la migración a países angloparlantes y la constante inclusión de referencias a la cultura anglosajona en sus novelas, apariciones públicas y en su vida privada, trataba de mostrar una coexistencia de culturas sin conflictos que permitía imaginar a España dentro de los circuitos de globalización e igualarla con las potencias angloparlantes.

Aunque sus historias tienen rasgos feministas y en ocasiones apuntan a la crítica del patriarcado, la escritora solamente rompe con los estereotipos franquistas en apariencia ya que propone una vuelta a la maternidad y a la familia como institución que ofrece refugio. Los sujetos femeninos que propone son transgresores solamente en apariencia, pues en realidad no hay una resistencia hacia las instituciones y estructuras hegemónicas. Sus novelas y características como celebridad reformulan códigos que han sido heredados de manera cultural. Su propuesta de un discurso en el que la única salida es la familia y la religión demuestra que en la España de finales del siglo XX y principios del XXI no hay salida real del franquismo todavía. Asimismo, la afectividad neoliberal, elitista y desencantada que transmite tanto hacen que su público se identifique con la élite de forma emocional e individual a cambio de renunciar y resignarse en lo político y social.

Lucía Etxebarria participó en el programa de televisión *Campamento de verano* en 2013 y fue nominada por sus compañeros para abandonar el programa la primera semana, pero el público la salvó. Así mismo, ella misma reveló que cobraba más en una semana dentro del programa que por un libro que tardaba en escribir dos años, y que había decidido participar en él porque tenía una deuda que pagar con Hacienda. Sin embargo, la segunda semana decidió abandonar voluntariamente el programa televisivo afirmando: “Me he equivocado, no me daba cuenta de que para estar ahí hay que crear espectáculo, no lo supe controlar⁷¹”, a lo que añadió que no era lo suficientemente fuerte. Esta experiencia, si bien la reiteró como persona mediática, controversial y popular, al mismo tiempo mostró con claridad el cambio de celebridad en el país. Aunque Lucía Etxebarria siempre había creado espectáculo el contexto era diferente. Ella había representado la cultura popular desde la élite, ahora la cultura popular se relacionaba con famosos con vidas privadas melodramáticas, como muestra el siguiente capítulo.

⁷¹ Ver video completo en: telecinco.es/campamentodeverano/concursantes/lucia/Lucia-plato-psicologicamente-bien_2_1642230013.html, (última consulta 07/09/2018).

Capítulo 4

La afectividad populista de la indignación: Belén Esteban

Soy Belén Esteban —María Belén Esteban Menéndez en el carné de identidad— y todo el mundo me conoce. Me llaman ‘la princesa del pueblo’, y en España se me ha visto mil veces por televisión y en las revistas del corazón. Llevo más de quince años saliendo en todas partes, contando mi vida al detalle y teniendo que defenderme de las historias que me han ido pasando desde que soy famosa. (23)

Belén Esteban, *Ambiciones y reflexiones* (2013)

Introducción. Belén Esteban: la celebridad del siglo XXI (2000-2015)

Belén Esteban es una de las celebridades que mejor representa el periodo histórico que abarca desde el inicio del milenio hasta las elecciones generales celebradas en 2015, en las que ningún partido político obtuvo suficientes votos para gobernar el país y que ponía fin al bipartidismo que había dominado el panorama político desde el inicio de la democracia en 1975. Las primeras décadas del siglo XXI en España están caracterizadas por la crisis económica surgida en 2008, acontecimiento que impacta de manera significativa al país y que produjo asimismo una crisis social, institucional y cultural. En este momento ninguno de los partidos o líderes políticos era capaz de representar la heterogeneidad y fragmentación social que surgió de la disminución de la clase media provocada por la crisis y que caracterizaba al país, presentándose entonces el populismo como organización política. Como Joseba Gabilondo explica, el populismo representa “an irreducible heterogeneity of social demands that no

classical party or ideology (left or right) can represent” (“Populism, Postimperialism, and the Politics of Affect in Spain” 190); a lo que añade que son demandas que “cannot find any other political representation but that of ‘the people’ ”(190). El populismo requiere un líder carismático, y la celebridad Belén Esteban ha sido una de las personalidades más populistas en España en los primeros quince años del milenio. Es una mujer procedente de una familia obrera, del pueblo; que llega a alcanzar fama, dinero y reconocimiento social a través de una afectividad populista e indignada ante la deteriorada situación social y política. Belén Esteban encarna a las clases bajas que más sufren las consecuencias de la crisis económica, y lo que es más importante, sobrevive a ella a pesar de no tener ningún tipo de preparación profesional y de no pertenecer a la clase elitista que había dominado el panorama social y político hasta el momento.

De esta manera, a principios del siglo XXI se fusionaron como nunca en España la esfera política y la de las celebridades mediante discursos melodramáticos cuyo origen estaba en la vida personal y privada, y que se propagaban principalmente a través del medio de comunicación de masas televisivo y el periodismo del corazón. Como se ha explicado hasta ahora, los discursos e historias de las celebridades permiten a la población vincularse a los acontecimientos y situaciones sociales de manera afectiva. Estas historias cargadas de afectividad funcionan, en palabras de Manuel Arias Maldonado, “como herramienta para la comprensión de fenómenos psicológicos como la cognición política, la toma de decisiones, la identificación ideológica o las emociones colectivas” (77). Al igual que Belén Esteban, los dirigentes políticos del siglo XXI incrementaron el uso de afectos populistas que habían sido tradicionalmente vinculados a la mujer y al ámbito privado, dándose así una confluencia inversa entre la política y las personalidades mediáticas.

En este periodo de significativos cambios sociales y políticos surge un nuevo tipo de celebridad que Su Holmes y Sean Redmond han denominado ‘celebridad accidental’. Explican que “ordinary people become ‘accidental celebrities’ (Turner et al., 2000) because they know or work with someone famous, or because a newsworthy event or action on their part . . . thrusts them into the limelight” (29). María Lamuedra en su artículo “Formatos híbridos y melodrama en televisión: El caso de Belén Esteban como heroína post-moderna. Estudio de recepción”, utiliza un término similar al propuesto por Holmes y Redmond para referirse a celebridades como Belén Esteban que han alcanzado la fama a partir de mantener relaciones sentimentales o amorosas con otra persona que ya era conocida por el público: ‘famosa-por-relación’. La celebridad accidental o famosa-por-relación de más repercusión en España es Belén Esteban, una joven perteneciente a la clase obrera que tras mantener una relación amorosa y tener una hija con el que ya era famoso torero Jesulín de Ubrique en 1999, se ha mantenido activa y trabajando en la televisión durante más de quince años. Mercé Oliva explica que Belén Esteban “is the most significant example in Spain of a new kind of celebrity that cannot be linked to traditional definition of talent and work” (438); y añade que durante la segunda década del siglo XXI “she has appeared for approximately 20 hours a week on the main Spanish commercial television channel, since she works as a collaborator in two celebrity gossip programmes” (438). La omnipresencia de Belén Esteban durante más de quince años no solo en la televisión sino también en otros medios de comunicación como la prensa, la publicidad, internet e incluso el cine, la ha convertido en un fenómeno sin precedentes.

Belén Esteban no posee ningún tipo de formación académica o profesional. Sus apariciones en los medios se basan en el relato de su vida personal y privada desde una afectividad populista vinculada con la indignación y el orgullo propio, y que genera admiración

en un pueblo consumido por la crisis más grave de su pasado reciente. Representa a la clase trabajadora y socioeconómica baja, grupo social que si bien constituye la mayor parte de la población, apenas aparecía representado ni ejercía ningún tipo de poder o influencia en la esfera pública a finales del siglo XX y principios del XXI. Belén Esteban se oponía al conocimiento experto de las élites neoliberales que dominaron la esfera pública desde la década de los noventa, y ha sobrevivido no solamente a la crisis, sino también a las trabas que la familia de Jesulín le imponía, llegando a convertirse en heroína y princesa del pueblo pero sin perder su origen humilde. La celebridad accidental por excelencia en España encarna e incorpora a su cuerpo a la población indignada cuya voz se mantuvo silenciada durante décadas.

Belén Esteban representa al nuevo tipo de celebridad que surge a principios del milenio cuando todavía gobernaba José María Aznar en el Partido Popular (1996-2004), hasta las elecciones nacionales celebradas en 2015 en las que por primera vez en el periodo democrático de España desaparecía el bipartidismo entre el Partido Popular y el Partido Socialista Obrero Español. En estas elecciones, otros dos partidos políticos obtuvieron un papel significativo en el panorama político: Podemos y Ciudadanos. Podemos se fundó en 2014, influenciado por el movimiento del 15M y un manifiesto firmado por intelectuales que se tituló: *Mover ficha: convertir la indignación en cambio político*. Es de ideología izquierdista y su secretario general desde sus inicios es Pablo Iglesias. Ciudadanos se fundó en 2006 en Cataluña, pero su extensión a nivel nacional no se produjo hasta 2015. Está liderado por Albert Rivera y se posiciona como un partido de centroizquierda y constitucionalista.

La crisis económica surgida en 2008 debido principalmente al final de la burbuja inmobiliaria y que está enmarcada dentro de una crisis económico financiera global, supuso una crisis bancaria y el aumento desorbitado del desempleo. Esta nueva situación afectó

especialmente a las clases media y baja, y propició el cuestionamiento del sistema político y del modelo económico por parte de la población. Uno de los movimientos reivindicativos ciudadanos más significativos fue el movimiento del 15M o *de los indignados* en mayo del 2011. Se llevaron a cabo diversas protestas pacíficas y se unieron varios colectivos ciudadanos con diferentes lemas, siendo algunos de los más populares: “no nos representan”, “PSOE y PP la misma mierda es” o “esto no es cuestión de izquierdas contra derechas, es una cuestión de lo de abajo contra los de arriba”. En un periodo histórico caracterizado por las tensiones política y sociales, Arias Maldonado explica que es en el impulso que nos proporcionan algunas emociones donde “encontramos la motivación para participar políticamente” (122). El cuestionamiento y posterior desaparición del bipartidismo propuso al populismo como alternativa política. Esto explica la presencia y agencia de personalidades populistas como Belén Esteban y su representación afectiva indignada ante la incapacidad del poder político de proveer soluciones para la mayor parte de la población afectada por la crisis y la inestabilidad política.

Debido a la tensa e inconsistente situación política, en septiembre de 2010 un sondeo revelaba que la celebridad Belén Esteban sería la tercera fuerza política si se presentase a las elecciones. El periódico *Europa Press* publicó la noticia el 23 de septiembre y afirmaba que “Un estudio realizado a 3.200 personas ha revelado que Belén Esteban no es solo ‘la princesa del pueblo’, sino que podría quedar como tercera fuerza política en caso de que se presentase a las Elecciones de 2012”⁷². Los resultados de la encuesta mostraron que contaría con el apoyo de casi el ocho por ciento del electorado español, quedando por detrás suyo partidos políticos como Izquierda Unida o PNV. Óscar Cornejo, responsable de la exitosa productora *La Fábrica de la*

⁷² Ver noticia completa en: europapress.es/chance/gente/noticia-si-belen-esteban-presentara-elecciones-seria-tercera-fuerza-politica-20100923140243.html, (última consulta 07/09/2018).

Tele, revelaba al periódico *El País*⁷³: “Cuando vimos que sus opiniones políticas eran aplaudidas y empezamos a recibir mails diciendo que la votarían, reaccionamos; Belén siempre nos supera, va un paso por delante de lo que podemos maquinar”. Esto es indicativo de la significativa influencia que Belén Esteban tenía en ese momento en la población y de cómo influía en ella de manera emocional y no racional.

Belén Esteban forma parte del que se conoce como periodismo del corazón o prensa rosa, que se dedica a informar sobre la vida privada de las celebridades. Está vinculado con la cultura popular y tiene un marcado carácter sensacionalista. Su contenido es de poca trascendencia y su propósito principal no es informar, sino conmover e impresionar a través de la polémica, el escándalo y la afectividad. La información suele centrarse en relaciones sentimentales, bodas, divorcios, conflictos, embarazos, enredos familiares, etc. José Carlos Rueda Laffond y María de la Mar Chicharro Merayo afirman que en el año 2004 “las cadenas nacionales dedicaban a este tipo de emisiones una media diaria de cuatro horas y treinta minutos y siete segundos, el doble del utilizado un año antes” (363). El periodismo del corazón tiene su origen en la llamada crónica de salones del siglo XIX, que trataba temas relacionados con la alta sociedad. La prensa rosa no es una novedad en España ya que revistas como *Semana* (1940), *¡Hola!* (1944) o *Diez Minutos* (1951) comenzaron a publicarse poco después de terminar la Guerra Civil. Estas publicaciones se caracterizaban por ofrecer una visión glamurosa de las celebridades.

Hasta finales del siglo XX la prensa del corazón se centraba en la vida privada de la aristocracia, familias reales, actores y actrices de cine, cantantes, etc. Sin embargo, a partir del siglo XXI celebridades accidentales como Belén Esteban, que representaban a una clase socioeconómica más baja, comenzaron a ocupar un espacio significativo en este tipo de

⁷³ Ver noticia completa en: elpais.com/diario/2010/11/07/radiotv/1289084405_850215.html, (última consulta 07/09/2018).

periodismo que desde mediados de los años noventa tiene lugar no solo en las revistas, sino también en la televisión. El público empezó a interesarse por personalidades que pertenecían a su misma clase social y que no habían sido representadas antes en la esfera pública; mientras que las élites comenzaron a tomar un cariz demasiado autoritario –Aznar, Franco–. Se presta una especial atención a la gente de la calle, reemergiendo así un imaginario populista que recuerda a Lola Flores por la posibilidad de ascenso social, aunque en este caso la celebridad no encarna la esperanza, sino la indignación. Este nuevo tipo de celebridad, con un discurso populista y melodramático sobre su vida privada, consigue llegar a millones de personas y ocupar una cantidad muy significativa de horas en los medios por su habilidad para representar de manera afectiva la indignación de la nación en un momento histórico turbulento y de grandes cambios.

Los formatos televisivos en los que aparece Belén Esteban también se asocian con las clases bajas y populares: la telebasura. Manuel Palacio explica que este término “es una traducción del inglés americano, *TV Trash*, término que los periodistas estadounidenses empiezan a utilizar en los años ochenta para describir algunos productos de la sociedad contemporánea, como la comida o el cine” (11). El concepto telebasura comenzó a utilizarse en España en los años noventa, pero todavía no existe un consenso en cuanto a su significado exacto. En general se usa para hacer referencia a contenidos televisivos considerados vulgares y de baja calidad, y en los que prima el sensacionalismo y la intimidad como espectáculo. Suelen abordar temas polémicos que se tratan de una manera parcial y desde el dramatismo. Asimismo, estos contenidos televisivos transforman habitualmente el dolor ajeno y la vida privada de las personas –habitualmente famosas, aunque en ocasiones también de personas anónimas– en espectáculo público. Por ello, M^a de Mar López Talavera y Julia Bordonado Bermejo declaran que la telebasura se caracteriza por “el desprecio de la dignidad que toda persona merece, el poco

o ningún respeto a la vida privada o a la intimidad de las personas o la utilización de un lenguaje chillón, grosero e impúdico que denigra la condición humana y mancilla el debido respeto al honor” (311). Si bien la telebasura no es un género específico hay ciertos formatos televisivos que se asocian con ella, como son los *reality shows*, *talk shows* o los programas del corazón. Todos ellos tienen en común que apelan a las emociones y la afectividad, y se centran en problemas y conflictos personales de tanto personalidades públicas como personas anónimas, convirtiendo la vida privada en espectáculo público.

Belén Esteban está vinculada con la telebasura puesto que no solo ha formado parte de dichos formatos, sino que en todas sus apariciones públicas se ofrece un acceso constante y exhaustivo a su vida privada. El éxito de la celebridad se debe a la manera en que sus historias personales se han expuesto como espectáculo. Myriam Martí Sánchez expone que “Belén Esteban y lo que representa es un fenómeno único en España. . . . Reúne audiencias millonarias en su cadena; retroalimenta programas con audiencias también millonarias en otros canales; ocupa portadas en las revistas de la llamada prensa rosa; copa la Red” (166). Al público del siglo XXI no le interesa la vida de las élites burguesas e instruidas como en la década de los noventa. El espectador demanda personalidades que representen la realidad que se está viviendo en el país y a través de las cuáles puede expresarse el afecto de desagrado y rabia provocado por una situación social que se percibe como injusta y perjudicial para la mayor parte de la nación. El éxito de Belén Esteban es un acto de rebelión e indignación ante la corrupción política y la devastada situación económica y social.

La pérdida de la intimidad y la vida privada se presenta como un *show*, así como los discursos que no pretenden ser ciertos ni falsos, sino que lo que pretenden es mostrar criterios personales. En numerosas ocasiones Belén Esteban recalca que lo que ella cuenta es ‘su verdad’.

La celebridad presenta esta verdad como afecto y no como algo político o sociológico. Es una verdad que el público entiende como individual aunque luego puede ampliarse a una lectura de la sociedad, fácilmente identificable si nos fijamos en los nombres que se le atribuyen a la celebridad: ‘la princesa del pueblo’, ‘la Esteban’ o ‘la de San Blas’ –haciendo referencia a su barrio obrero madrileño de origen–. La crisis genera un campo político y social que se define como populista y donde la afectividad adquiere un nuevo valor político que antes no tenía. Figuras como Belén Esteban expresan su descontento de manera emocional e individual, con discursos simples pero con un significativo componente afectivo que son homogeneizantes porque cualquier persona puede comprenderlos y expresarlos.

La celebridad del siglo XXI y la telebasura están íntimamente conectadas con la a su vez nueva situación histórica, social y económica. Al mismo tiempo que Belén Esteban propaga su vida privada e incrementa su popularidad en los medios, la situación española se caracteriza por el malestar social y político provocado por la crisis. Paul Julian Smith dedica el penúltimo capítulo de su libro *Television in Spain. From Franco to Almodóvar* a la telebasura y revelan que “‘The telebasura’ debate is important because it links politics, ethics, and aesthetics; because it is focus for anxieties around national identity and society; and because it embraces multiple institutions beyond the electronic media: government, the press, the academy and audiences” (114). La carencia de soluciones a los problemas por parte de los partidos políticos que han gobernado en los últimos años –Partido Popular y Partido Socialista Obrero Español–, ha dado paso a la aparición de nuevos movimientos sociales como el 15M (2011) y de partidos políticos como Podemos (2014), que están transformando el panorama político y cultural del país. P. David Marshall explica que “in contemporary culture there is a convergence in the source of power between the political leader and other forms of celebrity” (19). La capacidad para participar de la

gente común, el vínculo con el pueblo, el uso melodramático de la vida privada, la repercusión mediática en diversos medios de comunicación, así como el discurso populista, son algunos de los rasgos que los políticos actuales están utilizando en la actualidad, y que Belén Esteban lleva usando desde el año 2000.

El fenómeno formado en torno Belén Esteban ha roto con normas anteriores y ha creado un nuevo tipo de celebridad que se caracteriza por su vínculo con el melodrama, la afectividad y la vida privada como espectáculo. Es el antecedente que ha dado lugar a cambios políticos y culturales que posiblemente transformen el devenir histórico y social de España. Como Holmes y Redmond indican, “Contemporary politicians are aware that an appearance on a popular television show enables them to reach a wider public and circulate their image more effectively than any conventional political speech in parliament” (88). Es un ejemplo de cómo en la actualidad española la política está irremediabilmente vinculada a los medios de comunicación masivos y cómo se está estableciendo un vínculo entre los políticos y las celebridades que no se caracterizan por ser profesionales ni por pertenecer a la clase alta o de élite.

Contexto histórico: crisis económica del 2008 y fin del bipartidismo

El presente capítulo abarca el periodo histórico de los primeros quince años del siglo XXI (2000-2015), caracterizado por el inicio de la crisis económica en 2008 que pronto se convirtió también en la mayor crisis política, social e institucional desde el inicio de la democracia en 1975. La precariedad laboral, el desorbitado desempleo, los desahucios y el incremento de la desigualdad social; unido a un gobierno débil e incapaz de solucionar los problemas crearon una completa desconfianza en el sistema político y una nación empobrecida, desesperada y dividida. La desigualdad social era cada vez mayor, así como la pérdida de poder adquisitivo. Esta

polarización social no entendía de edad ni del nivel de formación de la población, afectando a un significativo número de personas e incrementando considerablemente la clase baja, al mismo tiempo que disminuía la clase media. El Instituto Nacional de Estadística⁷⁴ afirma que en 2008 el 19,4% de la población española se encontraba en riesgo de pobreza o exclusión social, llegándose a alcanzar la cifra del 25,5% en 2015. El ingreso medio en los hogares de España era de 26.092€ al año en 2014. Asimismo, la tasa del paro alcanzó el 26,94% de la población en 2013⁷⁵, en oposición al 7,93% en 2007. Es decir, uno de cada cuatro españoles estaba desempleado y en riesgo de pobreza.

El siglo XXI comenzó con la segunda legislatura del gobierno de José María Aznar (2000-2004), que perdió las elecciones nacionales celebradas el 14 de marzo de 2004. El Partido Socialista Obrero Español obtuvo la mayoría simple –con el 42% de los votos– y José Luis Rodríguez Zapatero se convirtió en el quinto Presidente del gobierno de España desde la transición democrática; a pesar de que las encuestas indicaron que ganaría el Partido Popular durante el periodo electoral. Enrique Bustamante manifiesta que:

Las elecciones generales españolas del 14 de marzo de 2004 fueron las más extrañas, tensas e imprevisibles de cuantas habían tenido lugar en España desde la llegada de la democracia . . . el Partido Popular no había cesado de declarar su ambición de conseguir la mayoría absoluta mientras las encuestas mostraban un ascenso paulatino de sus expectativas de votos a favor del PSOE. (203)

⁷⁴ <http://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=10009>

⁷⁵ http://www.ine.es/prensa/epa_tabla.htm

La votación se celebró apenas tres días después del atentado del 11-M, propiciado por el terrorismo islámico en Madrid. En la mañana del 11 de marzo de 2004 explotaron diez bombas en diferentes trenes de cercanías de la capital que dejaron casi 200 fallecidos y más de 1800 heridos. Debido a la cercanía temporal entre ambos sucesos, John Hooper explica que “Zapatero’s victory was not just unexpected. It was hugely controversial, and on a global scale. Many, particularly in the US, saw it as evidence that the Spanish electorate had capitulated to terrorism” (79). Muchos encontraron una conexión entre la participación de España en la invasión de Irak y su apoyo al gobierno estadounidense de George Bush por parte de José María Aznar, y los atentados del 11M; considerando así la victoria de Zapatero producto del terrorismo islámico. Durante el periodo electoral Zapatero afirmó que retiraría las tropas de Irak si lograra la presidencia, orden que dio el 19 de abril de 2004, siendo esta una de las primeras decisiones significativas que tomó en su recién estrenado gobierno.

La primera legislatura de Zapatero (2004-2008) estuvo caracterizada por acciones de tipo progresista como la legalización del matrimonio homosexual en junio de 2005, que otorgaba a las parejas gays los mismos derechos de los que gozan las heterosexuales, incluyendo la adopción. Esta fue una de las medidas promovidas por el Partido Socialista Obrero Español que más atención internacional proporcionó a España ya que era de los primeros países en el mundo que permitía este tipo de uniones entre homosexuales –después de Holanda, Bélgica y Canadá–. Asimismo, Hooper afirma que “it was Zapatero’s ‘fifty-fifty’ cabinet more than anything that prompted to talk of Spain as a ‘Sweden of the Mediterranean’” (123). Cabe también destacar la Ley de la Memoria Histórica promulgada en 2007 y que pretendía reconocer y ampliar los derechos de quienes sufrieron persecución y violencia durante la Guerra Civil y el franquismo. Por primera vez se desafiaba la Ley de Amnistía divulgada en 1977, establecida con el fin de

evitar lidiar con el legado franquista y suprimir todo aquello que procediera del pasado reciente. La nueva ley permitió la localización de fosas comunes, exhumación e identificación de cadáveres, así como la supresión de símbolos franquistas, entre otras medidas. Sin embargo, cuando Mariano Rajoy –presidente del Partido Popular– ganó las elecciones nacionales en 2011, eliminó la partida dedicada a esta ley en los Presupuestos Generales del Estado de 2013 y 2014, desapareciendo así de las cuentas públicas.

La segunda legislatura de Zapatero se caracterizó por la crisis económica. Emmanuel Rodríguez López declara que “tras llegar a la Moncloa en la primavera de 2008, el equipo de Zapatero se enfrentó a la mayor depresión económica del país desde los años setenta” (28), y el detonante del malestar social de la nación en la última década. Luisa Elena Delgado indicaba en 2014 que el país tenía “una tasa de paro del 25 por 100, que probablemente llegue al 27 por 100 a finales del 2014, y que entre la juventud alcanza el 52 por 100. La tasa de crecimiento más baja de la Unión Europea, exceptuando Grecia. Unos 526 desahucios forzosos de viviendas, locales y segundas viviendas, cifra que sigue en aumento” (252). Sin embargo, como César Rendueles y Jorge Sola explican, “la crisis económica se ha convertido en una crisis política. En el último lustro, la ciudadanía ha empezado a cuestionar no ya a uno u otro de los dos grandes partidos (Partido Popular [PP] y Partido Socialista Obrero Español [PSOE]), sino al conjunto de actores e instituciones que conforman el régimen político” (31). El fin de la burbuja inmobiliaria, la crisis bancaria y el aumento del desempleo dieron lugar a movimientos sociales que reivindicaban un cambio en el modelo económico y que cuestionaban el sistema político.

El movimiento social más significativo fruto del descontento social generalizado fue el Movimiento del 15M, también denominado como el ‘movimiento de los indignados’. Guillem Martínez expresa además que “en ese contexto de control cultural, resultan excitantes objetos

como el 15-M . . . otro paradigma cultural, una visión de la cultura y de la democracia no tutelada por la CT” (22). ‘Democracia Real Ya’, una asociación fundada en el 2011 como protesta ante la situación política, convocó una semana antes de las elecciones municipales y regionales –el 15 de mayo–, una serie de manifestaciones en España bajo el lema: “No somos mercancía en manos de políticos y banqueros”. ‘Democracia Real Ya’ se autodefinía como apartidista y se negaba a formar parte de una ideología. Delgado indica que “se definía y todavía se define como formada por ‘los desempleados, los mal remunerados, los subcontratados, los precarios, los jóvenes’: esto es, la ‘parte sin parte’ de la sociedad” (58). La manifestación más importante ese 15 de mayo fue la de Madrid; tanto que cuando ésta terminó, un grupo de personas decidió acampar en la Puerta del Sol, generándose a partir de ella acampadas en decenas de ciudades españolas. El éxito del movimiento fue el sentimiento colectivo de rechazo ante la situación del país, así como la forma en que se organizó, a través de internet y de las redes sociales, lo que fomentaba la participación ciudadana. Rendueles y Sola revelan que el ideario del 15M “era el rechazo profundo del bipartidismo, una reivindicación de la participación política directa, la condena de las medidas de austeridad y la crítica de la especulación financiera” (34). Aunque el 15M no tuvo un líder concreto, promovió la creación del partido político Podemos en 2014 y de su líder Pablo Iglesias. Además, Javier Toret Medina revela que “2012 fue el año con más manifestaciones en España: 46.000 manifestaciones, 120 al día” (125). Así, el movimiento originó una inmensa presencia en los medios y mucha repercusión social, generando importantes cambios al fortalecer la acción colectiva y la intervención de la población –especialmente de las clases medias y bajas–.

Asimismo, Rodríguez López manifiesta que con la crisis económica y política:

Las élites institucionales aparecieron, por primera vez, en toda su

impotencia, como una pantalla que ya no impedía ver quien detentaba el poder real. La crisis interna de las élites de Estado se redobló con la crisis de soberanía del propio Estado: España (el Estado y sus élites) aparecían en un papel subsidiario y subordinado. (147)

Una de las consecuencias más significativas sucedidas a partir del 15M fue la creación del partido político Podemos en 2014 y que fue liderado por Pablo Iglesias. Revela Toret Medina que “La irrupción de Podemos en 2014 ha transformado radicalmente la escena política española. Los cinco diputados y 1.245.908 votos conseguidos en tan solo cuatro meses de vida de la formación, convirtiéndose en la cuarta fuerza más votada del país” (125). Así, en las elecciones municipales de mayo de 2015, los partidos políticos Partido Popular y Partido Socialista Obrero Español perdieron fuerza en numerosas ciudades. Los cambios más significativos sucedieron en Madrid y Barcelona, gobernadas por la derecha hasta entonces – Partido Popular y Convergencia i Unió respectivamente–, que pasaron a ser administradas por partidos políticos nuevos: Ahora Madrid y Barcelona en Comú, ambos creados a partir de acuerdos establecidos por Podemos. Rendueles y Sola manifiestan que “Una de las razones por las que Podemos logró conectar con el descontento social movilizad por el 15-M fue su insistencia en la participación ciudadana como un elemento central de la reconstrucción del espacio político” (39). El cofundador y secretario general de Podemos, Pablo Iglesias, es un profesor universitario que creó para el partido un mensaje populista y afectivo que se sirvió de la lógica de las celebridades apareciendo en programas de televisión y convirtiéndose en un personaje mediático al mismo tiempo que en político. Este vínculo entre los políticos del siglo XXI y las celebridades se estudiará más adelante, después de analizar en detalle las características de Belén Esteban.

Biografía de Belén Esteban: ‘la princesa del pueblo’

Belén nació en Madrid en el año 1973 y en el seno de una familia obrera y de origen humilde. Su padre era pintor, su madre limpiadora y tiene dos hermanos mayores. A los nueve años le diagnosticaron diabetes, enfermedad que le ha afectado el resto de su vida. Cuando tenía 22 años, en agosto de 1995, conoció al famoso torero Jesulín de Ubrique en la ciudad de Benidorm donde ella veraneaba y él toreaba. Desde entonces mantuvieron una relación sentimental hasta finales del año 1999. En estos años Belén Esteban vivió entre Madrid y la casa familiar en la que él residía con su familia, llamada “Ambiciones” y ubicada en Cádiz. En 1997 Belén Esteban apareció por primera vez en una revista. Tenía 23 años y se publicó una fotografía en la que podía vérsela llevando una barra de pan y zapatillas de casa; imagen que ya auguraba su futura representación populista. Un 1999 nació su primera y única hija en común, a la que llamaron Andrea Janeiro Esteban pero que es conocida por el público como ‘Andreíta’. Debido al nacimiento de la niña, Belén y Jesulín vendieron su primera exclusiva a la revista *¡Hola!*⁷⁶. El contrato incluía el embarazo, el nacimiento y el bautizo de la recién nacida, e iniciaba la presentación de su vida privada como espectáculo público. Belén Esteban afirma que les pagaron treinta millones de pesetas⁷⁷, aunque ella solo recibió seis millones. A los pocos meses de nacer su hija Andrea, Belén Esteban y Jesulín de Ubrique rompieron su relación y ella se trasladó junto a la niña de nuevo a Madrid. Poco después, en el año 2000, la joven apareció en televisión por primera vez para hablar sobre su relación con el torero. Fue entrevistada por la periodista María Teresa Campos en el programa matinal *Día a día*, que en aquel momento era líder de audiencia en su franja horaria. A partir de entonces, comenzó a aparecer en numerosos medios de

⁷⁶ Revista del corazón publicada semanalmente y una de las más vendidas de España.

⁷⁷ El equivalente en euros es \$180.000 aproximadamente.

comunicación, siempre para hablar sobre su vida privada y generalmente sobre temas relacionados con el torero, su familia y su vida sentimental. Rápidamente se convirtió en un personaje enormemente popular por el que público mostraba especial interés.

También en el año 2000 consiguió su primer trabajo como tertuliana y colaboradora en el programa de Antena 3 llamado *Como la vida*, emitido en horario matinal y de forma diaria. Después trabajó, entre otros programas, en *Sabor a ti* (2002-2004), *Día a día* (2004) y *El programa de Ana Rosa* (2005-2009). El programa en el que su presencia se hizo especialmente llamativa fue y sigue siendo en la actualidad –2018– *Sálvame* y *Sálvame Deluxe* (*Sábado Deluxe* desde marzo de 2017). *Sálvame* es un programa de televisión dedicado a la prensa rosa que se emite en Telecinco desde abril de 2009 lunes a viernes de 4 a 8 de la tarde. *Sálvame Deluxe* se emitía los viernes –los sábados desde 2017– de 10 a 2 de la madrugada. La mecánica de ambos programas consiste en que varias personas –principalmente periodistas y celebridades– comentan los acontecimientos ocurridos a los personajes más populares del país. A partir de su participación prácticamente diaria en el programa y donde ha llegado a poseer el título de copresentadora, Belén Esteban presentó ‘las campanadas’⁷⁸ en el año 2009, consiguiendo un 21,2% de share⁷⁹ frente al 8.7% que la cadena consiguió el año anterior. Ese mismo año, tras su operación de cara, la revista *Lecturas* publicó unas fotos con su nuevo rostro y se vendieron 400.000 ejemplares en unas horas, viéndose la revista obligada a publicar una segunda edición.

⁷⁸ Se conoce como ‘las campanadas’ a la retransmisión por televisión de la tradición española de comer doce uvas la noche del 31 de diciembre. Se retransmiten desde 1962 desde la Puerta del Sol de Madrid.

⁷⁹ El share en televisión se refiere a la audiencia de un programa de televisión expresado como porcentaje de la población que estaba viendo la televisión en ese momento en particular; se trata de una asignación porcentual de la audiencia.

Asimismo, también en 2009 y según el periódico británico *The Independent*⁸⁰, Belén Esteban se encontraba entre las más buscadas en Google a nivel internacional y conquistó el segundo puesto en mayor crecimiento en el buscador a nivel mundial –un 1350% de aumento–.

En 2010 participó en su primer *reality show*: *¡Más que baile!* (2010), donde compitió con otras celebridades en un concurso de baile y fue salvada por el público en numerosas ocasiones. Tras quince galas y compitiendo con otros siete participantes entre los que se encontraba Víctor Janeiro –el hermano de Jesulín de Ubrique–, el público la convirtió en ganadora del concurso el 10 de mayo de 2010. En septiembre de este mismo año se publicaba el sondeo cuyo resultado mostraba que Belén Esteban podría convertirse en la tercera fuerza política del país si se presentase a las elecciones. En 2011 hizo un cameo en la popular serie de Telecinco *Aida* en dos episodios y participó en la película *Torrente 4: Lethal Crisis*, cuarta película de una de las sagas españolas de más éxito y más vistas en taquilla. En 2012 y 2014 presentó y protagonizó el programa-reportaje *Los ojos de Belén*, compuesto por dos temporadas y nueve episodios en total. *Los ojos de Belén* mostraba el punto de vista de la celebridad en cuanto a temas como el sexo, la justicia o la fe. El éxito de Belén Esteban era imparabile y como Martí Sánchez explica, en 2012 Belén Esteban tenía “un contrato de dos millones de euros anuales por cuatro años. De modo que en 2015 se habrá llevado 8 millones de euros” (181). Cifras excesivamente altas si se tiene en cuenta que en 2014 el ingreso medio por hogar español rondaba los 26,000€. En 2015 participó en su segundo *reality show*, *Gran Hermano VIP 3*, en el que compitió con otros once concursantes y vivió durante 74 días en una casa vigilada por cámaras las 24 horas del día. Ganó con casi el 68% de los votos y donó los 100.000€ del premio a cuatro organizaciones no lucrativas.

⁸⁰ Ver noticia completa en: elterritorio.com.ar/belen-esteban-es-la-segunda-busqueda-que-mas-crece-en-google-4475677943495986-et, , (última consulta 07/09/2018).

En el terreno personal, se le han conocido varios romances como el que mantuvo con Óscar Lozano –ex yerno de la conocida cantante Rocío Dúrcal– en el 2000 o con Dany DJ en 2003. En 2008 contrajo matrimonio con Fran Álvarez, amigo suyo de toda la vida y camarero –es decir, perteneciente a la clase obrera–. Se separaron en 2012 y Belén solicitó la nulidad eclesiástica en 2014. En 2009 el Defensor del Menor de la Comunidad de Madrid solicitó una actuación de oficio para defender el derecho a la intimidad y a la propia imagen de Andrea Janeiro, hija de Belén; criticando la constante exhibición que la celebridad hacía de la vida de la menor. En 2012 Belén declaró públicamente su problema con las drogas, y entre abril y octubre de 2013 decidió tomarse un descanso dejando de trabajar en la televisión por unos meses. Su hija Andrea y la relación con Jesús Janeiro y la familia de éste –padres, hermanos, esposa e hijos– ha sido el tema constante de Belén Esteban desde que comenzó a trabajar en los medios en el año 2000. A éste se han ido añadiendo sus relaciones sentimentales –Óscar Lozano en 2001, Dani DJ en 2003, Fran Álvarez entre 2008-2012 y Miguel Marcos desde 2014–, su familia –especialmente la enfermedad y muerte de su padre, y de su abuela–, sus operaciones de cirugía estética, su adicción a las drogas y sus problemas con quien fue su representante desde 2007 hasta 2015, Toño Sanchís. Belén Esteban ha sido capaz de generar otras celebridades accidentales como sus parejas o su representante, reflejo de su gran influencia y popularidad.

En 2013 publicó su autobiografía titulada *Ambiciones y reflexiones*, en cuya redacción contó con el apoyo de Boris Izaguirre⁸¹. Cuenta con 25 capítulos y más de trescientas páginas donde Belén Esteban repasa los acontecimientos más significativos de su vida, desde su infancia hasta su divorcio en 2012 con Fran Álvarez. A pesar de que lo que se narra en el libro es

⁸¹ Presentador, guionista y escritor de origen venezolano. Cuenta con un Premio Planeta, que recibió en 2007 por su novela *Villa Diamante*. Sin embargo, es conocido en España principalmente por sus apariciones en programas de televisión como *Crónicas Marcianas* donde trabajó de 1999 a 2005.

exactamente lo mismo discurso que la celebridad llevaba contando en la televisión desde hacía trece años, se convirtió en todo un éxito de ventas, llegándose a vender cien mil copias en los primeros meses. Un artículo publicado en el periódico *20 minutos* revelaba en diciembre de 2012: “Las ventas de libros siguen bajando en cascada, se cierran librerías de forma continuada, los grandes espadas de las ventas, como Dan Brown o Pérez Reverte, pierden fuelle, y, sin embargo, Belén Esteban con su libro *Ambiciones y reflexiones* ronda ya casi los 100.000 ejemplares vendidos”⁸². La celebridad triunfa independientemente del formato en el que aparezca, ya sea la televisión, la prensa o el ámbito literario. Nadie en España ha escapado al fenómeno ‘Esteban’ y los datos anteriores muestran que no hay duda de que ella es una de las celebridades más importante de comienzos del XXI. Aunque desde finales del siglo XX han surgido numerosas celebridades accidentales como Belén Esteban, ninguna otra ha conseguido mantenerse en los medios durante casi veinte años como ella. Produce emociones contradictorias en el público y es muy querida por unos y a la vez muy criticada por otros. Lo que es innegable es que es conocida por millones de personas en España y que sus apariciones en los medio de comunicación han sido exitosas siempre. Es un caso sin precedentes que merece ser estudiado con atención y que representa unas circunstancias históricas, políticas y sociales también singulares.

La vida mediática de Belén Esteban

En los capítulos anteriores se diferenciaba entre el trabajo profesional y artístico de las celebridades –ya fuera cine, televisión, música o novelas–, de su vida personal y privada. En el caso de Belén Esteban, sin embargo, no puede hacerse esa diferenciación porque su aparición y

⁸² Ver noticia completa en: 20minutos.es/noticia/2011764/0/crisis-lectura/venta-libros/exito-bestseller-belen-esteban/, (última consulta 07/09/2018).

su trabajo en los medios se basa en sus experiencias vitales, en expresar sus emociones y su criterio personal ante circunstancias que se le presentan tanto en su vida personal como en la de otras celebridades u asuntos de interés social. Belén Esteban pertenece al nuevo tipo de celebridad que convierte su vida privada en espectáculo y su trabajo es hablar de ella misma y sus emociones. Así, en sus intervenciones siempre resalta que su discurso no es sino su personal punto de vista y lo que interesa no es la veracidad, sino la forma en que ella siente y reacciona.

Algunas de sus frases más populares son: “soy muy sincera”, “vale, pero yo te puedo dar mi opinión, ¿no?” o “yo soy una persona muy clara”. Belén Esteban triunfa además por su espontaneidad y la expresión descarada de sus emociones, y usa con frecuencia expresiones como: “vaya gilipollez”, “me lo paso todo por el moño”, “¿vale?” o “quien tiene boca se equivoca”. El discurso y los argumentos de Belén Esteban son siempre simples y generales, pero la simplicidad de la enunciación se articula a través de una afectividad más compleja. En 2015, por ejemplo, en una entrevista en 8TV en Cataluña, le pidieron su opinión acerca de la independencia de Cataluña. Ella respondió con ideas como estas: “yo en temas de política no me quiero meter porque *no entiendo*, pero yo pienso que la unión hace la fuerza (mi énfasis)” o “a mí *me sienta muy mal* cuando en Cataluña dicen que España roba. No, no, a España que está Cataluña [sic] nos han robado a todos (mi énfasis)”. También, cuando se refiere a la crisis económica, política e institucional de España de la última década, explica en su autobiografía: “Me gustaría que no tuviéramos estas peleas, que luchásemos todos por un país que se llama España y dejarnos de tonterías” (221). Discursos simples pero con un gran componente afectivo y populista que cualquiera puede comprender y expresar. Belén Esteban actúa así como aparato homogeneizador de un cuerpo social y nacional heterogéneo, dividido y fragmentado por la crisis y el autoritarismo político.

Otra característica muy significativa de esta nueva celebridad son sus continuas y llamativas transformaciones físicas. Desde los pechos, a la nariz y los labios, sus operaciones de cirugía estética siempre han causado gran expectación; así como sus subidas y bajadas de peso y su visible aspecto desmejorado debido a las drogas y la inestabilidad emocional. Bell-Metereau et al. revelan que las celebridades son “the humans with whom we identify and empathize, as we project our desires and fears onto their mutable performing bodies and troubled personal lives” (13). El cuerpo populista de Belén Esteban, que es homogeneizador porque permite que el público acceda a sus transformaciones, permite al público participar del espectáculo de su cuerpo. Su pelo rubio teñido –usualmente atado en una coleta–, ojos saltones, ojeras muy marcadas y su extrema delgadez o aumento drástico de peso, son características físicas que todo el mundo en España conoce. Su decadencia y envejecimiento frente a las cámaras de televisión y de la prensa permiten una identificación afectiva y producen una reacción que, aunque no siempre es positiva puesto que sus facciones y operaciones son en muchos casos exageradas, está al alcance de todos.

Su vida personal como historia melodramática

Belén ha expuesto públicamente muchas facetas de su vida privada, pero la que más veces ha aparecido y a la que ella ha otorgado siempre una mayor relevancia es la que gira en torno al torero Jesulín de Ubrique y la hija de ambos. En su autobiografía, por ejemplo, publicada en 2013, menciona a Jesulín de Ubrique en 18 de los 25 capítulos que la componen. En este momento Belén Esteban tenía cuarenta años y en el libro repasaba su vida desde su niñez hasta el 2013. A pesar de que su relación con el torero duró cuatro años, su nombre aparece en prácticamente todas las etapas de su vida. Lamuedra dice que la relación entre Belén Esteban y

Jesulín de Ubrique, así como la forma en que se cuenta en los medios, corresponde al formato de telenovela y melodrama. Jo Labanyi y Tatjana Pavlovic explican que “Melodrama has a long and fruitful history in the Spanish context. Its Manichaeism, hyperbole, facile sentimentalism, kitschiness, and low and feminized features are the usual qualifications” (240). Si bien el melodrama no es algo novedoso en España, sí lo es que se base única y exclusivamente en la vida privada de la celebridad, y que ésta se convierta en espectáculo público.

Su historia es la de una mujer de medios modestos que se enamora de un hombre famoso y adinerado pero la relación no funciona. Ella termina convirtiéndose en una heroína que sufre y que lucha por la hija de ambos. En el prólogo de su autobiografía Boris Izaguirre expresaba que al irse de la casa del torero cuando finalizaron su relación “solo quedaba un camino, convertirse en un fenómeno de supervivencia” (12). En una de las primeras entrevistas que ofreció, en el programa *¡Qué calor!* en el verano del año 2000, Belén Esteban declaraba que se había sentido humillada y desplazada por su familia política, y culpaba a éstos por el trágico desenlace de su relación con el torero, del que afirmaba “he estado muy enamorada de él, le he querido muchísimo” y con el que fue muy feliz. La historia personal de Belén Esteban, como la de cualquier otro ser humano sigue cambiando y Lamuedra manifiesta en “Formatos híbridos y melodrama en televisión” que “las circunstancias y contextos socio-culturales que afectan a la sociedad en general también les afectan, y consecuentemente generan y protagonizan debates sobre cuestiones del momento” (366). El fenómeno de supervivencia de Belén es especialmente significativo porque ocurre en tiempos de declive de la clase media y una gran crisis económica.

Celebridad televisiva del XXI: el éxito de *Sálvame*

La sociedad en la España del siglo XXI se distingue por la heterogeneidad y la

fragmentación exacerbada por la crisis. Como Stuart Hally y Paul du Gay indican, “Identities are never unified and, in late modern times, increasingly fragmented and fractured” (4). Aunque posee una historia común, la sociedad española actual se caracteriza por poseer rasgos diferenciales como el idioma, las costumbres y las ideologías. Delgado declara que “Ninguna afiliación nacional puede sostenerse únicamente por medio de identificaciones simbólicas e imaginarias; se requiere también un *excedente afectivo*, una conciencia del goce específico que se materialice en prácticas sociales y en los mitos nacionales que se estructuran alrededor de dichas prácticas” (mi énfasis 66). La falta de cohesión social origina conflictos y propicia la aparición de aparatos homogeneizadores como son los medios de comunicación de masas, especialmente la televisión e internet en el caso de España.

Los medios de masas se convierten en centros de poder y su función social es muy importante. Belén Esteban es también un aparato y cuerpo homogeneizador. Rueda y Merayo manifiestan que celebridades como ella “se mueven en terrenos cuyo conocimiento no exige ningún tipo de cualificación o conocimiento más allá de la propia experiencia vital, todo hombre y mujer es competente para participar en este tipo de puesta en escena, y sobre todo para opinar y evaluar los testimonios” (359). Belén Esteban empieza sus intervenciones con expresiones como: “yo te voy a dar mi opinión como persona”. Esta introducción la utiliza tanto para hablar sobre sí misma como para tratar temas de interés social. No se presenta como experta o profesional, por lo que expresiones como esta pueden ser usadas por cualquier persona, sin importar edad, clase social o formación académica. La voz de la celebridad puede ser la de cualquier ciudadano, lo que permite la identificación con ella.

En un periodo histórico en el que se pierde la confianza en la razón y en las grandes ideologías, los relatos populistas de Belén Esteban tienen más aceptación. Especialmente porque

llega al público a través del gran medio de comunicación de masas –la televisión–, que se ha convertido en un importante centro de poder. La televisión es fundamental para analizar las necesidades y deseos de la sociedad española del siglo XXI. Influye en la población y juega un papel fundamental en la visión que los españoles crean de sí mismos y la realidad social que les rodea, especialmente por la familiaridad y cercanía con que se percibe lo que en ella aparece.

Belén Esteban es la celebridad televisiva más representativa en España en las primeras décadas del siglo XXI. La televisión es el medio de comunicación de masas hegemónico en el país con la capacidad de influir en millones de personas de manera diaria y donde se proyectan las principales tensiones y preocupaciones sociales. Smith revela que algunos programas televisivos alcanzan “a bigger audience in a single night than all Spanish feature film production in a year” (*Dramatized societies. Quality television in Spain and Mexico* 1). Belén Esteban además participa en los espacios televisivos de más éxito; no es sorprendente por ello que una de las mujeres más conocidas a nivel nacional trabaje en la televisión. Asimismo, forma parte de los géneros televisivos que cuentan con más audiencia. Talavera y Bordonado Bermejo explican que “La información llamada del ‘corazón’ –actualmente con distintos formatos y ramificaciones, desde el *talk show* hasta los conocidos programas de ‘telerrealidad’–, supera más del 60% de la programación televisiva en *prime time*, con una cobertura semejante, o incluso superior, a la información deportiva” (307). Es importante señalar que *Sálvame*, el programa de más éxito de Belén Esteban, combina los géneros anteriormente mencionados: el corazón, *talk show* y la telerrealidad. Este espacio televisivo ha marcado un antes y un después en la historia de la televisión en España y es necesario analizar detalladamente sus características porque son fundamentales para entender el auge de la celebridad.

Sálvame comenzó emitiéndose los jueves por la noche para comentar el *reality show* *Supervivientes*. Debido al éxito obtenido de manera inmediata, la cadena decidió emitirlo diariamente en horario vespertino, ampliándose poco después también a la noche de los viernes. Lo que distingue a *Sálvame* de otros programas del corazón es su formato aparentemente caótico y espontáneo; adecuado para el aparato homogeneizante que representa Belén Estaban. Oliva explica que “the programme presents itself as transparent and sincere because it appears to show its own manufacturing processes” (441). Aparece el *backstage* y lugares que no pertenecen al plató como los pasillos, camerinos e incluso los baños. Se muestra al equipo técnico y los directores, que en ocasiones participan dialogando con el presentador y los tertulianos, hasta tal punto que la directora Carlota Corredera es a veces también la presentadora. Además, aunque algunos de los colaboradores son periodistas, no se hace distinción entre éstos y las celebridades accidentales. Hay llamadas en directo que se presentan como inesperadas y la estructura del programa da la sensación de improvisación y espontaneidad. Esta aparente naturalidad se percibe también de los que participan en el programa, como Belén Esteban.

Sálvame es un espacio televisivo que ocupa aproximadamente 24 horas semanales y que obtiene de media un 16-17% de share. Entre los años 2009 y 2012 su share más bajo fue 13% en 2009 y llegó a alcanzar un 20,6% de share en 2010⁸³. Se estima que un millón y medio de personas se sienta ante el televisor para ver *Sálvame*, aunque llegó a alcanzar 2.363.000 espectadores en 2010. Los picos de audiencia más altos y que han colocado al programa como líder de audiencia en su franja horaria en multitud de ocasiones han tenido a Belén Esteban como protagonista, se les ha denominado ‘belenazos’ –preludio populista mediático del 15M–. El primero fue en septiembre de 2009 cuando Belén Esteban se pronunció públicamente tras la

⁸³ Ver noticia completa en: salvame-on-line.blogspot.com/p/evolucion-semanal-de-audiencias-salvame.html, (última consulta 07/09/2018).

denuncia por parte del defensor del menor, consiguiendo un 23,3% de share. A este ‘belenazo’ le siguió otro en diciembre de ese año cuando la famosa apareció por primera vez tras su operación de cirugía estética, alcanzando una cifra récord, un 26% de share en *Sálvame Deluxe*. Otros ‘belenazos’ tuvieron que ver con su relación sentimental con Fran Álvarez, su adicción a las drogas, su ruptura con su novio Miguel y la demanda a su representante Toño Sanchís. Todos están relacionados con la vida personal y privada de Belén Esteban, y su círculo cercano de familiares y amigos.

Es significativo también que prácticamente todas las intervenciones de Belén Esteban en la televisión son en directo. Esto aporta credibilidad y espontaneidad, y contrasta con las celebridades anteriormente estudiadas, cuyos trabajos se basan a menudo en guiones, canciones y novelas. Belén Esteban aparece en la televisión –medio significativamente cercano al espectador–, al menos cuatro días por semana, por cuatro horas diarias, y con cámaras en directo. El éxito e interés que suscitaba –y sigue suscitando– en la población es revelador especialmente porque su capacidad para capturar la atención del público es una novedad pues no se la considera profesional de la televisión por no tener estudios. Puesto que en sus propias palabras: “solo hablo de mi vida, que parece que a tanta gente le interesa” (*Ambiciones y reflexiones* 27).

Desafío de la meritocracia

La precariedad laboral y la polarización social han afectado a la población española en la última década sin importar el nivel de formación académica o profesional. Los jóvenes del siglo XXI han sido denominados como ‘la generación mejor preparada de la historia’ del país. Sin embargo, sus esfuerzos académicos poco han servido para mejorar su situación económica. En el mejor de los casos, muchos de ellos han salido de España para buscar un futuro mejor, mientras

que otros muchos se han visto obligados a aceptar trabajos precarios y poco remunerados para los que están hipercualificados. Así, Lamuedra declara que “la educación y la meritocracia no conlleva necesariamente a la ascensión social” (“Las narrativas populares mediáticas en la esfera pública popular” 363). Los méritos y virtudes personales no influyen en la adquisición de puestos de trabajo ni en el ascenso socioeconómico, caracterizando este periodo histórico como una época de desencanto, indignación y renuncia de la utopías y la idea de progreso. Ante esta situación de desilusión, desesperación y pérdida de confianza en la razón, es interesante observar que el público admira a Belén Esteban, quien declara en su biografía: “tengo los estudios justitos para andar por la vida” (25). A pesar de que carece de preparación profesional y académica, se ha publicado⁸⁴ en diversos medios que ha llegado a ganar 30.000€ al mes por participar en *Sálvame Diario*, y que ha llegado a cobrar hasta 90.000€ por alguna de las entrevistas que ha ofrecido en *Sálvame Deluxe*. A esto hay que añadir el dinero que gana cuando cede su imagen a eventos y marcas comerciales, por la publicación de su autobiografía, así como apariciones en otros programas, series televisivas, películas y concursos. En 2015, por ejemplo, cobró 400.000€⁸⁵ por participar y ganar *Gran Hermano Vip*. Nos encontramos ante cifras de dinero desorbitadas, especialmente si las comparamos con los poco más de 26.000€ al año que ingresaba de media cada hogar español en 2014.

Las historias privadas de las celebridades son un reflejo de las circunstancias socioeconómicas de cada país y reflejo de las inquietudes sociales predominantes. Lamuedra explica en su artículo publicado en 2004: “Las narrativas populares mediáticas en la esfera

⁸⁴ Ver noticia completa en: lavanguardia.com/television/20180110/434198056635/belen-esteban-baja-sueldo-cache-salvame.html, (última consulta 07/09/2018).

⁸⁵ Ver noticia completa en: elcomercio.es/culturas/tv/201601/16/cuanto-cobran-concursantes-gran-20160115233506.html, (última consulta 07/09/2018).

pública popular: Estudio comparativo de la incidencia de historias de famosos en España y Gran Bretaña”, que en España, “un país donde el paro y la precariedad laboral es un problema de bulto, los lectores tendían a evaluar a los famosos que aparecían en las revistas con relación a sus propios méritos como artistas (o falta de ellos) o las exclusivas que venden” (76). El artículo muestra que a principios del milenio, en Gran Bretaña a la población le preocupaba de manera especial la situación matrimonial y familiar de las celebridades; mientras que en España se insistía en la forma en que cada celebridad se ganaba la vida y el grado de legitimidad de las opciones de las que disponían. La discusión moral en España en aquella época se centraba en la legitimidad de las oportunidades de trabajo de las celebridades –principalmente las celebridades accidentales–, pero en el país británico se debatía acerca de las decisiones de divorcio tomadas por matrimonios con hijos. Esta diferencia se debe a que uno de los asuntos que más inquietaba en España era la precariedad laboral y el incremento del desempleo; mientras que en el país anglosajón preocupaba que tenía la tasa más alta de divorcio y familias monoparentales de Europa.

Este debate en torno a la legitimidad de la proyección social y presencia en los medios de celebridades accidentales sigue estando vigente en los años de más éxito de Belén Esteban. El mérito profesional de las celebridades anteriores es reemplazado por la fama como índice de riqueza. Esto responde a una economía populista y polarizada entre la élite y el proletariado, que elicitaba una afectividad de indignación y al mismo tiempo admiración por Belén Esteban. Curiosamente, aunque con frecuencia el público critica la pérdida de la meritocracia y juzga la carencia de virtudes de Belén Esteban, esta falta de preparación profesional no le ha impedido ser una estrella indiscutible de la televisión durante años; y ha sido premiada por los altos niveles de audiencia que consigue en sus apariciones, así como por sus éxitos en los programas *¡Más*

que baile! y *Gran Hermano Vip*. En uno de los programas de *¡Más que baile!* el jurado expresó el bajo nivel artístico de la famosa con respecto a su recién actuación de baile. Belén Esteban, claramente dolida y abatida, afirmaba “si la gente me vota, a lo mejor no me vota porque baile bien o baile mal, pero tendré otras cualidades que a ellos también les gusta”. Uno de los miembros del jurado que se definió como profesional del baile le replica que puesto que se trata de un programa de danza, el público debiera de tener en cuenta al votar simplemente sus cualidades como bailarina. Tras estas palabras de ambos, el público del plató abucheó al jurado mientras que aplaudió a Belén. La famosa afirmó públicamente durante el programa que otros concursantes como Edurne o Victor Janeiro –2ª y 3º clasificados– bailaban mejor que ella, pero fue salvada cinco veces por el público y ganó 50.000€ para donar a un proyecto solidario. Asimismo, la final fue vista por cerca de tres millones de espectadores. El público no valoró las capacidades para el baile de Belén Esteban, sino su habilidad para permanecer y superar con éxito el concurso a pesar de no contar con el apoyo del jurado ni estar preparada profesionalmente.

¡Más que baile! no es el único ejemplo ya que la audiencia ha premiado durante más de quince años la ausencia de meritocracia en Belén Esteban. Se ha premiado siempre el esfuerzo de la celebridad por permanecer en situaciones en las que no encajaba en un primer momento por su escasa experiencia y preparación; representaba un desafío de la clase media y baja ante el orden establecido por las élites educadas neoliberales. Puede entenderse el éxito televisivo, la agencia social y las ganancias económicas como una manera de la población de rebelarse ante la complicada situación social, económica y política en la que la preparación académica y profesional no llevaba al éxito laboral. En una entrevista que ofreció en 2017 en el programa *Chéster in love*, Belén Esteban afirmaba “yo no tengo estudios, pero hay mucha gente con estudios y fíjate cómo va el país”. Encarnaba así una movilidad social pero en su sentido

opuesto, transmitiendo esperanza y al mismo tiempo rebeldía al desafiar el modelo socioeconómico hegemónico y establecido.

Vínculo con el poder político populista: el 15M y Pablo Iglesias

El origen de Podemos y del fin del bipartidismo en España fue el movimiento del 15M. Amador Fernández Sabater apunta en *CT o Cultura de la Transición* que movimientos como el 15M o el “No a la guerra”, “no están convocados, protagonizados ni liderados por militantes o activistas . . . no extraen su fuerza de un programa o de una ideología, sino de una afectación sensible y en primera persona por algo que sucede” (41). Además, añade que acontecimientos como este proponen “un nosotros no identitario, abierto e incluyente en el que cabe cualquiera” (41). A pesar de la resonancia e importancia del 15M, terminó desapareciendo posiblemente por la falta de un líder. La protesta ciudadana reemergió en 2014 con Pablo Iglesias como dirigente.

Pablo Iglesias nació en Madrid en 1978 y fue profesor de Ciencias Políticas en la Universidad Complutense de Madrid. Cuenta con una licenciatura en Derecho y otra en Ciencias Políticas y de la Administración, así como un doctorado en el mismo ámbito y un máster en Comunicación Política. En el 2010 fundó junto a otros compañeros de la Universidad Complutense de Madrid un programa de televisión llamado *La Tuerka*, que se emitía a través de internet. Al comienzo era un programa basado únicamente en entrevistas y el mismo Pablo Iglesias se encargaba de presentarlo. En 2015 llegó a contar con cinco programas diferentes. Después también creó *Fort Apache*, un programa de tertulia política. De este modo, antes que político, comenzó siendo un personaje televisivo. El gran salto a la fama lo daría en abril de 2013 en el programa de Intereconomía *El gato al agua*. A partir de esta intervención comenzó a recibir solicitudes para acudir a otros medios y se convirtió en un personaje habitual en charlas

televisivas. Marshall explica que “Television provides for the political leader a site thorough which a politician’s familiarity can be developed and constructed” (214). María Avizanda Pérez, que describe a Pablo Iglesias como un animal mediático, manifiesta que “era el chico que hablaba para que le entendiera mi madre. Ese fue el nacimiento mediático de Pablo Iglesias . . . El líder del movimiento que ha dado un giro a la manera de ser y hacer política de muchos españoles se coló por la grieta de las teles” (149). Ésta es una de sus características más singulares, se presentaba como alguien cercano, del pueblo. No vestía trajes ni corbatas, y también llevaba el pelo largo, atado con una coleta. Su imagen no era la de un político al uso y su presencia tanto en numerosos, así como diversos programas de la televisión, le convirtieron en un personaje muy accesible con el que el público se identificaba. A pesar de su amplia formación académica se mostraba en contra de las élites neoliberales.

Pablo Iglesias consiguió que Podemos obtuviera cinco eurodiputados en las elecciones europeas del 2014, tan sólo cuatro meses después de fundar el partido político. Este logro se alcanzó en gran parte debido a la popularidad de Pablo Iglesias, que creció de una manera trepidante. Rendueles y Sola indican que en las elecciones europeas “Podemos optó por imprimir la cara de Iglesias en la papeleta de voto donde normalmente aparece el logotipo de los partidos. La razón era sencilla: según los estudios que manejaba la agrupación, apenas 5% de los votantes reconocía el nombre de la formación, mientras que más de 50% sabía quién era Iglesias” (36). Su presencia en los medios se volvió habitual y posee mucha experiencia en el ámbito de los medios de comunicación. Conocedor de la importancia de la televisión para llegar al público español, comenzó a aparecer no sólo en espacios dedicados a temas políticos, sino que sus intervenciones abarcaban todo tipo de programas. Curiosamente, su primera aparición en televisión fue en el

programa *La Noria*⁸⁶. Esta primera intervención en un programa televisivo a nivel nacional no tuvo ninguna repercusión y él mismo declaraba en una entrevista que en aquel momento no había entendido que no son suficientes los buenos argumentos y que es necesario adaptarlos al medio televisivo. Después, y a partir de su aparición en *El gato al agua*, consiguió conquistar a la audiencia de una manera fascinante. Avizanda Pérez revela que en 2014 “la entrevista de Pedro Piqueras a Pablo Iglesias en el plató de informativos Telecinco, la tele del Gran Hermano y Belén Esteban, fue vista por 4.269.000 espectadores y anotó un 22,2% de cuota de pantalla. Es la entrevista a un político más vista desde 2004” (150).

Las duodécimas elecciones nacionales democráticas desde el inicio de la Transición tuvieron lugar el 20 de diciembre de 2015. Dos meses antes, en septiembre, *El programa de Ana Rosa*⁸⁷ presentó una sección en su programa llamado ‘24 horas con...’. Constaba de cuatro episodios y cada uno de ellos estaba dedicado a uno de los candidatos con más posibilidades para conquistar la presidencia del gobierno. La presentadora acompañó durante un día a Mariano Rajoy, líder del Partido Popular; Pedro Sánchez, dirigente del Partido Socialista Obrero Español; Albert Rivera, líder de Ciudadanos; y Pablo Iglesias, fundador y dirigente de Podemos. A todos ellos se les entrevistó en lugares relacionados con su vida personal como el barrio en el que nacieron, el lugar donde practican deportes, etc. Asimismo, se mostraron las sedes de sus respectivos grupos políticos. Sin embargo, el interés no se centraba tanto en sus propuestas o planes de futuro para el país, sino en lo que pensaban de los otros candidatos, su rutina diaria o sus familias. De esta manera, la información que se exponía no era racional sino afectiva,

⁸⁶ Programa semanal emitido en Telecinco entre 2007 y 2012. Mezclaba temas de actualidad con entrevistas a famosos y tertulias políticas.

⁸⁷ Programa matinal emitido diariamente en Telecinco desde 2005. Aborda temas de actualidad y tiene una presencia destacada de la prensa rosa.

tratando de llegar al espectador mediante afectos y emociones. Este tipo de reportajes ha estado siempre vinculado a celebridades como Belén Esteban, quien mostró su piso en 2003 a la revista *Semana*, por ejemplo. Sin embargo, las fuerzas políticas actuales están adquiriendo algunas de sus características para llegar de una manera más efectiva y afectiva a la población. Aunque los cuatro candidatos hablaron sobre su vida privada y mostraron algún aspecto de ésta, sólo Pablo Iglesias mostró el interior de su propia casa; un pequeño apartamento heredado de su tía-abuela en el que vive desde hace años en el barrio de Vallecas, en Madrid.

Las apariciones en televisión de Pablo Iglesias versaban principalmente sobre temas políticos; sin embargo, su vida privada pronto cobró un protagonismo importante. Es habitual encontrar en los medios fotografías de Pablo con su madre, con sus amigos o de su infancia. En agosto de 2014, por ejemplo, diversos medios mostraron como noticia unas fotos en las que podía verse a Iglesias en un coche a la vez que utilizaba su teléfono móvil. El diario *El economista* mostraba este titular⁸⁸: “ ‘Cazan’ a Pablo Iglesias usando el teléfono móvil mientras conducía el coche de su madre”. De este modo, cualquier suceso que ocurre en la vida personal y privada de las figuras políticas se convierte en información de relevancia en el ámbito social y político, e influye en el devenir de los acontecimientos.

El melodrama populista no sólo es utilizado por famosas como Belén Esteban, sino que ha comenzado a funcionar de una manera similar en figuras políticas, como en el caso de Pablo Iglesias, fundador del partido político de Podemos. Paul Hoggett y Simon Thompson declaran que “It was assumed that political subjects were essentially rational actors busily maximizing their strategic interests even while sometimes constrained by their limited information-

⁸⁸ Ver noticia completa en: ecodiario.economista.es/politica/noticias/6042519/08/14/Cazan-a-Pablo-Iglesias-usando-el-movil-mientras-conducia-el-coche-de-su-madre.html, (última consulta 07/09/2018).

processing abilities. This strange lopsided account of the political subject split cognition from emotion, and reason from passion” (1). Así, desde la fundación de Podemos y las elecciones nacionales de 2015, una de las historias que más relevancia acaparó fue la relación de Pablo Iglesias con Tania Sánchez, quien también se dedicaba a la política y había estado afiliada a Izquierda Unida.

Tanto las historias personales y sentimentales de Belén Esteban, como las de Pablo Iglesias y otros políticos, muchas veces son melodramáticas y se encuentran a mitad de la trama porque siempre sucede algo que se convierte en noticia. Christine Gledhill et al. revelan que “Although melodrama is usually assumed to be morally conservative and supportive of the political *status quo* the theatrical left has repeatedly turned to the genre as the most effective means of conveying revolutionary sentiments to mass audiences” (*Melodrama: Stage, Picture, Screen* 185), especialmente en momentos de crisis donde el sistema bipartidista no funciona y se da una crisis económica grave. Así, la historia de Pablo Iglesias con su novia Tania Sánchez fue paralela a su andadura política desde que se fundara Podemos y hasta que finalizaron su relación. Avizanda Pérez apunta que “Podemos supone el estreno de un género televisivo. El *reality* político. La vida en directo. Con sus roles, sus personajes y los guiones, con acotaciones que van más allá de lo político, con los enfrentamientos personales aderezando las intervenciones en los debates” (149). Tania fue diputada autonómica por Izquierda Unida en la Asamblea de Madrid desde 2011 hasta 2015. Entre tanto, fueron varias las rupturas con Pablo Iglesias, así como diversas las especulaciones en torno a la posibilidad de que ella estuviera creando su propio partido político, e incluso la posibilidad de que participara en las listas de Podemos aún después de la ruptura definitiva con Iglesias.

Belén Esteban, que para el momento en el que acontece el ‘movimiento de los indignados’ ya llevaba once años siendo famosa, tiene características similares, excepto que ella sí es una líder afectiva y un aparato homogeneizador. Muestra además que el populismo sin líder no funciona, ya que Pablo Iglesias deja de tener el mismo apoyo del pueblo cuando entra en la misma dinámica que los otros políticos a partir de 2015 –sin embargo, el presente estudio abarca el 2015, año en el que Podemos ejerció una influencia significativa en la sociedad española y que había puesto en peligro al bipartidismo del Partido Popular y del Partido Socialista Obrero Español –. Belén Esteban, sin embargo, ha mantenido sus características de clase baja e indignada durante quince años. Cualquier persona puede hablar y opinar sobre Belén Esteban y sus intervenciones públicas ya que su discurso siempre es el mismo e involucra al espectador moralmente, desde el afecto y la emoción; dando paso así a la negociación de interpretaciones y a la participación. Esto permite que se cree un debate que está al alcance de todos, sin importar el género, la clase social o la edad. Del mismo modo, el 15M pretende abarcar a la mayor cantidad de gente posible, por eso no tienen una ideología específica, sino el deseo común de cambiar la situación política, económica y social del país.

Pablo Iglesias consiguió ser la cuarta fuerza política tan solo unos meses después de crear Podemos. Muchas de las características que Pablo Iglesias posee, y que le han ayudado a hacerse un significativo hueco en el panorama político español, las comparte con Belén Esteban. Por ello, dichas características no son algo novedoso para el público pues Belén Esteban llevaba varios años mostrando que son efectivas. Una de ellas es el discurso populista. Ernesto Laclau comienza su libro *La razón populista* destacando la dificultad que existe para describir con rigor la palabra populismo. Sin embargo, ofrece algunas de las características más significativas. Una de ellas es “el reclamo por la igualdad de derechos políticos y la participación universal de la

gente común” (15). Belén Esteban y Pablo Iglesias defienden los derechos de la gente común frente a la clase elitista privilegiada. En sus discursos, Iglesias siempre habla de los parados y los obreros, por ejemplo, mientras incide en que su objetivo será disminuir los privilegios de grandes empresarios o banqueros.

Belén Esteban presentó las campanadas en 2009. Cuando llegó el momento de pedir un deseo para el nuevo año, y la famosa afirmó que lo que deseaba era que sus dos hermanos en paro encontrasen trabajo. En aquel momento, los niveles de desempleo en España estaban aumentando a un ritmo alarmante y era un problema que muchas familias estaban sufriendo. Es conocido por todos que Belén Esteban posee una fortuna con la que podría mantener a toda su familia sin dificultades. Pero su discurso afectivo la hace accesible a la audiencia, la gente común la percibe como a uno de los suyos, alguien con sus mismos problemas. Laclau explica que “el líder sólo será aceptado si presenta, de un modo particularmente marcado, los rasgos que comparte con aquellos que se supone que debe liderar” (83).

La singular imagen de Pablo Iglesias también le proporciona un vínculo con la gente común. El hecho de no llevar ropa demasiado formal y seria, que es la manera en que visten los políticos más tradicionales, es un elemento clave. Él mismo ha expresado públicamente en alguna ocasión que compra su ropa en supermercados como *Alcampo*, incluso ha sido criticado por ello. Asimismo, tener el pelo largo y llevarlo siempre atado con una coleta, es posiblemente el rasgo físico con el que más se le identifica. Belén Esteban también luce coleta en numerosas ocasiones. Oliva explica que el artista Ricardo Peregrina presentó en un festival de arte en 2010 una obra titulada ‘*Belén in excelsis* o Arriba la Esteban!’. Indica que “is a triptych in which Belén Esteban is portrayed as a Romanesque *Maiestas Mariae*. In the central panel she is seated on a throne, while she is worshipped by three journalists on the right and three women on the left”

(446). En la obra, Belén aparece luciendo una llamativa coleta, al igual que lo hace una de las mujeres representadas a la izquierda, a la que Oliva identifica como *choni*⁸⁹. Oliva revela que “these markers of class can also be found in Belén: she and the young woman on the left are wearing the same ponytail and earrings. It can be argued that the feminine, working-class character of Belén’s fans also helps to identify her low cultural value” (447).

Belén revela en su autobiografía titulada *Ambiciones y reflexiones*: “A mí no se me olvida nunca de dónde vengo . . . Porque siempre lo digo, ¡y con mucho orgullo!, que vengo de una familia de currantes. Y me crié en un pisito de una barrio obrero de Madrid” (32). Belén siempre expone sus orígenes y su pertenencia a la clase baja-obrera como algo positivo y de lo que se siente orgullosa. Como Laclau declara, “la identificación entre los miembros del grupo no puede consistir exclusivamente en el amor por el líder, sino en algún rasgo positivo compartido por el líder y los liderados” (83). Igualmente, Oliva revela que Belén Esteban “incorporates these traits as a part of her identity, claiming that there is nothing to be ashamed of and that she is proud of her social identity” (447). Pablo Iglesias también se identifica con un barrio de Madrid, Vallecas. Como ya se explicó anteriormente, mostró el apartamento en el que vive en *El Programa de Ana Rosa*; una vivienda heredada, de no más de sesenta metros cuadrados y con muebles antiguos. Pablo Iglesias afirmó que a él le gustaría continuar viviendo ahí y no en la Moncloa, en caso de que ganase las elecciones. Recalcando así que para él es algo positivo vivir donde la mayoría de la población lo hace.

Aunque la ideología de Podemos es de izquierdas, Pablo Iglesias insiste en que su partido no es de ninguno de los dos lados, sino que surge como solución al bipartidismo que ha llevado

⁸⁹ Término peyorativo que se refiere a mujeres jóvenes de clase obrera.

al país a la complicada situación en la que se encuentra. Rendueles y Sola revelan que Podemos “ha hecho un esfuerzo sistemático por contener o eludir las referencias izquierdistas que, de un modo espontáneo, podían aparecer en un discurso, no expresándose demasiado en conflictos muy marcados ideológicamente como la cuestión monarquía-república, la regulación del aborto o el problema catalán” (38). Tanto Pablo Iglesias y Podemos, como el éxito de Belén Esteban, son fenómenos que provocaron euforia en gran parte del pueblo español. Su participación en la esfera pública estuvo acompañada por una rebelión contra el orden político hegemónico hasta el momento, y a partir de una afectividad populista e indignada comenzó a intuirse un cambio político que dio lugar al bipartidismo.

Una de las primeras apariciones televisivas de Belén Esteban fue en 1999, cuando la prensa interrogaba a Jesulín de Ubrique. Ella se encontraba tras él y mientras se tapaba la cara con las manos declaraba “a mí no me pregunten nada, ¡eh! No, no, de verdad, a mí no me pregunten nada”. Se mostraba así como una chica tímida y aparentemente reticente a participar de la popularidad de su pareja. Esta chica de barrio pasó de la timidez al estrellato televisivo, y de vivir en un barrio obrero madrileño a fotografiarse con Tom Cruise y Penélope Cruz en el estreno de su película *Vanilla Sky* en 2002. Boriz Izaguirre en *Ambiciones y reflexiones* explica “era la chica de barrio que se convierte en rica y famosa. Pero sin perder su voz de barrio. Se movía y comportaba como una vecina que podría vivir dos puertas más abajo en la escalera. Era católica, creía en el matrimonio, pero la vida le había convertido en madre soltera y repudiada” (18). Siempre se identifica como católica y monárquica, y su mayor preocupación es siempre el bienestar de su familia y de la gente humilde y más desfavorecida, grupo social con el que se identifica aunque ha dejado de pertenecer por sus ingresos económicos y su agencia en la esfera pública.

Belén Esteban no solo muestra la capacidad del pueblo de ascender económica y socialmente, sino que cuida a su clase social de origen mediante donaciones y denuncias de la situación de precariedad en el país desde su posición privilegiada. Cuando se convirtió en ganadora de *Gran Hermano Vip*, por ejemplo, donó los 100.000€ del premio a cuatro organizaciones. Este dinero era suyo, a diferencia del premio en *¡Más que baile!*, donde donar el dinero era parte de las normas del programa. En cuanto se supo ganadora de *Gran Hermano Vip*, declaró que aquel dinero iba para Sor Lucía y su lucha contra la pobreza infantil, el Padre Ángel –fundador de la ONG Mensajeros de la paz–, Cáritas y para su compañera Lola cuyo hijo tenía parálisis cerebral.

La mayor parte del público puede identificarse con Pablo Iglesias y Belén Esteban porque se les percibe como a personas que no son parte de la élite, sino que son parte del pueblo. Sin embargo, ninguno de los dos pertenece a una clase social baja o media puesto que los dos han ascendido. Como explica Pierre Bourdieu cuando habla del término *habitus*, las clases y la estructura social se organizan en torno a la percepción. A Belén Esteban se la percibe en una clase social baja por su discurso y por sus maneras. Pero alguien con el dinero que ella gana y con el poder mediático que posee, no puede, en la práctica, pertenecer a dicha clase. Belén Esteban asciende social y económicamente pero no pierde su origen, por ello es conocida también como la ‘Princesa del pueblo’ o ‘la de San Blas’ –que hace referencia a un barrio obrero madrileño–. No se la percibe como rica, sino como pobre que ha sido capaz de sobrevivir a la crisis económica, así como a las demás crisis emocionales y familiares que se le han presentado en su vida y que se han hecho públicas.

En el caso de Pablo Iglesias, aunque viva en un apartamento como la clase media, se vista y se exprese para que ésta le comprenda, pertenece a una clase social más alta debido que

proviene de una familia acomodada, tiene estudios universitarios, así como poder político y mediático. Rendueles y Sola afirman que el secreto de Pablo Iglesias es “un discurso crítico no demasiado original pero directo, empático y sencillo, perfecto para intervenir en espacios broncos y muy alejado de las argumentaciones académicas” (36). El político supo articular un discurso populista que además de sencillo era afectivo y melodramático. Pablo Iglesias se refería a menudo durante sus dos primeros años al mando de Podemos, a la ‘casta’, término con el que aludía a la red corrupta de políticos y empresarios que desde la Transición –Iglesias critica también al Régimen del 78– habían manipulado y engañado a la población. Pablo Iglesias se presentaba a sí mismo y a sus compañeros de partido como los ‘buenos’, dispuestos a rescatar al ciudadano. Mientras que la casta, a quien acusa de superioridad moral y de estafar a la hacienda pública, eran los ‘malos’. Independientemente de la veracidad de estas afirmaciones, lo que interesa a este estudio es la forma melodramática en que articulaba este discurso de manera populista y a través también de una afectividad indignada con la situación política. Como Laclau manifiesta:

El populismo por sí mismo tiende a negar cualquier identificación con, o clasificación dentro de, la dicotomía izquierda/derecha. . . . Esto va acompañado de la afirmación de los derechos de la gente común como enfrentados a los grupos de interés privilegiados, generalmente considerados contrarios al pueblo y a la nación. (15)

Belén Esteban y Pablo Iglesias cuentan con audiencias millonarias y crean una gran expectación cada vez que aparecen en los medios, especialmente en la televisión. Los dos consiguen este éxito gracias a que sus discursos son sencillos, cualquiera puede comprenderlos y son inclusivos. Se dirigen a la clase obrera, grupo con el que se identifican, y abogan por los

derechos de ésta. Su vida privada es de interés y se habla de ella continuamente; así como de su aspecto físico. Ambos presiden en sus respectivos ámbitos, Belén Esteban en la prensa rosa y Pablo Iglesias en la política, aunque han demostrado que el político también puede ser famoso y la famosa también podría convertirse en la tercera fuerza política del país.

Conclusión

En el siglo XXI surge un nuevo tipo de celebridad en España denominado ‘celebridad accidental’ o ‘famosa por relación’. Este tipo de celebridades, entre las que se encuentra Belén Esteban, alcanzan la fama por haber mantenido algún tipo de relación –generalmente sentimental– con alguien famoso. Se trata de personas que exponen sin tapujos su vida y que hacen de ésta un espectáculo mediante el uso exagerado de emociones. En los capítulos anteriores se analizaron los trabajos profesionales de las celebridades –películas, novelas, canciones, etc– y se conectaron con su imagen pública –en la que influía su vida privada– para establecer sus características y su rol en la sociedad que encarnaban. En el caso de Belén Esteban, sin embargo, todo es lo mismo. Su ‘profesión’ es su contar vida personal y privada. Así, personifica la pérdida de la meritocracia en el país, las tensiones políticas y la crisis institucional que caracteriza a la España de principios del siglo XXI. Durante décadas la clase socioeconómica baja de España careció de un espacio público donde expresarse.

Belén Esteban es importante porque representa a la clase obrera y socioeconómica baja, grupo social que aunque es la mayoría de la población, apenas posee poder e influencia en la esfera pública. Es primordial además que su éxito haya sido posible por sus apariciones en la televisión, ya que como explica Smith, la televisión “the first medium to engage with urgent contemporary social issues, working though them week by week for audiences in their millions”

(*Dramatized societies. Quality television in Spain and Mexico* 1). En 2017 la famosa declaraba en una entrevista televisiva: “ya sabes que yo hablo de todo y sin ningún tipo de problema”. Aunque su presencia es principalmente en los programas del corazón y *talk shows*, a los que se califica como telebasura y se les otorgan connotaciones negativas, en este tipo de espacios televisivos se discuten convenciones sociales y brindan un lugar a clases sociales que habitualmente no tienen una plataforma donde exponerla. La prensa del corazón fue un espacio en el que hasta finales de la década de los noventa se hablaba de clases altas como los reyes, duques, ministros, estrellas de cine o cantantes de renombre. Belén Esteban da voz y representa a la población indignada cuya voz no ha sido escuchada durante décadas.

Belén Esteban es parte de un entretenimiento de escape y fácil de digerir. Su discurso se basa en temas cotidianos, familiares y sentimentales; y en la mayoría de los casos no ocurre nada importante. Los protagonistas son siempre sus sentimientos y emociones, su reacción ante determinadas situaciones, su perspectiva y su ‘verdad’. En su autobiografía expresa: “Amo a España y me duele cómo la están dejando” cuando se refiere a la crisis. No expone solución al problema ni es capaz de analizar la situación de una manera técnica o profesional, pero expresa lo que siente utilizando emociones básicas: amor, dolor, y al mismo tiempo indignación. Belén Esteban reduce circunstancias complejas a sentimientos simples y accesibles para cualquiera, incluyendo así a todos los ciudadanos en los asuntos que conciernen al país. En una de sus apariciones en *Sálvame* se dirigió al presidente Mariano Rajoy –presidente del gobierno entre 2011-2018– exclamando: “lo que tiene que hacer usted y el señor Zapatero es hablar entre ustedes dos y arreglar el país y dejar de tirarse pedradas unos a otros”. De esta manera, ofrece discursos simples pero con gran carga afectiva de indignación que son inclusivos porque cualquier persona los comprende. Son asimismo populistas, en este caso recientemente

mencionado porque no se posiciona políticamente, ya que exige cambios tanto a Mariano Rajoy –Partido Popular – como a José Luis Rodríguez Zapatero – Partido Socialista Obrero Español –.

Belén Esteban es además completamente diferente a las dos últimas celebridades analizadas. Si Carmen Maura y Lucía Etxebarria eran profesionales vinculadas con Europa la primera y con las potencias anglosajonas la segunda, Belén Esteban solamente puede existir en España. Se describe a sí misma como católica y monárquica, la criaron las monjas y se emociona al visitar la virgen de Fátima. Estamos así ante un tipo de celebridad novedosa hasta el momento pero con unas características personales muy conservadoras. Como Lola Flores, el papel de madre de Belén Esteban es el pilar fundamental de sus discursos y su frase más veces repetida y popularmente conocida es “¡por mi hija ma-to!”; así como “mi hija es lo más grande que tengo”. Se produce así un regreso al populismo y la subalternidad. Belén Esteban no es gitana como Lola Flores, pero es una mujer de barrio, sin estudios ni dinero, que consigue sobrevivir a la crisis económica y social de principios del siglo XXI e influenciar la esfera pública a partir de su vida privada.

Conclusión final

En esta tesis se han analizado a cuatro de las celebridades femeninas más representativas de España desde el inicio de la dictadura franquista en 1939, hasta la era democrática actual y el fin del bipartidismo en 2015: Lola Flores (1939-1975), Carmen Maura (1975-1996), Lucía Etxebarria (1996-2004) y Belén Esteban (2000-2015). El análisis realizado permite afirmar su notable influencia en el ámbito social y político a través de la afectividad. Como Eva Illouz expone, mediante los afectos y emociones “we enact cultural definitions of personhood as they are expressed in concrete and immediate but always culturally and socially defined relationships” (3). Estas celebridades y la afectividad de la que son portadoras ayudan a comprender las relaciones sociales y políticas, representan a la nación de distinta forma y en diferentes periodos históricos y reestructuran la afectividad del poder político.

Las celebridades tienen cada vez más presencia y agencia en la vida pública, y tienen la capacidad de representar a la nación. Son parte de la cultura popular y de masas, y encarnan significados culturales e ideológicos. Por ello se han analizado en cuatro ámbitos: musical, cinematográfico, literario y televisivo; para determinar qué representan y entender su papel en las transformaciones sociales, culturales y políticas de España. Se ha comprobado cómo, estas mujeres, tienen un vínculo significativo con el poder político del marco histórico que encarnan, y cómo llegan al público a través de la afectividad, el melodrama y el populismo. A través de sus carreras profesionales y su vida privada reflejan el vínculo que existe entre la cultura popular y el poder político. Como Christine Gledhill et al. explican, las celebridades “provide a vital link between personal identity and politics” (*Stardom. Industry of desire* xviii). Aunque no posean acceso directo al poder político, sí tienen agencia política porque influyen en la manera de pensar

y de percibir los periodos históricos que representan. Asimismo, los límites entre las celebridades y las figuras políticas son cada vez más difusos y permeables.

La tesis se ha centrado en figuras femeninas porque desde el siglo XIX la mujer ha sido quien ha encarnado a la nación, principalmente desde que surgió el mito de ‘Carmen’ con la novela del mismo nombre escrita por el francés Prosper Mérimée en 1845. Las mujeres han sido centrales en los últimos ochenta años en la manera en que el poder político ha tratado de legitimarse a sí mismo a través de la cultura –especialmente la cultura popular–. Las celebridades legitiman al poder político al mismo tiempo que protegen la estabilidad del orden social mediante la afectividad. Muestran que el ámbito público se entiende a través de lo personal e individual, cómo los afectos y emociones privadas permiten afrontar la situación social, y rigen las interacciones sociales y condicionando el comportamiento. Paul Hoggett y Simon Thompson declaran además que “affect is less anchored in discourse, it is more labile and fluid, and thus more susceptible to spreading rapidly through groups” (3). Los afectos guían la manera en que se percibe la realidad de una forma más rápida que los discursos racionales; en el caso de España afectos como la esperanza, la emulación, la insatisfacción o la indignación, entre otros.

Este análisis revela que la vida social y sobre todo política de España se entiende y legitima a partir de situaciones privadas e individuales; cómo las celebridades a través de la cultura popular ayudan a mantener unidad y cohesión social. Las celebridades más significativas de los últimos ochenta años permiten superar de manera afectiva los límites políticos y sociales de su tiempo. De esta manera, el acceso a los acontecimientos y cambios históricos de más relevancia ocurre de manera afectiva y a través de mujeres célebres que reestructuran la realidad y la forma en que la nación se percibe a sí misma, influyendo en la construcción de la identidad española. Asimismo, las celebridades españolas reflejan los cambios geopolíticos del marco

histórico que representan, es decir, personifican al poder político en relación al espacio geográfico y las relaciones internacionales.

El estudio comienza con Lola Flores, los difíciles años posguerra y la dictadura franquista. La celebridad era una folklórica, y pertenecía al conjunto de mujeres artistas que formaron parte del primer *star system* español. El origen humilde de Lola Flores y su posterior ascenso social debido a su popularidad –que se tradujo en influencia en el ámbito público– y sus altos ingresos económicos, transmitía una afectividad vinculada a la esperanza que influía de manera positiva en una población devastada por la Guerra Civil y la posterior dictadura que gobernó el país durante casi cuatro décadas.

El vínculo de Lola Flores con la etnia gitana –construcción cultural– encarnaba la tradición subalterna orientalizada que se inició con ‘Carmen’, pero adaptada a los ideales franquistas. Representaba a la nación como un espectáculo artístico orientalista que reforzaba el eslogan turístico surgido en los años sesenta: ‘Spain is different’. Al mismo tiempo que transmitía una afectividad de esperanza de progreso, modernidad y libertad. Nacer subalterno y pobre no era un impedimento para ascender socialmente, quebrantar las estrictas reglas franquistas o tener la capacidad de representar a la nación.

El fin del franquismo y la llegada de la transición a la democracia produjo un cambio no solo político, sino también social y cultural. La celebridad que representaba a la nación ya no era subalterna y exótica como Lola Flores. Entre 1975 y 1996 Carmen Maura es una de las celebridades que mejor personificaba a la nación y legitimaba al poder político de la Transición, y especialmente al gobierno socialista de Felipe González (1982-1996). La celebridad, que creció en una familia madrileña acomodada, representaba la política neoliberal y la sociedad de élite que ésta originó; así como la política exterior cuyo objetivo principal era que España formase

parte de Europa. Encarnaba la continuidad de las élites franquistas bajo una nueva ideología de cambio.

Carmen Maura trabajó en proyectos exitosos tanto en cine como en televisión, con los directores de cine más prestigiosos de la época, y triunfó en Europa, llegando a alcanzar el ‘Premio Félix a la mejor actriz europea’ –otorgado por la ‘Academia de Cine Europeo’– en 1988 y 1990. Era portadora de una afectividad democrática vinculada con la emulación, el progresismo y la inclusión. Personificaba la capacidad de la población española de ser más europea, más libre y más progresista. Además, restablecía el orden social y político legitimando decisiones políticas como la Ley de Amnistía de 1977 al permitir la evasión del pasado reciente traumático.

Tras catorce años de gobierno socialista el Partido Popular ganó las elecciones en 1996, gobernando así un partido político conservador y de derechas por primera vez desde la Transición. Lucía Etxebarria, escritora mediática, se convirtió en celebridad en un periodo caracterizado por políticas económicas neoliberales y una política exterior vinculada al atlantismo y de carácter neoimperialista. Lucía Etxebarria se diferencia de las otras celebridades estudiadas por su profesión –habitualmente vinculadas con el mundo del espectáculo, el cine o la televisión–. La autora escribe novelas y ensayos, colabora en periódicos, medios de comunicación y en páginas web; y representa esta etapa desde el punto de vista de la élite instruida y burguesa que el presidente del gobierno José María Aznar generó y consolidó como resultado de sus políticas económicas neoliberales.

Las novelas de Lucía Etxebarria y el personaje mediático en el que se convirtió tras publicar su primera novela en 1997 encarnaban la fantasía de cohesión y globalización, encubriendo las verdaderas preocupaciones sociales al prestar excesiva atención –siempre desde

un punto de vista afectivo— al sexo, las drogas, al consumo, las relaciones amorosas y familiares, así como al aspecto físico. Lucía Etxebarria y sus historias proporcionaban ilusión de globalidad principalmente porque era una mujer, joven, con educación universitaria, que divulgaba ideas feministas de origen norteamericano y que hacía continuas referencias a la cultura de las grandes potencias hegemónicas de Estados Unidos y Reino Unido. Sin embargo, sus discursos transmitían con frecuencia y siempre desde la afectividad insatisfecha, el pasotismo y la resignación característicos de la época.

Lucía Etxebarria creó un discurso que no era crítico con la situación política y social. Representaba a la nación desde una afectividad marcada por la insatisfacción y el desencanto, partiendo desde su perspectiva elitista y neoconservadora. Su discurso se centraba en una realidad que no cumplía con sus expectativas y se caracterizaba por la falta de confianza de mejora, por lo que no ofrecía a su público nada contra lo que sublevarse, propiciando una actitud derrotista que mantenía a las nuevas generaciones ajenas y desinteresadas por las decisiones políticas. Pronto se convirtió en un referente de la cultura popular de la época y se le asocia con la generación literaria surgida a mediados de los años noventa, denominada Generación X o del Kronen. La importancia de esta generación reside en la manera en que estos artistas jóvenes revolucionaron el panorama cultural y literario de los años noventa. Debido al éxito de ventas y a la popularidad que adquirieron, establecieron su propio *star system* y sus creaciones literarias estaban siempre unidas a su propia imagen, muchas de las veces llamativa y provocadora.

Los años ochenta destacaron por el interés político de España por Europa, mientras que los años noventa lo hicieron por los países anglosajones, principalmente Estados Unidos y Reino Unido. Es la primera de las celebridades de este estudio que tiene una relación tan cercana con los países anglosajones. Al incorporar la cultura anglosajona en sus novelas, declaraciones y vida

privada, ayudaba a legitimizar la decisión política exterior de mantener un contacto significativo con el mundo anglosajón. Involucraba así tanto a lectores educados como a otros que no lo eran tanto, haciendo sentir al público general que, aunque probablemente nunca llegaría a formar parte de esa élite instruida y burguesa a la que pertenecían Etxebarria y sus personajes, podían conectar y sentirse parte de ella. De una manera indirecta, esto proveía al lector de las connotaciones positivas y de carácter hegemónico que Estados Unidos y Reino Unido representaban.

El siglo XXI comenzó con la segunda legislatura del gobierno de José María Aznar, que perdió las elecciones nacionales celebradas en 2004. Belén Esteban es la celebridad que representa el periodo histórico que abarca desde el inicio del milenio hasta las elecciones generales celebradas en 2015, en las que ningún partido político obtuvo suficientes votos para gobernar el país y que ponía fin al bipartidismo que había dominado el panorama político desde 1975. Las primeras décadas del siglo XXI en España están caracterizadas por la crisis económica surgida en 2008, acontecimiento que impacta de manera significativa al país y que produjo asimismo una crisis social, institucional y cultural.

Belén Esteban es una mujer procedente de una familia obrera que llega a alcanzar fama por tener una relación sentimental con un torero; y reconocimiento social por ser portadora de una afectividad populista e indignada ante la deteriorada situación social y política. Belén Esteban no posee ningún tipo de formación académica o profesional. Sus apariciones en los medios se basan en el relato de su vida personal y privada desde una afectividad populista vinculada con la indignación y el orgullo propio que genera admiración en un pueblo consumido por la crisis más grave de su pasado reciente. Representa a la clase trabajadora y socioeconómica baja, grupo social que si bien constituye la mayor parte de la población, apenas aparecía

representado ni ejercía ningún tipo de poder o influencia en la esfera pública desde finales del siglo XX desde Lola Flores. Belén Esteban se opone al conocimiento experto de las élites neoliberales que dominaron la esfera pública desde la década de los noventa, y sobrevive no solamente a la crisis, sino también a las trabas que la familia de Jesulín –familia poderosa– le impone, llegando a convertirse en heroína del pueblo sin perder su origen humilde. Encarna e incorpora a su cuerpo a la población indignada cuya voz se mantuvo silenciada durante décadas.

La sociedad en la España del siglo XXI se distingue por la heterogeneidad y la fragmentación exacerbada por la crisis. La falta de cohesión social origina conflictos y propicia la aparición de aparatos homogeneizadores como son los medios de comunicación de masas, especialmente la televisión e internet en el caso de España. Belén Esteban es también un aparato y cuerpo homogeneizador y populista. Como Manuel Arias Maldonado manifiesta, “El pueblo es una ilusión en un doble sentido: como activador de emociones positivas y como espejismo de unidad. El populismo cree resolver de este modo el problema que deja en el aire el liberalismo, que es definir y dar existencia al pueblo” (134).

Aunque las celebridades estudiadas han sido centrales en la historia de España de las últimas décadas, su papel no ha sido analizado en profundidad. Hasta ahora, la mayoría de los estudios en temas culturales de la Península Ibérica se centran en autores o directores de renombre. Sin embargo, cantantes, actrices, escritoras mediáticas y figuras televisivas tienen gran importancia en la cultura española, y su presencia y agencia a nivel social merecen ser estudiadas. A pesar de que en ocasiones se les haya calificado de celebridades de ‘baja calidad’, un análisis detallado pone en jaque esta noción y prueba su importancia en la sociedad y en la manera que la nación se percibe a sí misma.

Las celebridades españolas son todavía un objeto de estudio novedoso, pero esta tesis muestra que una exploración de las más significativas celebridades de la cultura popular española permite reinterpretar acontecimientos, y marcos históricos y temporales a partir de un punto de vista diferente y poco investigado hasta el momento. Conocer y comprender el vínculo que existe entre el poder político, la afectividad y las celebridades permite observar los cambios sociales y políticos desde una perspectiva todavía novedosa en los estudios hispánicos culturales.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, Ana M., and T. M. López Ortega. *Feminismos y antifeminismos: culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Valencia: Universitat de València, 2011.
- Aguilar Fernández, Paloma. *Memory and Amnesia: The Role of the Spanish Civil War in the Transition to Democracy*. New York: Berghahn Books, 2002.
- Alvarez Junco, José. *Mater Dolorosa: La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001.
- Almodóvar, Pedro, director. *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. MGM Home Entertainment Inc, 2001.
- , director. *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*. Zima Entertainment, 2004.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.
- Anker, Elisabeth R. *Orgies of Feeling: Melodrama and the Politics of Freedom*. Durham: Duke University Press, 2014.
- Arias Maldonado, Manuel. *La democracia sentimental. Política y emociones en el siglo XXI*. Barcelona: Página Indómita, 2016.
- Augustín Puerta, Mercedes. *Feminismo: Identidad personal y lucha colectiva: Análisis del movimiento feminista español en los años 1975 a 1985*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2003.
- Barry, Jordan, and Rikki Morgan-Tamosunas. *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- Ballesteros, Isolina. *Cine (ins)urgente: Textos filmicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2001.
- Bell-Metereau, Rebecca L., et al. *Star Bodies and the Erotics of Suffering*. Detroit: Wayne State University Press, 2015.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge, 2010.
- Bustamante, Enrique. *Historia de la radio y televisión en España: una asignatura pendiente de la democracia*. Barcelona: Gedisa, 2013.
- Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2006.

- . *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis, 2007.
- Campo (del) Tejedor, Alberto, y Cáceres Fera, Rafael. *Historia cultural del flamenco (1546-1910): El barbero y la guitarra*. Córdoba: Almuzara, 2013.
- Cardona, René, director. *La Faraona*. Ardustry, 2005.
- Castilla, Amelia. "Lucía Etxebarria gana el Premio Primavera de Novela". *El País*, 9 marzo 2001, elpais.com/diario/2001/03/09/cultura/984092403_850215.html, (última consulta 07/09/2018).
- Cazorla Sánchez, Antonio. *Miedo y progreso. Los españoles de a pie bajo el franquismo, 1939-1975*. Madrid: Alianza Editorial, 2016.
- Clammer, John. "Performing Ethnicity: Performance, Gender, Body and Belief in the Construction and Signalling of Identity." *Ethnic and Racial Studies*, vol. 38, no. 13, 2015, pp. 2159-2166.
- Colmerio, José F. "En Busca de la 'Generación X': ¿Héroe por un Día o una Nueva Generación Perdida?" *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, vol. 14, no. 1, 2001, pp. 7-26.
- Comas, Ángel. *El star system del cine español de la posguerra*. Madrid: T&B Editores, 2004.
- Delgado, Luisa Elena, et al. *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2016.
- Delgado, Luisa Elena. *La Nación Singular: Fantasías De La Normalidad Democrática Española (1996-2011)*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2014.
- Desjardins, Mary. *Recycled Stars: Female Film Stardom in the Age of Television and Video*. Durham: Duke University Press, 2015
- Domingo, Carmen. *Los Flores: artistas de ley, familia de raza*. España: Ediciones Martínez Roca, 2003.
- Domínguez Núñez, Óscar y Elena María Barcellós Morante. "La sublimación del cuerpo en Pasolini y Almodóvar". *Espéculo*, vol. 36, 2007. webs.ucm.es/info/especulo/numero36/cuerposu.html, (última consulta 07/09/2018).
- Dorca, Toni. "Joven narrativa en la España de los noventa: La Generación X." *Revista de Estudios Hispánicos* vol. 31, no. 2, 1997, pp. 309.
- Drake, Philip, and Michael Higgins. *Framing Celebrity: New directions in Celebrity Culture*. New York : Routledge, 2006.

- Dyer, Richard. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London: Routledge, 2004.
- . *Stars*. Great Britain: British Film Institute, 1979.
- Encarnación, Omar Guillermo. *Spanish Politics: Democracy After Dictatorship*. Cambridge, UK: Polity, 2008.
- Escabias Lloret, Pilar. “Entrevista con Lucía Etxebarria, Aberdeen, 18 de Noviembre de 2000”. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 8, no. 2, 2002, pp. 201-12.
- Etxebarria, Lucía. *Amor, curiosidad, proza y dudas*. Madrid: Ediciones Planeta, 2009.
- . *Beatriz y los cuerpos celestes*. Barcelona: Ediciones Destino, 2007.
- . *De todo lo visible y lo invisible*. Madrid: Espasa Libros, 2010.
- . *La letra futura. La Eva futura*. Barcelona: Ediciones Destino, 2000.
- Faraldo Jarillo, José María. “Los 68 de Europa. Una introducción”. *Cuadernos de historia contemporánea*, vol. 31, no. 3, 2000, pp. 17-25.
- Fernández Cruz, Julián. *Belén Esteban. Una chica de San Blas...y poco más*. España: Editorial Foca, 2010.
- Ferrán, Ofelia, et al. *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain: A World of Difference(s)*. New York: Routledge, 2002.
- Freixas, Laura. *Literatura y mujeres. Escritoras, público y crítica en la España actual*. Barcelona: Ediciones Destino, 2000.
- . “Los libros, ¿cosa de mujeres”. *El País*, 23 abril 2007, elpais.com/diario/2007/04/23/cultura/1177279202_850215.html, (última consulta 07/09/2018).
- Fusi Aizpurúa, Juan Pablo. *Un siglo de España*. Madrid: Marcial Pons, 1999.
- Gabilondo, Joseba. “On the Inception of Western Sex as Orientalist Theme Park: Tourism and Desire in Nineteenth-Century Spain (*Carmen, Don Juan*).” *Spain is Different: Tourist Locations, Attractions, and Discourses in Modern Spanish Culture*. Eds. Eugenia, 2008.
- . “Populism, Postimperialism, and the Politics of Affect in Spain. On *Ocho apellidos vascos*, Pablo Iglesias, Belén Esteban, Laclau, and the 15M”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 21, 2017, pp. 187-213.
- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

- García, Carrión M. *Por un cine patrio: Cultura Cinematográfica Y Nacionalismo Español (1926-1936)*. Valencia: Universitat de València, 2013.
- García-Garzón, Juan Ignacio. *Lola Flores. El volcán y la brisa*. España: ABC, S.L, 2002.
- Gil Gascón, Fátima. *Españolas en un país de ficción: la mujer en el cine franquista (1939-1963)*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2011.
- Gledhill, Christine at al. *Melodrama: Stage, Picture, Screen*. London: British Film Institute, 1994.
- . *Stardom. Industry of desire*. London: Routledge, 1991.
- Graham, Helen. *The War and Its Shadow: Spain's Civil War in Europe's Long Twentieth Century*. Portland: Sussex Academic Press, 2012.
- Graham, Helen, and Jo Labanyi. *Spanish Cultural Studies: An Introduction: the Struggle for Modernity*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Gramsci, Antonio. *Letters from Prison*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Gregg, Melissa, and Gregory J. Seigworth. *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Gubern, Román. *Historia Del Cine Español*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Gullón, Germán. “Cómo se lee una novela de la última generación (Apartado X)”. *Ínsula*, vol. 5, 1996, pp. 31-33.
- Gunter, Barrie. *Celebrity Capital: Assessing the Value of Fame*. New York: Bloomsbury, 2014.
- Hall, Stuart, and du Gay, Paul. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 1996.
- Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Henseler, Christine. “Acerca del ‘Fenómeno’ Lucía Etxebarria”. *Revista de Literatura*, vol. LXVII, no. 134, 2005, pp. 501-522.
- Hermoso, Miguel, director, *Truhanes*. Productora de Videogramas, 1983.
- Hoggett, Paul, and Simon Thompson. *Politics and the Emotions: The Affective Turn in Contemporary Political Studies*. New York: Continuum, 2012.
- Hollinger, Karen. *The Actress: Hollywood Acting and the Female Star*. New York: Routledge, 2006.

- Holmes, Su, and Sean Redmond. *Framing Celebrity: New Directions in Celebrity Culture*. London: Routledge, 2006.
- Hooper, John. *The New Spaniards*. London: Penguin, 2006.
- Iglesias de Ussel, Julio. "La sociología de la familia en España: Pasado, presente y futuro". *Arbor*, vol. 14, 2003, pp. 1-20.
- Illouz, Eva. *Cold intimacies. The Making of Emotional Capitalism*. UK: Polity Press, 2007.
- Jerez-Farrán, Carlos. "De la tradición a la transgresión: El ambivalente final de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* de Pedro Almodóvar." *Bulletin of Hispanic Studies* vol. 88, no. 2, 2011, pp. 197.
- Jiménez Barca, Antonio. "París se rinde a Carmen Maura". *El País*, 9 febrero 2011, elpais.com/elpais/2011/02/09/actualidad/1297237733_850215.html, (última consulta 07/09/2018).
- Jiménez Martínez, Miguel Ángel. "El corpus ideológico del franquismo: principios originarios y elementos de renovación", *Estudios Internacionales*, vol. 47, no. 180, 2015, pp. 11.
- Kamen, Henry. *Imagining Spain: Historical Myth & National Identity*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- Kennedy, Paul. *The Spanish Socialist Party and the Modernisation of Spain*. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- Kietrys, Kyra A, and Montserrat Linares. *Women in the Spanish Novel Today: Essays on the Reflection of Self in the Works of Three Generations*. Jefferson: McFarland, 2009.
- Labanyi, Jo, and Tatjana Pavlovic. *A Companion to Spanish Cinema*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012.
- Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Argentina: Fondo de cultura económica de Argentina, 2005.
- Lamuedra, María. "Formatos híbridos y melodrama en televisión: El caso de Belén Esteban como heroína post-moderna. Estudio de recepción": *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 11, 2005, pp. 349-75.
- "Las narrativas populares mediáticas en la esfera pública popular: Estudio comparativo de la incidencia de historias de famosos en España y Gran Bretaña": *Ámbitos*, vol. 11, 2004, pp. 69-87.
- Lázaro-Reboll, Antonio, and Andrew Willis. *Spanish Popular Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 2004.

- Leung, Wing-Fai, and Andrew Willis. *East Asian Film Stars*. New York: Palgrave MacMillan, 2014.
- Lindo, Elvira. "Ser chica Almodóvar". *El País*, 30 octubre 2015, elpais.com/elpais/2015/10/29/estilo/1446137180_147171.html (última consulta 07/09/2018).
- Mancha San Esteban, Luis. *Generación Kronen. Una aproximación antropológica al mundo literario en España*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2006.
- Manrique Arribas, Juan Carlos. "La familia como medio de inclusión de la mujer en la sociedad franquista", *Revista de Historia Contemporánea*, vol. 7, 2007.
- Martí Sánchez, Myriam. "Belén Esteban en el Senado. Un estudio sobre la telebasura en el Parlamento español": *Ámbitos: Revista internacional de comunicación*, vol. 21, 2012, pp. 163-84.
- Maroto Camino, Mercedes. "Madrid me mata: Killing the Husband in Alex de la Iglesia's *La Comunidad* (2000) and Pedro Almodóvar's *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984)". *Forum for modern language studies*. vol. 41, 2005, pp. 332-41.
- Marshall, P. David. *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Martínez, Guillem, et al. *CT o la Cultura de la Transición: crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo, 2012.
- McGowan, Todd. *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*. Albany: State University of New York Press, 2007.
- Medina, Tico. *Lola en carne viva. Memorias de Lola Flores*. Madrid: Temas de hoy, 1990.
- Meneses Falcón, Carmen. "De la morfina a la heroína: el consumo de drogas en las mujeres". *Miscelánea Comillas*, vol. 60, no. 116, 2002, pp. 221-43.
- Moix, Terenci. *Suspiros de España. La copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona: Plaza & Janes, 1993.
- Morayta, Miguel, director. *Pena, penita, pena*. Laguna Films, 2008.
- Moreiras Menor, Cristina. *Cultura Herida: Literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2002.

- Moreno, Vicent. "Desacuerdos culturales: "De todo lo visible y lo invisible" de Lucía Etxebarria y el campo literario Peninsular de los noventa". *Letras Hispanas*, vol. 10, no. 1, 2014, pp. 47-62.
- Nichols, William J, and H. Rosi Song. *Toward a Cultural Archive of La Movida: Back to the Future*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2014
- Nunn, Heather, and Anita Biressi. "A trust Betrayed: Celebrity and the Work of Emotion." *Celebrity Studies*, vol. 1, no. 1, 2010, pp. 49-64.
- Oliva, Mercè. "Celebrity, Class and Gender in Spain: An Analysis of Belén Esteban's Image." *Celebrity Studies*, vol. 5, no. 4, 2014, pp. 438-454.
- Palacio, Manuel. *La televisión durante la transición española*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Pavlovic, Tatjana. *Despotic Bodies and Transgressive Bodies: Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*. Albany: State University of New York Press, 2003.
- Payán, Miguel Juan. *El cine español de los 90*. Madrid: Ediciones JC, 1993.
- Pedrós-Gascón, Antonio Francisco. "Héroes para un nuevo 98 (Acerca de la visibilidad ideológica en la novela española reciente)". *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, vol. 22, no.1, 2009, pp. 7-34.
- Perret, Sally. "The National Award in Narrative Literature and the Role of Art in Democratic Spain (1977–2011)." Tesis Doctoral.
- . "In the Name of the Nation? The National Award in Narrative Literature, and the Democratization of Art in Spain (1977-2013)", *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 16, no. 1, 2015, pp. 77-93.
- Perriam, Chris. *Stars and Masculinities in Spanish Cinema: From Banderas to Bardem*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Pineda Novo, Daniel. *Las folklóricas y el cine*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano, 1991.
- Podalsky, Laura. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Ponga, Paula. *Carmen Maura*. Barcelona: Tesys, 1993.
- Pradera, Javier y Estefanía Moreira, Joaquín. *La Transición española y la democracia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Redondo Goicoechea, Alicia. *Mujeres novelistas: jóvenes narradoras de los noventa*. Madrid: Narcea, 2003.

- Rendueles, César, y Sola, Jorge. "Podemos y el «populismo de izquierdas»: ¿Hacia una contrahegemonía desde el sur de Europa?" *Nueva Sociedad*, vol. 258, 2015, pp. 29-44.
- Resina, Joan Ramón. *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Rodríguez Jiménez, José Luis, y Sara Nuñez de Prado Clavell. *Historia de la España actual*. Madrid: Editorial Universitas, 2008.
- Rodríguez López, Emmanuel. *La política en el ocaso de la clase media: El ciclo 15M-Podemos*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.
- Rojek, Chris. *Celebrity*. London: Reaktion Books, 2001.
- Román, Manuel. *Memoria de la copla: La canción española. De Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Romero Ferrer, Alberto. *Lola Flores. Cultura popular, memoria sentimental e historia del espectáculo*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2016
- . "Lola Flores más allá de La Faraona". *La voz de Cádiz*, 21 junio 2016, lavozdigital.es/cultura/lvdi-lola-flores-mas-alla-faraona-201606212118_noticia.html, (última consulta 07/09/2018)
- Rueda Laffond, José Carlos y María de la Mar Chicharro Merayo, *La televisión en España, 1956-2006: Política, consumo y cultura televisiva*. Madrid: Editorial Fragua, 2006.
- Ruifernández-Conde, Virginia. "Figuraciones transatlánticas: visiones globales de la narrativa hispánica contemporánea". Tesis Doctoral, 2013.
- Sanz, Luis, creador. *El coraje de vivir*. Antena 3 de Televisión, 2005.
- Seguin Vergara, Jean-Claude. *Pedro Almodóvar, o la deriva de los cuerpos*. Murcia: Tres Fronteras, 2009.
- Senís, Fernández J. *Mujeres escritoras y mitos artísticos en la España contemporánea: Carmen Martín Gaité, Espido Freire, Lucía Extebarria y Sylvia Plath*. Madrid: Editorial Pliegos, 2009.
- Sibbald, K.N, y Ricardo de la Fuente Ballesteros. *Las representaciones de la mujer en la cultura Hispánica*. Valladolid: Universitas Castellae, 2002.
- Smith, Paul J. *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*. London: Verso, 2000.
- . *Dramatized societies. Quality television in Spain and Mexico*. Liverpool: Liverpool

- University Press, 2016.
- . *García Lorca/ Almodóvar: Gender, Nationality, and the Limits of the Visible (Inaugural Lecture Delivered 28 January 1993)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- . *Television in Spain. From Franco to Almodóvar*. Rochester: Tamesis, 2006
- Sigüenza, Carmen. “La crisis de lectura y venta de libros choca con el éxito del 'bestseller' de Belén Esteban”. *20 minutos*, 20 diciembre 2013, 20minutos.es/noticia/2011764/0/crisis-lectura/venta-libros/exito-bestseller-belen-esteban/, (última consulta 07/09/2018).
- Simons, Marlise. “Economy Is Big Test For Premier of Spain”. *The New York Times*, 20 julio, 1998, nytimes.com/1996/07/28/world/economy-is-big-test-for-premier-of-spain.html
- Steingress, Gerhard. *Y Carmen se fue a París: un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba: Almuzara, 2006.
- Talavera, M^a de Mar López y Julia Bordonado Bermejo “Telebasura, ética y derecho: límites a la información de sociedad en televisión”. *Congreso Internacional de Ética y Derecho de la Información*, vol. 5, 2007, pp. 307-324.
- Torrecilla, Jesús. *España exótica: la formación de la imagen española moderna*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004.
- Tremlett, Giles. *Ghosts of Spain: Travels Through a Country's Hidden Past*. London: Faber and Faber, 2006.
- Triana-Toribio, Nuria. *Spanish National Cinema*. London: Routledge, 2003.
- Vila-Matas, Enrique. “Compañeros de viaje”. *El País*, 1 enero 1998, elpais.com/diario/1998/01/07/cultura/884127610_850215.html, (última consulta 07/09/2018).
- Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1998.
- Villacañas, José Luis. *Historia del poder político en España*. Madrid: RBA Libros, 2015.
- Umbral, Francisco. *Crónica De Esa Guapa Gente: Memorias De La Jet*. Barcelona: Planeta, 1991.
- . “La cola de Lola”. *El Mundo*, 18 mayo 1995, fundacionfranciscoumbral.es/articulo.php?id=2559, (última consulta 07/09/2018).
- Washabaugh, William. *Flamenco Music and National Identity in Spain*. Farnham: Ashgate, 2012.

Westen, Drew. *The Political Brain: The Role of Emotion in Deciding the Fate of the Nation*. New York: Public Affairs, 2007.

Woods Peiró, Eva. *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musicals*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.