

Universidad de Tartu  
Facultad de Artes y Humanidades  
Instituto de Lenguas y Culturas del Mundo  
Departamento de Estudios Románicos  
Filología Hispánica

LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN TRES PELÍCULAS ESPAÑOLAS  
DE DIFERENTES PERIODOS HISTÓRICOS  
Trabajo de fin de grado

Autora: Victoria Laanemäe  
Directora: Virginia Rapún Mombiela

Tartu 2026

## Tabla de contenido

1. Introducción .....	4
2. Contexto histórico, social y cultural de las mujeres en España (1939-actualidad)..	6
2.1 Periodo de dictadura.....	6
2.1.1 La situación histórica .....	6
2.1.2 El cine .....	8
2.1.3 Otros medios de comunicación .....	9
2.2 Período de transición.....	10
2.2.1 La situación histórica .....	10
2.2.2 El cine .....	11
2.2.3 Otros medios de comunicación .....	12
2.3 Democracia .....	13
2.3.1 La situación histórica .....	13
2.3.2 El cine .....	16
2.3.3 Otros medios de comunicación .....	17
3. Marco teórico .....	18
4. Metodología .....	20
5. Presentación de las películas .....	22
5.1 <i>La tía Tula</i> (1964).....	22
5.2 <i>Función de noche</i> (1981) .....	22
5.3 <i>Soy Nevenka</i> (2024) .....	23
6. Análisis.....	24
6.1 <i>La tía Tula</i> (1964) .....	24
6.2 <i>Función de noche</i> (1981) .....	25
6.3 <i>Soy Nevenka</i> (2024) .....	26
7. Interpretación del análisis .....	28

8. Conclusiones, limitaciones y futuras líneas de investigación .....	32
9. Bibliografía .....	34
10. Kokkuvõte eesti keeles.....	39
11. Lihtlitsents .....	41
12. Resumen.....	42

# 1. Introducción

El cine no es solo un medio de entretenimiento, sino también un instrumento cultural que refleja valores, discursos e ideologías sociales. En el caso de España, ha desempeñado un papel importante en la construcción y transformación de la imagen pública de la mujer, especialmente en momentos de cambio político y social, como la Transición democrática (Guarinos, 2008:51-52). Por ello, el estudio de la representación femenina en el cine permite observar no solo la evolución de los personajes femeninos en la pantalla, sino también los cambios sociales, políticos y culturales relacionados con el papel de la mujer en la sociedad española.

Este trabajo analiza cómo tres películas españolas pertenecientes a distintos periodos históricos representan la situación de la mujer y qué discursos construyen sobre la feminidad en relación con los valores sociales de cada época. Los tres periodos estudiados son el franquismo, la transición democrática y la democracia contemporánea. El franquismo, entre 1939 y 1975, se caracterizó por fuertes valores familiares, una moral católica conservadora y restricciones legales a los derechos de las mujeres (González Pérez, 2014:338). La transición democrática, iniciada tras la muerte de Franco en 1975, estuvo marcada por reformas legales, transformaciones culturales y una creciente visibilidad pública de los derechos de la mujer (Valiente, 2002:767). Por último, en la democracia contemporánea se han desarrollado nuevas políticas de igualdad de género y se ha dado mayor importancia a la participación de las mujeres en la vida política, civil, laboral, económica, social y cultural (Instituto de las Mujeres, 2024:14).

El objetivo principal de este trabajo es analizar la evolución de la representación de la mujer en el cine español a través de tres películas seleccionadas: *La tía Tula* (1964), *Función de noche* (1981) y *Soy Nevenka* (2024). Estas obras han sido elegidas por tres razones principales: pertenecen a diferentes periodos históricos, presentan conflictos relacionados con la situación de la mujer y permiten observar cambios en los discursos sociales sobre la feminidad. El análisis se realiza desde un enfoque cualitativo y comparativo, atendiendo al contexto histórico-social, a la función narrativa de las

protagonistas y al lenguaje audiovisual utilizado en la construcción de los personajes femeninos.

La pregunta central que guía esta investigación es la siguiente: ¿cómo cambia la representación de la mujer en tres películas españolas pertenecientes al franquismo, la transición y la actualidad, y qué discursos sobre la mujer construyen estas obras en relación con los valores sociales de cada periodo?

Para responder a esta pregunta, el trabajo se organiza en varias partes. En primer lugar, se presenta el contexto histórico, social y cultural de la mujer en España desde el franquismo hasta la actualidad. En segundo lugar, se desarrolla el marco teórico, centrado en el cine como práctica cultural, la teoría feminista del cine y el lenguaje audiovisual como forma de construcción simbólica. En tercer lugar, se explica la metodología utilizada y se justifican las películas seleccionadas. A continuación, se presenta brevemente cada película y se realiza el análisis comparativo. Finalmente, se interpretan los resultados obtenidos y se exponen las conclusiones, las limitaciones del estudio y posibles futuras líneas de investigación.

## **2. Contexto histórico, social y cultural de las mujeres en España (1939-actualidad)**

En este capítulo se presenta el contexto histórico, social y cultural de las mujeres en España desde el franquismo hasta la actualidad. El objetivo no es ofrecer una historia completa de la mujer española, sino contextualizar las tres películas analizadas en este trabajo: *La tía Tula* (1964), *Función de noche* (1981) y *Soy Nevenka* (2024). Para ello, se estudian tres periodos fundamentales: el franquismo (1939–1975), la transición democrática y la democracia contemporánea. En esta revisión se examinan los derechos de las mujeres, los estudios académicos relevantes y los contenidos mediáticos de cada etapa, con el fin de comprender la evolución de los roles femeninos en España. Asimismo, se presta especial atención al cine y a otros medios de comunicación como espacios en los que se reflejan, reproducen o cuestionan los valores sociales de cada época. De este modo, el capítulo proporciona el marco contextual necesario para el análisis posterior de las tres películas seleccionadas.

### **2.1 Periodo de dictadura**

#### **2.1.1 La situación histórica**

España era, en aquella época, bastante conservadora. Por aproximadamente cuarenta años, estuvo bajo la dictadura de Franco. Tras la guerra civil, no se llevaron a cabo elecciones libres, lo que consolidó un sistema político autoritario. Según la Jefatura del Estado (1961:175), las únicas organizaciones con poder eran Falange Española Tradicionalista y Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista, que después se unieron con F.E.T.. Las mujeres no podían votar ni participar en política. Asimismo, las mujeres tenían que ocupar una posición claramente subordinada, tanto social como jurídicamente, estando sujetas a la autoridad del padre o, en caso de matrimonio, del esposo. El papel ideal de la mujer venía determinado por sus habilidades en el ámbito doméstico. La norma femenina impuesta por el régimen era la del «ángel del hogar», una figura humilde, dedicada y al servicio de la familia (González Pérez, 2014:348).

Aunque el Congreso de los Diputados (1931) reconoció a las mujeres el derecho al voto y garantizó libertades fundamentales como la de expresión, el régimen franquista anuló esos derechos. En su lugar, se restablecieron instrumentos legales que limitaban la autonomía femenina, entre ellos el denominado permiso marital. En aplicación de esta normativa, las mujeres casadas necesitaban la autorización de su marido para trabajar fuera del hogar, abrir una cuenta bancaria, firmar contratos, solicitar un pasaporte o disponer de bienes. (Ministerio de Gracia y Justicia, 1889 y 1958).

Durante la dictadura franquista, el régimen ejerció un estricto control sobre los medios de comunicación para promover valores tradicionalistas, católicos y patriarcales, especialmente en lo relativo al papel de la mujer. Los medios de comunicación, las revistas y las organizaciones patrocinadas por el Estado, en particular «La Sección Femenina», fueron fundamentales en la difusión de una propaganda sexista que reforzaba el ideal de la mujer como ama de casa y madre sumisa (Rodríguez López, 2010:238-239).

La Sección Femenina fue uno de los instrumentos más influyentes de control social sobre las mujeres. Fue establecida en 1934 como la rama femenina de Falange Española y posteriormente integrada en Falange Española Tradicionalista y de las JONS. Estuvo dirigida por Pilar Primo de Rivera, hermana del fundador de la Falange. La Sección Femenina operaba con el objetivo de formar a las mujeres como ciudadanas leales, sumisas y moralmente correctas, al servicio tanto del régimen como de la familia (Davidson, 2011:403).

Su misión declarada fue «la formación de la mujer», entendida como la educación moral y cívica femenina destinada a contribuir al desarrollo social y cultural de España. La influencia de la Sección Femenina se extendió al ámbito rural, donde las tasas de educación y el nivel de vida eran bajos. Mediante la creación de escuelas móviles y casas de hogares rurales, la organización enseñó conocimientos básicos y servicios sanitarios, al tiempo que promovía los valores como la obediencia, la moral católica y el deber femenino. Un elemento central de su funcionamiento era el Servicio Social obligatorio, con una duración de seis meses, que debían cumplir todas las mujeres españolas de entre 17 y 35 años. La mitad de este periodo se dedicaba a la formación ideológica y doméstica, mientras que el resto se orientaba al servicio comunitario,

incluyendo labores en clínicas, escuelas y campañas de educación (Kromayer, 1967:343).

### **2.1.2 El cine**

En aquella época, la mujer era retratada como la mujer ideal, normalmente representando a la madre o la esposa. El comportamiento en las películas era el que se aceptaba en la sociedad. El cine respondía a la ideología de Falange Española. La pasión y los besos entre solteros se censuraban porque se consideraban un mal hábito para las mujeres (Gil-Gascón & Gómez-García, 2010:467).

Durante el franquismo, el doblaje de las películas extranjeras funcionó como una herramienta de control ideológico. No se trataba únicamente de traducir los diálogos, sino también de adaptar los contenidos a la moral católica y patriarcal del régimen. A través de la censura, podían modificarse referencias al deseo, la sexualidad, el matrimonio o la familia cuando estas no coincidían con los valores oficiales. Un ejemplo significativo aparece en *La condesa descalza*, estrenada en España en 1956, donde la figura de la madre fue sustituida por la de una madrastra para evitar una representación negativa de la maternidad. Además, la frase «siempre creí que una mujer era cosa de dos» fue transformada en una versión mucho más conservadora: «yo creía que las mujeres habían nacido para obedecer» (Díaz-Cintas, 2019:193). Estos cambios muestran que el doblaje podía utilizarse para reforzar una imagen idealizada de la mujer como madre, esposa obediente y figura moralmente correcta dentro del modelo franquista.

Las mujeres nacidas antes de 1962, que representan el grupo generacional de mayor edad en un estudio sobre los roles de género en el cine español realizado por Martínez-Vérez y Albar-Mansoa, compartieron sus ideas sobre los roles de una mujer. Dijeron que el objetivo de una mujer es ser madre y cuidar de sus hijos, porque son más emocionales y cariñosas. Consideraron el aborto moralmente inaceptable y mostraron incomodidad por la homosexualidad (Martínez-Vérez & Albar-Mansoa, 2023:6).

Las directoras eran poco frecuentes. Uno de los primeros ejemplos de cine feminista en España es *Margarita y el lobo*, dirigida por Cecilia Bartolomé en 1969 como proyecto de fin de estudios. La película fue inicialmente prohibida por la censura franquista debido a su tono satírico y su crítica social. En la actualidad, la obra ofrece una valiosa perspectiva sobre cómo se construían los roles de género a finales de los años sesenta (Faulkner, 2023:3551). La obra de Bartolomé no solo muestra los inicios del feminismo, sino también las expectativas sociales que se imponían a la mujer en aquella época.

### **2.1.3 Otros medios de comunicación**

La Sección Femenina amplió su alcance a través de una rama editorial que incluía revistas como «Teresa», dirigida a las adolescentes, «Consigna» para maestras y «Bazar», una revista infantil, así como libros de cocina, cancioneros y folletos sobre la conducta moral adecuada y la gestión doméstica. Estas publicaciones eran baratas, se distribuían ampliamente y estaban diseñadas para reforzar una visión de la mujer dócil, comprometida y al servicio de la familia y la nación (Kromayer, 1967:344).

Los mensajes de revistas como «Teresa», «Medina» e «Y» eran a menudo incluso más directos que los de las películas. Por ejemplo, la revista «Medina» escribía sobre cómo una mujer podía cambiar a mejor a un hombre con malos hábitos con su propio buen comportamiento, porque el objetivo de todas las personas era construir una familia. En «Teresa», una revista para adolescentes, daba consejos sobre relaciones. Se animaba a las jóvenes a casarse incluso sin amor y a elegir a un hombre feo y leal antes que a uno guapo e inmoral. Lo importante era ser madre (Gil-Gascón & Gómez-García, 2010:463-466).

En una investigación sobre la representación de la mujer en los carteles de la Guerra Civil Española, Martínez Torres analiza carteles republicanos y nacionalistas para comprender cómo se utilizó la imagen femenina en la propaganda política. El autor concluye que el bando republicano representaba a las mujeres como figuras activas, por ejemplo como milicianas con fusiles o como trabajadoras en la retaguardia, mientras que el bando nacional las asociaba con un modelo tradicional de esposa,

madre y cuidadora, vinculado a la familia, la moral católica y la obediencia (Martínez Torres, 2019:12-13).

Después de la Guerra Civil y durante el franquismo, la propaganda oficial reforzó la imagen de la mujer como “ángel del hogar”, madre, esposa y educadora moral de la familia. A través de la Sección Femenina, las mujeres recibían una formación doméstica y moral orientada al cuidado del hogar, la limpieza, la alimentación, la crianza y el servicio social. Esta formación también se extendió al ámbito rural, donde la organización desarrolló actividades educativas y asistenciales destinadas a enseñar a las mujeres conocimientos básicos para la vida doméstica y familiar (Rodríguez Martínez, 2017:135-137).

## **2.2 Período de transición**

### **2.2.1 La situación histórica**

Tras la muerte de Franco en 1975, España inició un proceso gradual de transición hacia la democracia. Durante este periodo se produjeron importantes reformas políticas e institucionales, entre ellas avances significativos en los derechos de las mujeres. Como explica Valiente (2002:773), la democracia abrió nuevas posibilidades de igualdad tras décadas de autoritarismo, aunque la subordinación femenina siguió presente en ámbitos como la familia, el trabajo y la política.

En 1975 fue el fin del permiso marital. Se abolió la exigencia del permiso del marido para que una mujer pudiera trabajar, tener propiedades o viajar. (Jefatura del Estado, 1975:9216). En 1978 se anunció una nueva constitución que reconoce la igualdad legal por todos los españoles independientemente de su sexo (Cortes Generales, 1978).

En 1981 se aprobó la Ley del Divorcio, que recuperó la posibilidad de disolver legalmente el matrimonio en España después de más de cuarenta años sin una legislación de este tipo. Su aprobación supuso un avance importante en la transformación del derecho de familia durante la democracia, especialmente en

comparación con el modelo franquista, que había defendido la indisolubilidad del matrimonio (Glos, 1983:678).

Con la restauración de la democracia, las mujeres integradas en los partidos políticos aprovecharon su posición para promover una ampliación de los servicios destinados a las mujeres, entre ellos los centros de planificación familiar. A comienzos de la década de 1980, el Partido Socialista incorporó en su programa electoral la reforma de la legislación sobre el aborto, con el objetivo de dotar de seguridad jurídica tanto a las mujeres como al personal sanitario. Este compromiso se concretó en la aprobación de una ley que introdujo la despenalización parcial de la interrupción voluntaria del embarazo. En 1985, el aborto quedó despenalizado en tres supuestos: violación, grave riesgo para la vida o la salud de la mujer, y malformaciones fetales (Threlfall, 2013; Jefatura del Estado, 1985).

En la sociedad existía un conflicto entre los valores tradicionales y los modernos. Las mujeres que se desarrollaron en el período franquista experimentaron problemas para manejarse en contextos públicos que implicaban debates sexuales o relaciones amorosas. Se creía que la sexualidad femenina era algo que debía ocultarse y la masculina algo que debía celebrarse. Pero sólo entre un hombre y una mujer, porque la homosexualidad estaba mal vista (Toledano-Sierra *et al.*, 2020:5).

### **2.2.2 El cine**

Durante la Transición, el cine español empezó a representar temas que habían sido reprimidos durante el franquismo, como la sexualidad, la violencia o las identidades y relaciones no normativas. En este contexto, directores como Pedro Almodóvar recurrieron a una estética visual rupturista para simbolizar la libertad, el deseo y la transgresión frente a la moral conservadora heredada del régimen. En *Pepi, Luci, Bom* y otras chicas del montón, por ejemplo, el uso del color contrasta con tonos más apagados asociados a la represión y al orden tradicional, subrayando así la oposición entre nuevas formas de vida y los valores franquistas (Ceia, 2016: 254-255).

Al mismo tiempo, las películas del llamado cine quinquí sacaron a la luz problemas sociales muy presentes en la España de la época, como el desempleo juvenil, la drogadicción y la delincuencia. Directores como Eloy de la Iglesia ofrecieron una representación cruda de la clase trabajadora urbana y de los márgenes sociales, de modo que estas películas poseen hoy no solo valor cinematográfico, sino también histórico (Cluet-Vall & Nieto-Ferrando, 2024). Sin embargo, en muchas de ellas los roles de género siguen siendo profundamente tradicionales, la atención recae en protagonistas masculinos jóvenes, mientras que las mujeres aparecen con frecuencia subordinadas, sexualizadas o definidas en relación con los hombres (García Rodenas, 2019:6).

En este sentido, el cine de la Transición no debe entenderse únicamente como el cine producido tras la muerte de Franco, sino como un conjunto de películas que refleja las tensiones de una sociedad que avanzaba de manera desigual desde la dictadura hacia la democracia. Aunque la censura se fue debilitando y temas antes prohibidos, como la sexualidad, el deseo o los conflictos matrimoniales se hicieron más visibles, estas películas también pusieron de manifiesto la persistencia de los valores patriarcales en la vida cotidiana. Así, el cine de transición presenta con frecuencia la identidad como algo inestable, conflictivo y en proceso de redefinición. Como señala Ortiz (2002:182) en su reseña del estudio de Susan Martin-Márquez, *Función de noche* resulta especialmente relevante porque Lola Herrera asume distintos papeles vinculados a la identidad femenina y, al hacerlo, cuestiona la oposición entre lo auténtico y lo artificial en la construcción del género. De este modo, la película ilustra una característica central del cine de la Transición, el cambio democrático no aparece como una liberación ya consumada, sino como un proceso contradictorio en el que las mujeres empiezan a hablar, interpretar su experiencia y desafiar estructuras represivas todavía vigentes.

### **2.2.3 Otros medios de comunicación**

Durante la transición, los medios de comunicación comenzaron a disfrutar de una libertad creciente en comparación con la etapa franquista. Un ejemplo significativo es la revista *Triunfo*, fundada en los años cuarenta y sometida durante décadas a las

estrictas leyes de prensa del régimen, hasta el punto de ser suspendida en varias ocasiones por la publicación de contenidos críticos. En el contexto de la transición, «Triunfo» se convirtió en una plataforma relevante para los movimientos feministas y para la difusión de discursos que presentaban a las mujeres como figuras de resistencia y activismo. Su influencia contribuyó al surgimiento de una prensa más abierta y diversa en los años posteriores, en la que convivieron proyectos de orientación progresista, como el diario *El País*, con publicaciones de enfoque más sensacionalista, como *Interviú*, criticada por reproducir representaciones sexualizadas de las mujeres (García González, 2020:180-182).

Durante la transición, *Interviú* fue una de las pocas publicaciones que abordó abiertamente las represiones del régimen franquista a través de testimonios y material gráfico. Aunque la revista ha sido criticada por su tono sensacionalista y la sexualización de las mujeres, sus reportajes contribuyeron a sacar a la luz experiencias que habían sido silenciadas durante décadas. En esos artículos, las mujeres aparecían principalmente como viudas, madres, hijas o familiares de las víctimas, asociadas al duelo, los recuerdos y la exigencia de reconocimiento. Sus testimonios permitieron reconstruir las historias de violencia política y señalar a los responsables locales, aunque estas acusaciones tuvieron un impacto social limitado en un contexto que seguía caracterizándose por el silencio sobre el pasado y el temor a que su revisión pudiera reabrir los conflictos. La cuestión no adquirió una relevancia pública más amplia hasta principios de la década de 2000, cuando surgió el movimiento de la memoria y se iniciaron los debates sobre la memoria histórica (Aguilar & Ferrándiz, 2016:2-3).

## **2.3 Democracia**

### **2.3.1 La situación histórica**

Desde la transición, la democracia en España ha experimentado una evolución notable, no solo a nivel político, sino también a nivel social y cultural. Uno de los puntos más destacados ha tenido lugar en los derechos y libertades, en particular en lo que se refiere a la equidad de género y la diversidad. (Instituto de las Mujeres, 2024:11). En el régimen dictatorial del franquismo, la presencia pública de las mujeres estuvo

fuertemente limitada, con escasa implicación política y roles sociales claramente establecidos. El inicio de la democracia permitió una mayor participación de las mujeres en la esfera pública, incluyendo el trabajo, la política, el arte y los medios de comunicación (Fernández Fraile, 2008:16).

En 2004 se aprobó la Ley Orgánica 1/2004 de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género. Esta ley reconoció la violencia de género como un problema estructural y de interés público, vinculado a la desigualdad histórica entre mujeres y hombres. Además, estableció un marco integral para prevenir, sancionar y atender la violencia ejercida contra las mujeres por parte de sus parejas o exparejas (Jefatura del Estado, 2004:251).

En las últimas décadas, España ha experimentado importantes avances legales en materia de igualdad, diversidad y derechos de las mujeres. Uno de los cambios más significativos fue la aprobación de la Ley 13/2005, que permitió el matrimonio entre personas del mismo sexo. Esto significa que las parejas del mismo sexo tienen los mismos derechos y obligaciones que una pareja heterosexual, incluida la posibilidad de adoptar hijos. Esta ley amplió el concepto jurídico de familia y reforzó el principio de igualdad ante la ley (Jefatura del Estado, 2005:23633).

Dos años después, en 2007, se aprobó la Ley Orgánica 3/2007 para la igualdad efectiva de mujeres y hombres. A diferencia del principio general de igualdad recogido en la Constitución de 1978, esta ley se centraba más en la igualdad en el ámbito laboral. Esto significaba que mujeres y hombres debían recibir el mismo salario por el mismo trabajo, independientemente de su sexo, pero también fue un gran avance para las mujeres. Establecía mandatos para una representación equilibrada de hombres y mujeres en los partidos políticos, la administración pública y los consejos de administración de las empresas (Jefatura del Estado, 2007:12613–12614) Estos cambios han contribuido a una mayor participación femenina en la toma de decisiones. Por ejemplo, en febrero de 2024, el 44,3% de los miembros del Parlamento Nacional de España eran mujeres, lo que evidencia una presencia notable en las tareas de toma de decisiones (UN Women, 2024:s.p).

Además de estos avances jurídicos, los movimientos sociales también han desempeñado un papel importante en la transformación política y cultural de España. Por ejemplo, el movimiento social 15M, surgido a partir de las protestas del 15 de mayo de 2011, organizó manifestaciones pacíficas para personas que deseaban una democracia más justa, debates abiertos y la participación de todos. Aunque el 15M no fue un movimiento exclusivamente feminista, contribuyó a normalizar nuevas formas de protesta social. Como resultado, el feminismo adquirió una mayor visibilidad pública, especialmente a través de las manifestaciones del 8M, celebradas cada 8 de marzo con motivo del Día Internacional de la Mujer. Estas marchas han ayudado a poner de manifiesto la desigualdad, la violencia de género y la falta de reconocimiento de los derechos de las mujeres, además de crear espacios colectivos de participación y solidaridad (Jiménez-Sánchez & García-Espín, 2023:403-404,414).

La lucha contra la violencia sexual también se ha visto influida por movimientos internacionales como el MeToo. Iniciativas como la Ruta MeToo, que se organizó en 2022 en varias universidades españolas, buscaron concienciar sobre la violencia y crear espacios de apoyo para las supervivientes. Este movimiento social mundial surgió como una protesta colectiva contra el acoso y las agresiones sexuales, especialmente en entornos laborales, culturales e institucionales. Las mujeres afectadas describen el movimiento como una forma de ser supervivientes, no solo como víctimas, ya que ven que muchas otras personas también se han visto afectadas. Compartir sus historias ayuda a las mujeres a no sentirse solas (Cañaveras *et al.*, 2024:3-4,14).

A pesar de estos avances, aún no se ha alcanzado la plena igualdad. La violencia contra las mujeres sigue siendo uno de los principales problemas sociales y políticos en España. Según datos de ONU Mujeres, en 2018 el 2,9 % de las mujeres de entre 15 y 49 años declararon haber sufrido violencia física o sexual por parte de su pareja actual o anterior durante el último año (UN Women, 2024:s.p). Estos datos ponen de manifiesto que las leyes de igualdad y las medidas estatales siguen siendo necesarias para proteger a las víctimas y prevenir la violencia.

En este contexto, en 2022 se aprobó la Ley Orgánica 10/2022 de garantía integral de la libertad sexual, conocida popularmente como la ley «Solo sí es sí». Esta ley situó el

consentimiento en el centro de la definición jurídica de los delitos sexuales y amplió los derechos de las víctimas. La expresión «Solo sí es sí» resume la idea de que una relación sexual solo puede considerarse libre cuando existe un consentimiento claro y voluntario, y no cuando hay violencia o intimidación (Jefatura del Estado, 2022:124210).

### **2.3.2 El cine**

El final de la dictadura abrió nuevas posibilidades para que algunas mujeres cineastas expresaran sus puntos de vista y ofrecieran imágenes más complejas de la mujer en la pantalla. Directoras como Cecilia Bartolomé, Pilar Miró y Josefina Molina realizaron películas socialmente críticas sobre el régimen franquista y cuestionaron los modelos tradicionales. En sus obras, las mujeres dejaron de aparecer únicamente como amas de casa o madres subordinadas y comenzaron a representarse como personajes con conflictos, deseos y experiencias propias. En la actualidad, directoras como Isabel Coixet, Icíar Bollaín y Gracia Querejeta continúan este legado al explorar una mayor variedad de experiencias femeninas, como las luchas internas, la violencia de género, los conflictos familiares o los retos sociales de las mujeres (Guichot-Reina & Durán Manso, 2024:29-30).

Sin embargo, estos avances en la representación no significan que la igualdad se haya alcanzado dentro de la industria cinematográfica española. Una investigación sobre la presencia de mujeres directoras en el cine comercial español entre 2001 y 2016 señala que sigue existiendo una fuerte desigualdad entre directores y directoras. Durante ese periodo, de las 100 películas más taquilleras, solo dos fueron dirigidas por mujeres: *Ahora o nunca*, de María Ripoll, y *Te doy mis ojos*, de Icíar Bollaín. Las autoras indican que las directoras no reciben tantas ayudas financieras y, por tanto, tienen menos posibilidades de hacer cine y competir en igualdad de condiciones. Además, la investigación muestra que muchas películas siguen centrándose en protagonistas masculinos, mientras que las mujeres aparecen con frecuencia como personajes secundarios o de apoyo (Bernárdez-Rodal & Padilla-Castillo, 2018). Por tanto, aunque existen directoras relevantes y una mayor diversidad de miradas femeninas, las desigualdades estructurales en financiación, distribución y presencia en el cine de gran

audiencia siguen manteniendo roles de género tradicionales en el cine español contemporáneo.

### **2.3.3 Otros medios de comunicación**

Las series de televisión, que en un principio se difundían principalmente a través de cadenas nacionales o autonómicas, están hoy disponibles en múltiples plataformas audiovisuales con alcance global. No obstante, la representación de las mujeres en la televisión española sigue siendo desigual en comparación con la de los hombres. Con frecuencia, los personajes femeninos aparecen vinculados a profesiones de menor prestigio o a tramas centradas en su vida personal, mientras que sus aspiraciones profesionales reciben menos atención. Asimismo, las mujeres suelen ser retratadas como más cariñosas y maternales, mientras que los hombres aparecen con mayor frecuencia como agresivos o irresponsables (De-Caso-Bausela *et al.*, 2020:9).

Además de las películas y las revistas, las redes sociales han adquirido una importancia creciente en la difusión de información y en la construcción del debate público. A diferencia de los medios tradicionales, estas plataformas permiten una circulación más rápida de los discursos y una participación más directa de los usuarios (Rovetto, 2010: 45). En este sentido, las redes sociales ofrecen un espacio menos mediado por filtros editoriales tradicionales, lo que favorece formas de expresión más inmediatas y personales.

### 3. Marco teórico

Este análisis parte de la idea de que el cine no debe estudiarse únicamente como texto audiovisual, sino también como una práctica cultural e histórica vinculada a contextos sociales, formas de recepción y experiencias de los espectadores (Biltreyst & Meers, 2016: 13–14). Por ello, para comprender la representación de la mujer en el cine, es necesario tener en cuenta el periodo histórico en el que se produce o se sitúa cada obra, así como las normas sociales, jurídicas y culturales que influyen en la construcción de la imagen femenina.

Desde esta perspectiva, las películas no solo narran historias individuales, sino que también reflejan, reproducen o cuestionan valores sociales. La representación de la mujer en el cine está relacionada con los modelos de feminidad dominantes en cada época, con las relaciones de poder entre hombres y mujeres y con los espacios que se asignan a los personajes femeninos. Por esta razón, el análisis cinematográfico permite observar cómo determinados discursos sobre la mujer se construyen mediante la narración y mediante los recursos visuales.

En el cine narrativo tradicional, el poder de acción suele recaer en los personajes masculinos. Incluso cuando una figura femenina ocupa una posición central en la historia, su capacidad de decisión puede quedar condicionada por estructuras de poder masculinas. Laura Mulvey analiza esta lógica a partir de la división entre lo activo y lo pasivo: el hombre impulsa la narración y porta la mirada, mientras que la mujer aparece con frecuencia como imagen contemplada u objeto visual (Mulvey, 1975: 808–810). Esta perspectiva resulta relevante para el presente trabajo porque permite analizar si las protagonistas aparecen como sujetos con voz, deseo y capacidad de decisión, o si quedan definidas principalmente por la mirada, las normas y el poder de otros personajes.

Desde este enfoque, se observa que la representación de las mujeres varía en función del contexto histórico, social y político. Así, categorías como la maternidad, el silencio, el deseo o la presencia pública adquieren un significado diferente en cada época: durante el franquismo se asocian con la obediencia y el control social, en la transición,

con el cuestionamiento de los modelos heredados, y en la democracia actual, con la visibilidad pública, la revelación y la persistencia de nuevas formas de desigualdad.

Además de la función narrativa de los personajes, este trabajo presta atención al lenguaje audiovisual. En el análisis cinematográfico, los símbolos visuales permiten observar cómo una película construye significados culturales vinculados a su contexto histórico y social. Según Guo, elementos como el color, la luz, la composición o el vestuario forman parte del lenguaje cinematográfico, ya que ayudan a expresar emociones, crear atmósferas y construir la imagen de los personajes (Guo, 2025: 43). Desde esta perspectiva, lo visual no se entiende solo como un recurso estético, sino como una forma de producir sentido.

Por ello, este trabajo analiza la representación femenina atendiendo a elementos como los espacios, el vestuario y el cuerpo. Los espacios pueden mostrar la relación entre la mujer y el ámbito doméstico, profesional o público, el vestuario puede reforzar ideas de modestia, autoridad, vulnerabilidad o transformación. De este modo, los recursos audiovisuales permiten interpretar cómo cada película construye una determinada imagen de la mujer y cómo esa imagen se relaciona con los valores sociales de su época.

En resumen, las ideas de estos autores constituyen la base interpretativa del análisis comparativo. En primer lugar, Biltereyst y Meers (2016) ayudan a fundamentar la importancia del contexto histórico-social. En segundo lugar, Mulvey (1975) introduce la distinción entre el sujeto activo y el objeto pasivo en la narración cinematográfica. Por último, Guo (2025) ofrece herramientas para analizar el valor simbólico de los elementos visuales. A partir de estos enfoques, se establecen tres categorías de análisis que se aplican a las películas seleccionadas: el contexto histórico-social y los roles de género, la función narrativa de la protagonista femenina y el lenguaje audiovisual utilizado en su representación.

## 4. Metodología

Este trabajo utiliza un enfoque cualitativo y comparativo para analizar la representación de la mujer en tres películas españolas pertenecientes a distintos periodos históricos: *La tía Tula* (1964), *Función de noche* (1981) y *Soy Nevenka* (2024). La metodología es cualitativa porque no se basa en datos estadísticos, sino en la interpretación de los personajes, los conflictos narrativos y los recursos audiovisuales. Asimismo, es comparativa porque las mismas categorías de análisis se aplican a las tres películas, lo que permite observar continuidades y cambios en la representación femenina desde el franquismo hasta la democracia contemporánea.

La selección de las películas se justifica porque cada una aborda conflictos relacionados con la situación de la mujer en el período que representa. *La tía Tula* es relevante para el estudio de la época franquista porque retrata una sociedad marcada por la moral católica, el control social sobre las mujeres y la importancia del matrimonio, la maternidad y la vida doméstica como modelos tradicionales de feminidad (Gil-Gascón & Gómez-García, 2010:463). Por lo tanto, nos permite analizar cómo el cine de esta época refleja los valores patriarcales y las limitaciones impuestas a las mujeres. *Función de noche* representa el periodo de transición porque ofrece un reexamen crítico de los modelos femeninos heredados de la época franquista (Ortiz, 2002:182). Su temática es relevante porque refleja un momento histórico en el que las mujeres comenzaron a cuestionar los roles tradicionales y a expresar sus experiencias con mayor libertad (Toledano-Sierra *et al.*, 2020:7). Por último, *Soy Nevenka* es representativa de la democracia contemporánea porque aborda cuestiones actuales como el acoso sexual, la violencia de género, el abuso de poder y la dificultad a la que se enfrentan las mujeres para ser escuchadas y creídas en la esfera pública (Lilić, 2018:166). La película permite analizar un periodo en el que el discurso feminista, la denuncia de la violencia de género y la visibilidad mediática de estos casos han adquirido una gran relevancia social.

El análisis se divide en tres categorías principales. La primera categoría es el contexto histórico-social y los roles de género. En el marco de esta variable, se examina cómo cada película refleja las normas sociales, jurídicas y culturales de su época. Se tienen

en cuenta aspectos como el matrimonio, la maternidad, la sexualidad, la vida doméstica, el trabajo, la presencia pública de las mujeres y las relaciones de poder entre hombres y mujeres. Esta categoría se justifica porque la representación de las mujeres no puede separarse del contexto histórico en el que se ha creado cada película.

La segunda categoría es la función narrativa de la protagonista femenina. Esta analiza qué papel desempeña la mujer en el marco de la historia: si es el centro de la narración o aparece subordinada a otros personajes, si tiene voz propia, independencia y capacidad de decisión, o si se la define principalmente a través de las obligaciones familiares, la mirada masculina, la dependencia emocional o la autoridad de otros personajes. Esta categoría está relacionada con la teoría cinematográfica feminista, en particular con la oposición entre sujeto activo y objeto pasivo planteada por Laura Mulvey.

Por último, se analiza el lenguaje audiovisual y los elementos simbólicos que se utilizan en la representación de las mujeres. En esta categoría se consideran aspectos como los espacios en los que aparece la mujer, el vestuario, los diálogos, la relación con el cuerpo, los planos y la forma en que la cámara representa a los personajes femeninos. Por ejemplo, los espacios domésticos pueden asociarse con el cuidado, el deber o el aislamiento, los espacios públicos, con la visibilidad, el conflicto o la exposición y el vestuario o la iluminación pueden reforzar ideas de modestia, vulnerabilidad, autoridad o transformación. Esta variable permite observar cómo se construye visualmente la imagen de la mujer.

## 5. Presentación de las películas

En este capítulo se presentan brevemente las tres películas seleccionadas para el análisis: *La tía Tula* (1964), *Función de noche* (1981) y *Soy Nevenka* (2024). Cada una de estas obras corresponde a un periodo histórico distinto y permite observar diferentes formas de representación de la mujer en el cine español. La selección se justifica porque las tres películas sitúan a una mujer en el centro de la narración y abordan conflictos relacionados con los valores sociales, familiares, sexuales o políticos de su época. De este modo, las tres películas permiten establecer una comparación entre distintas etapas históricas y observar cómo evoluciona la representación femenina desde el espacio doméstico y el silencio hacia una mayor visibilidad pública y capacidad de denuncia.

### 5.1 *La tía Tula* (1964)

*La tía Tula* es una película dirigida por Miguel Picazo en 1964, basada en la novela homónima de Miguel de Unamuno. La historia se centra en Tula, una mujer soltera que, tras la muerte de su hermana Rosa, asume el cuidado de sus sobrinos y pasa a ocupar una posición materna dentro de la familia. La película resulta relevante para el análisis de la representación femenina durante el franquismo, una sociedad marcada por la moral católica, la importancia de la maternidad, el control de la sexualidad femenina y la presión social sobre el matrimonio (Gil-Gascón & Gómez-García, 2010:463).

### 5.2 *Función de noche* (1981)

*Función de noche* es una película dirigida por Josefina Molina en 1981. La protagonista es la actriz Lola Herrera, que interpreta en el teatro a Carmen Sotillo, una mujer que acaba de perder a su marido en *Cinco horas con Mario*. Tras la función, Lola se encuentra con su exmarido, Daniel Dicenta, y ambos conversan sobre temas como el matrimonio, el divorcio, el amor, la infidelidad, la maternidad y el papel de la mujer. La película es relevante para este análisis porque refleja un momento de cambio

en la sociedad española durante la Transición, cuando las mujeres empezaban a cuestionar los modelos femeninos heredados del franquismo y a expresar públicamente experiencias que antes habían permanecido silenciadas (Gómez Prada, 2017:106-107).

### **5.3 *Soy Nevenka* (2024)**

*Soy Nevenka* es una película dirigida por Icíar Bollaín en 2024. La obra se basa en el caso real de Nevenka Fernández, concejala del Ayuntamiento de Ponferrada, que denunció por acoso sexual al alcalde Ismael Álvarez a comienzos de los años 2000. Aunque la película reconstruye hechos reales, no se trata de un documental, sino de una ficción basada en un caso judicial y mediático que tuvo una gran relevancia en España. La película es importante para este análisis porque permite estudiar la representación de la mujer en la democracia contemporánea, especialmente en relación con el acoso sexual, el abuso de poder, la presión mediática y la dificultad de las mujeres para ser escuchadas y creídas en el espacio público (Lilić, 2018:166).

## 6. Análisis

A continuación se presentan los análisis de las tres películas seleccionadas para este trabajo: *La tía Tula*, *Función de noche* y *Soy Nevenka*. Cada análisis se ha estructurado en función de los criterios presentados en la metodología: el contexto histórico-social y los roles de género, la representación narrativa de la figura femenina y el lenguaje visual y simbólico utilizado en la creación de los personajes femeninos. De este modo, se pretende observar cómo cada película refleja la situación de las mujeres en el periodo histórico correspondiente y cómo ha evolucionado su representación desde el franquismo hasta la democracia actual.

### 6.1 *La tía Tula* (1964)

En *La tía Tula*, la mujer aparece principalmente como cuidadora de los niños y responsable de la vida doméstica. Tras la muerte de su hermana, Tula asume el cuidado de sus sobrinos, por lo que su identidad se articula en torno a la maternidad, el sacrificio y la responsabilidad familiar. En contraposición, el personaje masculino está vinculado al trabajo y al espacio público, lo que refuerza la división tradicional entre el hombre como sostén de la familia y la mujer como cuidadora. La representación de Tula como un personaje cariñoso puede relacionarse con la imagen tradicional de la mujer, según la cual la maternidad y el cuidado de los hijos son rasgos fundamentales de la feminidad.

Tula ocupa el centro de la película, aunque su posición resulta ambigua. La historia se construye en torno a ella, por lo que no puede considerarse un personaje secundario ni decorativo. Sin embargo, esta centralidad no implica una independencia plena. Tula no funciona simplemente como objeto pasivo, pero tampoco como sujeto completamente libre, ya que su identidad queda determinada por el papel de cuidadora, el ideal de corrección moral y las relaciones de poder masculinas.

En *La tía Tula*, los espacios interiores tienen una función central en la construcción de la protagonista. Tula aparece principalmente en lugares relacionados con la vida familiar, como la cocina, el comedor y las habitaciones de la casa. Estos espacios la

vinculan visualmente con el ámbito doméstico y con las responsabilidades de cuidado. Su vestuario, sencillo y poco llamativo, refuerza además una imagen de mujer seria, reservada y ajustada a las normas morales de su entorno. Junto con los silencios, las pausas y las miradas contenidas, estos elementos audiovisuales construyen una figura femenina marcada por la discreción, la contención y la responsabilidad familiar.

## **6.2 *Función de noche* (1981)**

La conversación entre Lola y su exmarido Daniel pone claramente de manifiesto las ideologías y los roles de género que se atribuían a las mujeres en la España franquista. Lola estuvo casada durante muchos años, pero afirma que se sentía obligada a anteponer a los hijos, el matrimonio y la familia a sus propias necesidades. Lola también recuerda en la película cómo, en su juventud, intentó responder a las expectativas de los demás: ser educada, comedida y ajustarse al modelo de mujer socialmente aceptado.

En la película, Lola Herrera es la protagonista. No se la presenta como un objeto pasivo, sino como un sujeto activo. La narrativa se desarrolla a través de la mirada de la protagonista, quien, a lo largo de la película, analiza sus propias decisiones, su pasado y las consecuencias de una vida marcada por las normas patriarcales. La conversación con Daniel permite a la protagonista expresar temas que tradicionalmente se han silenciado, como la insatisfacción sexual, la carga de la maternidad, la falta de amor y la presión social que se ejerce sobre las mujeres. De este modo, *Función de noche* da voz a una generación de mujeres que crecieron en un sistema marcado por la ideología franquista y el ambiente represivo de la sociedad provincial española (Gómez Prada, 2017:115).

En *Función de noche*, el camerino ocupa un lugar central en la construcción de la protagonista. Este espacio pertenece al mundo profesional del teatro, pero al mismo tiempo funciona como un lugar íntimo donde Lola puede hablar de su vida privada, su matrimonio y sus conflictos personales. Por eso, el camerino se sitúa entre lo público y lo privado: es un espacio de trabajo, pero también de confesión y reflexión. Visualmente, Lola viste ropa de colores vivos y su aspecto es elegante y cuidado. Esto

contrasta con la mujer a la que interpreta en el teatro, Carmen Sotillo, una mujer en duelo caracterizada por un estilo más recatado, con ropa oscura, el pelo recogido y la ausencia de maquillaje visible. La importancia del diálogo, la voz y la presencia corporal de la protagonista permite mostrar cómo la mujer empieza a verbalizar aquello que antes había permanecido silenciado.

### **6.3 Soy Nevenka (2024)**

En *Soy Nevenka*, el acoso no se presenta únicamente como una cuestión privada, sino como una relación de poder inscrita en un contexto político y social que tiende a proteger al hombre con autoridad y a cuestionar a la víctima. Como señala Lilić, el acoso sexual es una conducta no deseada y humillante que atenta contra la dignidad de la persona afectada y deja consecuencias físicas, psicológicas, emocionales, interpersonales y profesionales (Lilić, 2018:167). En el caso de Nevenka, esta violencia se manifiesta a través de la insistencia de Ismael, los regalos, las llamadas, los mensajes, los intentos de acercamiento físico y la presión ejercida desde su posición de superioridad.

Como se deduce del título de la película, Nevenka es la protagonista de la obra. La narración se construye principalmente a partir de sus recuerdos, emociones y experiencias, por lo que el espectador accede a los acontecimientos desde su perspectiva. Al principio, Nevenka aparece condicionada por la autoridad y la mirada de Ismael, que intenta controlar su vida profesional y personal. En este sentido, puede interpretarse como objeto de una relación de poder masculina. Sin embargo, a medida que avanza la trama, Nevenka recupera su voz y se convierte en un sujeto activo, capaz de denunciar públicamente el abuso sufrido. De este modo, su experiencia individual adquiere un significado colectivo, ya que representa también la lucha de muchas mujeres por ser escuchadas y creídas.

En *Soy Nevenka*, los espacios públicos e institucionales tienen una función fundamental en la representación de la protagonista. Nevenka aparece en el ayuntamiento, en los tribunales, ante los medios de comunicación y en la calle, lo que muestra que su conflicto no pertenece únicamente al ámbito privado, sino también al

espacio político y social. Estos lugares hacen visible la relación entre el acoso, el abuso de poder y la exposición pública de la víctima. Además, la evolución física de Nevenka contribuye a mostrar el impacto del acoso: al comienzo aparece con una imagen cuidada, profesional y segura, pero a medida que avanza la trama su rostro se vuelve más apagado, su ropa más sobria y su cuerpo más frágil. Los carteles colocados frente a la puerta del apartamento de Nevenka, la presencia constante de los medios de comunicación y los espacios institucionales refuerzan la idea de que su experiencia personal se transforma en un conflicto público y político. Los espejos cubiertos en su casa pueden interpretarse como símbolo de la dificultad de enfrentarse a su propia imagen después de la violencia sufrida (Lilić, 2018:180–181).

## 7. Interpretación del análisis

Para sintetizar los resultados del análisis comparativo, la Tabla 1 presenta las principales diferencias entre las tres películas según las categorías utilizadas en este trabajo: el contexto histórico-social, la función narrativa de la protagonista, el espacio dominante y el conflicto principal.

Tabla 1. Comparación de la representación femenina en las tres películas

<b>Categoría</b>	<i>La tía Tula</i>	<i>Función de noche</i>	<i>Soy Nevenka</i>
Contexto histórico-social	moral franquista, hogar, maternidad	transición, memoria del franquismo, cuestionamiento del matrimonio	democracia, espacio público, acoso y poder
Función narrativa	Figura central, pero limitada por el deber familiar	Sujeto activo que recuerda y verbaliza su experiencia	Sujeto activo que denuncia públicamente
Espacio dominante	casa	camerino / teatro	ayuntamiento, medios, tribunales
Conflicto principal	Silencio y represión del deseo	Revisión crítica del pasado	Denuncia del abuso de poder

El análisis comparativo de las tres películas muestra que la evolución de la representación femenina no supone la desaparición total de las relaciones patriarcales, sino su transformación. En *La tía Tula*, el control sobre la mujer aparece principalmente dentro del hogar y de la moral católica franquista. En *Función de noche*, ese control se revisa desde la memoria personal de una mujer que vivió bajo esos valores. En *Soy Nevenka*, la desigualdad se traslada al espacio público, político y mediático.

Desde la perspectiva de Mulvey, el cine narrativo tradicional suele organizarse a partir de una división entre sujeto activo y objeto pasivo, en la que el personaje masculino impulsa la acción y la mujer aparece con frecuencia como figura observada o condicionada por la mirada masculina (Mulvey, 1975:808–810). Esta idea permite interpretar la evolución de las tres protagonistas. Tula ocupa el centro de la narración, pero su identidad sigue limitada por el deber familiar, la maternidad simbólica y la moral social. Lola, en cambio, se presenta como una mujer que empieza a interpretar su propia experiencia mediante la palabra. Nevenka, por último, se convierte en un sujeto activo cuando denuncia públicamente el abuso de poder sufrido.

En relación con el contexto histórico-social, las tres películas muestran distintas formas de limitación femenina. Tula está definida por la maternidad simbólica, el cuidado de los niños y la responsabilidad doméstica. Esta representación puede relacionarse con el modelo femenino promovido durante el franquismo, basado en la obediencia, la modestia y el servicio a la familia. Como señala González Pérez, el ideal femenino franquista se vinculaba con la figura del ángel del hogar, una mujer humilde, entregada y dedicada a la familia (González Pérez, 2014:348). Por ello, aunque Tula no es un personaje secundario, su centralidad narrativa no equivale a una autonomía plena.

Lola Herrera representa un momento distinto. En *Función de noche*, la mujer ya no aparece únicamente encerrada en el espacio doméstico, sino que puede hablar, recordar y cuestionar los modelos heredados del franquismo. La película refleja así una etapa de transición en la que los valores tradicionales todavía están presentes, pero empiezan a ser revisados críticamente. La protagonista verbaliza temas que antes habían sido silenciados, como la insatisfacción matrimonial, la sexualidad, la maternidad y la falta de libertad personal. En este sentido, Lola se aproxima más a la figura de un sujeto activo, porque no solo aparece en la narración, sino que interpreta su propia vida y da sentido a su experiencia.

En *Soy Nevenka*, la protagonista pertenece a un contexto democrático en el que las mujeres tienen mayor presencia legal, laboral y pública. Sin embargo, la película muestra que esa presencia no elimina automáticamente las relaciones de poder patriarcales. Nevenka no está limitada por el hogar o por el matrimonio, sino por una

estructura institucional y mediática que protege al hombre con autoridad y cuestiona a la mujer que denuncia. El acoso sexual aparece como una forma de violencia que afecta a la dignidad, la estabilidad emocional y la vida profesional de la víctima (Lilić, 2018:167). Así, la película muestra que la desigualdad continúa en la democracia, aunque adopta formas diferentes a las del franquismo.

La comparación entre las tres protagonistas permite observar una evolución en la forma de expresar el conflicto. Tula calla y reprime sus deseos, Lola habla y reconstruye su memoria, Nevenka denuncia públicamente. Esta progresión es uno de los resultados principales del análisis. En la película franquista, el malestar femenino aparece contenido en gestos, miradas y silencios. En la película de la Transición, ese malestar se convierte en palabra y reflexión. En la película contemporánea, la palabra se transforma en denuncia pública y en enfrentamiento con una estructura de poder.

También cambia la relación entre mujer y espacio. En *La tía Tula*, el espacio dominante es la casa, que refuerza la asociación entre mujer, familia y cuidado. En *Función de noche*, el camerino funciona como un lugar intermedio entre lo público y lo privado: pertenece al mundo profesional del teatro, pero permite una confesión íntima. En *Soy Nevenka*, los espacios principales son el ayuntamiento, la calle, los medios de comunicación y los tribunales. Esto muestra que el conflicto femenino pasa del ámbito doméstico al espacio público, aunque en ese espacio público sigan existiendo mecanismos de control masculino.

El lenguaje visual también permite interpretar esta evolución. Como señala Guo, elementos como el color, la luz, la composición y el vestuario forman parte del lenguaje cinematográfico, ya que ayudan a construir significados culturales y emocionales (Guo, 2025:43). En *La tía Tula*, la sobriedad del vestuario, los espacios interiores y los silencios construyen una imagen femenina marcada por la contención moral. En *Función de noche*, el camerino, el teatro y la voz de Lola simbolizan un proceso de revisión de la identidad femenina. En *Soy Nevenka*, los espacios institucionales, los medios de comunicación y la transformación física de la protagonista convierten una experiencia personal en un conflicto público y político.

En conjunto, las tres películas muestran una evolución desde la mujer definida por el hogar y el sacrificio hacia una mujer con mayor voz y presencia pública. No obstante, ninguna de las tres presenta una liberación completa. Tula está limitada por la moral franquista, Lola puede hablar, pero habla desde las heridas de una educación represiva, y Nevenka tiene derechos legales, pero debe enfrentarse a la desconfianza social cuando denuncia a un hombre con poder. Así, *La tía Tula*, *Función de noche* y *Soy Nevenka* permiten observar tanto el cambio histórico en la representación femenina como la persistencia de distintas formas de control patriarcal.

## 8. Conclusiones, limitaciones y futuras líneas de investigación

Este trabajo ha analizado la representación de la mujer en tres películas españolas pertenecientes a distintos periodos históricos: *La tía Tula*, *Función de noche* y *Soy Nevenka*. Para ello, primero se ha presentado el contexto histórico, social y cultural de cada etapa: el franquismo, la transición democrática y la democracia contemporánea. Después, se ha realizado un análisis cualitativo y comparativo de las tres películas a partir de tres categorías principales: el contexto histórico-social y los roles de género, la función narrativa de la protagonista femenina y el lenguaje audiovisual y simbólico.

El análisis permite concluir que la representación de la mujer cambia de forma clara entre las tres películas, aunque no de manera completamente lineal. En *La tía Tula*, la protagonista aparece vinculada al hogar, al cuidado de los niños, a la maternidad simbólica y a la moral católica del franquismo. Tula ocupa el centro de la narración, pero su vida está condicionada por el deber familiar y por las normas sociales de la época. Su conflicto se expresa principalmente mediante silencios, gestos contenidos, espacios interiores y una imagen visual sobria. Por tanto, la película muestra una mujer central en la historia, pero limitada por el modelo femenino tradicional.

En *Función de noche*, la representación femenina cambia porque Lola Herrera puede verbalizar su experiencia. La protagonista ya no aparece únicamente como una figura silenciosa o doméstica, sino como una mujer que recuerda, analiza y cuestiona su vida matrimonial, sexual y familiar. La conversación con Daniel Dicenta permite mostrar las consecuencias personales de la educación franquista y de los modelos de mujer heredados de esa época. La película representa así un momento de transición, Lola sigue marcada por el pasado, pero empieza a construir una voz crítica sobre su propia experiencia.

En *Soy Nevenka*, la protagonista pertenece a un contexto democrático en el que las mujeres tienen mayor presencia legal, laboral y pública. Nevenka no se define por el matrimonio, la maternidad o el hogar, sino por su participación en la vida política y por su decisión de denunciar el acoso sexual. Sin embargo, la película muestra que la

presencia de la mujer en el espacio público no elimina las relaciones de poder patriarcal. El abuso de autoridad, la presión mediática y la desconfianza social hacia la víctima demuestran que la desigualdad continúa, aunque adopta formas distintas a las del franquismo. Por tanto, la respuesta a la pregunta principal del trabajo es que la representación de la mujer evoluciona desde una figura definida por el cuidado, el silencio y el deber familiar hacia una mujer con mayor voz, presencia pública y capacidad de denuncia. Sin embargo, las tres películas muestran que cada avance convive con nuevas formas de limitación.

Sin duda, una de las limitaciones de este trabajo es el número de películas analizadas. Dado que el estudio se centra únicamente en tres películas, una de cada época, no es posible generalizar las conclusiones al conjunto del cine español. Otra limitación es que las películas seleccionadas pertenecen a diferentes géneros y estilos cinematográficos, lo que complica la comparación. Además, el presente estudio no aborda de forma exhaustiva los cambios que se han producido en el cine español durante la última década. Por lo tanto, futuros estudios podrían continuar esta línea de investigación, centrándose en las directoras más recientes, en películas de los últimos años y en el posible impacto de los cambios políticos y culturales en la representación de las mujeres en el cine español contemporáneo.

## 9. Bibliografía

Aguilar, P., & Ferrándiz, F. (2016). Memory, media and spectacle: Interviú's portrayal of Civil War exhumations in the early years of Spanish democracy. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 17(1), 1–25. <https://doi.org/10.1080/14636204.2015.1135599>

[Consulta: 13/05/2025]

Bernárdez-Rodal, A., & Padilla-Castillo, G. (2018). Female filmmakers and women's representation in Spanish commercial cinema (2001–2016). *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, 1247–1266. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1305>

[Consulta: 13/05/2025]

Biltereyst, D., & Meers, P. (2016). New cinema history and the comparative mode: Reflections on comparing historical cinema cultures. *Alphaville Journal of Film and Screen Media*, (11), 13–32.

<https://www.alphavillejournal.com/Issue11/HTML/ArticleBiltereystMeers.html>

[Consulta: 26/03/2026]

Bollaín, I. (2024). *Soy Nevenka*. Kowalski Films; Feelgood Media; Nva Peli AIE.

Cañaveras, P., Burgués-Freitas, A., & Joanpere, M. (2024). The role of the MeToo route in improving the health of gender-based violence and isolating gender violence survivors. *Healthcare*, 12(23), 2480. <https://doi.org/10.3390/healthcare12232480>

[Consulta: 13/05/2025]

Ceia, V. (2016). Un/framing identity: Space and colour in Pedro Almodóvar's *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* / *Pepi, Luci, Bom and Other Girls Like Mom* (1980). *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 13(3), 247–263.

[https://doi.org/10.1386/slac.13.3.247\\_1](https://doi.org/10.1386/slac.13.3.247_1) [Consulta: 13/05/2025]

Cluet-Vall, A., & Nieto-Ferrando, J. (2024). De la moda a la historia: La recepción del "cine quinquí" en la Transición a la democracia en España (1976–1982). *Bulletin of Hispanic Studies*, 101(5), 449–466. <https://doi.org/10.3828/bhs.2024.33> [Consulta:

13/05/2025]

Congreso de los Diputados. (1931). *Constitución de la República Española de 1931*.

[https://www.congreso.es/docu/constituciones/1931/1931\\_cd.pdf](https://www.congreso.es/docu/constituciones/1931/1931_cd.pdf) [Consulta:

13/05/2025]

- Cortes Generales. (1978). *Constitución Española* (BOE-A-1978-31229).  
<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1978-31229> [Consulta: 13/05/2025]
- Davidson, J. (2011). Women, fascism and work in Francoist Spain: The law for political, professional and labour rights. *Gender & History*, 23(2), 401–414.  
<https://doi.org/10.1111/j.1468-0424.2011.01645.x> [Consulta: 13/05/2025]
- De-Caso-Bausela, E., González-de-Garay, B., & Marcos-Ramos, M. (2020). Representación de género en las series generalistas de televisión españolas emitidas en prime time (2017–2018). *El Profesional de la Información*, 29(2)  
<https://doi.org/10.3145/epi.2020.mar.08> [Consulta: 13/05/2025]
- Díaz-Cintas, J. (2019). Film censorship in Franco’s Spain: The transforming power of dubbing. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 27(2), 182–200. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2017.1420669> [Consulta: 13/05/2025]
- Faulkner, S. (2023). Spain’s “First Feminist Film”: Feminism and Francoism, *Margarita and the Wolf* (Cecilia Bartolomé, 1969). *Feminist Media Studies*, 23(6), 1–17. <https://doi.org/10.1080/14680777.2022.2126873> [Consulta: 17/05/2025]
- Fernández Fraile, M. E. (2008). Historia de las mujeres en España: Historia de una conquista. *La Aljaba. Segunda época*, 12, 11–20.  
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0927357> [Consulta: 13/05/2026]
- García González, G. (2020). From anti-Franco resistance to the crisis of left-wing culture: Triunfo and La Calle, two weeklies in the democratic transition. *International Journal of Iberian Studies*, 33(2–3), 177–192.  
[https://doi.org/10.1386/ijis\\_00027\\_1](https://doi.org/10.1386/ijis_00027_1) [Consulta: 13/05/2025]
- García Rodenas, M. (2019). *El cine quinquí: Transgresión en las masculinidades retratadas en el cine postfranquista de la Transición* (Master’s thesis, Auburn University). Auburn University Electronic Theses and Dissertations.  
<http://hdl.handle.net/10415/6688> [Consulta: 17/05/2025]
- Gil-Gascón, F., & Gómez-García, S. (2010). Women, engagement and censorship in the Spanish Cinema. 1939–1959. *Revista Latina de Comunicación Social*, 65, 460–471. <https://doi.org/10.4185/RLCS-65-2010-912-460-471-EN> [Consulta: 17/05/2025]
- Glos, G. E. (1983). The Spanish Divorce Law of 1981. *International and Comparative Law Quarterly*, 32(3), 667–688. <http://www.jstor.org/stable/759036> [Consulta: 13/05/2025]
- Gómez Prada, H. C. (2017). Cambiar la vida. *Función de noche* de Josefina Molina como ejemplo cinematográfico de representación positiva del envejecimiento femenino. *Prisma Social, (Especial 2)*, 104–125.  
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=353752825005> [Consulta: 16/05/2026]

González Pérez, T. (2014). Dios, patria y hogar. La trilogía en la educación de las mujeres. *Hispania Sacra*, 66(133), 337–363. <https://doi.org/10.3989/hs.2013.055> [Consulta: 23/04/2026]

Guarinos, V. (2008). Mujer en Constitución: La mujer española en el cine de la Transición. *Quaderns de Cine*, 2, 51–62. <https://doi.org/10.14198/QdCINE.2008.2.06> [Consulta: 12/05/2026]

Guichot-Reina, V., & Durán Manso, V. (2024). La representación de la mujer en el cine español desde una perspectiva feminista. *Revista de Humanidades*, 53, 11–36. <https://doi.org/10.5944/rdh.53.2024.42218> [Consulta: 13/05/2025]

Guo, S. (2025). The significant form: Visual symbols and cultural symbolism in film. *Frontiers in Art Research*, 7(1), 42–46. <https://doi.org/10.25236/FAR.2025.070107> [Consulta: 26/03/2026]

Instituto de las Mujeres. (2024). *40 años de políticas públicas de igualdad en España: Principales avances en materia de igualdad entre mujeres y hombres*. Ministerio de Igualdad. <https://www.inmujeres.gob.es/publicacioneselectronicas/documentacion/Documentos/DE2094.pdf> [Consulta: 12/05/2026]

Jefatura del Estado. (1961). *Ley 56/1961, de 22 de julio, sobre derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer*. *Boletín Oficial del Estado* (175), 11004–11005. <https://www.boe.es/boe/dias/1961/07/24/pdfs/A11004-11005.pdf> [Consulta: 13/05/2025]

Jefatura del Estado. (1975). *Ley 14/1975, de 2 de mayo, de reforma de determinados artículos del Código Civil y del Código de Comercio sobre la capacidad jurídica de la mujer casada* (BOE-A-1975-9245). <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1975-9245> [Consulta: 13/05/2025]

Jefatura del Estado. (1985). *Ley Orgánica 9/1985, de 5 de julio, de reforma del artículo 417 bis del Código Penal* (BOE-A-1985-14138). <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1985-14138> [Consulta: 13/05/2025]

Jefatura del Estado. (2004). *Ley Orgánica 1/2004, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género*. *Boletín Oficial del Estado*, 313, 42166–42197. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2004-21760> [Consulta: 13/05/2025]

Jefatura del Estado. (2005). *Ley 13/2005, de 1 de julio, por la que se modifica el Código Civil en materia de derecho a contraer matrimonio*. *Boletín Oficial del Estado*, 157, 23632–23634. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2005-11364> [Consulta: 18/05/2025]

Jefatura del Estado. (2007). *Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres*. *Boletín Oficial del Estado*, 71, 12611–12645. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-6115> [Consulta: 13/05/2025]

Jefatura del Estado. (2022). Ley Orgánica 10/2022, de 6 de septiembre, de garantía integral de la libertad sexual. *Boletín Oficial del Estado*, 215, 122964–123003. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2022-14630> [Consulta: 13/05/2025]

Jiménez-Sánchez, M., & García-Espín, P. (2023). The mobilising memory of the 15-M movement: Recollections and sediments in Spanish protest culture. *Social Movement Studies*, 22(3), 402–420. <https://doi.org/10.1080/14742837.2022.2061941> [Consulta: 18/05/2025]

Kromayer, A. (1967). The Sección Femenina of Spain. *Hispania*, 50(2), 342–345. <https://www.jstor.org/stable/337593> [Consulta: 05/05/2025]

Lilić, M. (2018). Acoso sexual en la novela testimonial sobre el “caso Nevenka” de Juan José Millás. *Raudem: Revista de Estudios de las Mujeres*, 5, 165–191. <https://doi.org/10.25115/raudem.v5i0.1908> [Consulta: 15/05/2026]

Martínez Torres, J. (2019). *La imagen de la mujer en la cartelería durante la Guerra Civil Española* [Trabajo Fin de Grado, Universidad de Jaén]. Repositorio Institucional Universidad de Jaén. <https://crea.ujaen.es/server/api/core/bitstreams/30181f6e-b0a6-477e-b69a-b18debe5ab18/content> [Consulta: 05/05/2025]

Martínez-Vérez, M. V., & Albar-Mansoa, P. J. (2023). Gender roles in Spanish cinema: A critical and creative process around the word ‘woman’. *Humanities and Social Sciences Communications*, 10, 845. <https://doi.org/10.1057/s41599-023-02324-3> [Consulta: 18/05/2025]

Ministerio de Gracia y Justicia. (1889). *Real Decreto de 24 de julio de 1889 por el que se publica el Código Civil. Boletín Oficial del Estado*. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1889-4763> [Consulta: 10/05/2025]

Ministerio de Gracia y Justicia. (1958). *Real Decreto de 24 de julio de 1889 por el que se publica el Código Civil. Boletín Oficial del Estado*. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1889-4763&b=96&tn=1&p=19580425> [Consulta: 10/05/2025]

Molina, J. (Director). (1981). *Función de noche*. José Sámano Producciones Cinematográficas.

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6> [Consulta: 23/04/2026]

Ortiz, C. (2002). Review of the book *Feminist discourse and Spanish cinema: Sight unseen*, by S. Martín-Márquez. *Letras Femeninas*, 28(1), 180–183. <https://www.jstor.org/stable/23021402> [Consulta: 23/04/2026]

Picazo, M. (1964). *La tía Tula*. Eco Films.

Rodríguez López, S. (2010). La Sección Femenina, la imagen del poder y el discurso de la diferencia. *Feminismo/s*, 16, 233–257.  
<http://dx.doi.org/10.14198/fem.2010.16.11> [Consulta: 13/05/2025]

Rodríguez Martínez, D. (2017). La Sección Femenina de Falange como guía adoctrinadora de la mujer durante el franquismo. *AspArkía*, 30, 133–147.  
<https://doi.org/10.6035/Asparkia.2017.30.8> [Consulta: 10/05/2025]

Rovetto, F. (2010). Androcentrism and mass media communication: Notes about the representation of women in current press. *Cuadernos de Información*, (27), 43–52.  
<https://doi.org/10.7764/cdi.27.21> [Consulta: 10/05/2025]

Threlfall, M. (2013). The Spanish women's movement. In D. A. Snow, D. della Porta, B. Klandermans, & D. McAdam (Eds.), *The Wiley-Blackwell encyclopedia of social and political movements* (pp. 1–3).  
<https://doi.org/10.1002/9780470674871.wbespm496.pub2> [Consulta: 10/05/2025]

Toledano-Sierra, M., Ruiz-Fernández, M. D., Hernández-Padilla, J. M., Granero-Molina, J., Pomares-Callejón, M. Á., Jiménez-Lasserrotte, M. M., & Fernández-Sola, C. (2020). Female sexuality during an era of political repression in Spain: A qualitative study on the survivors of Francoism. *Women's Studies International Forum*, 79 <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2020.102343> [Consulta: 10/05/2025]

Valiente, C. (2002). An overview of research on gender in Spanish society. *Gender & Society*, 16(6), 767–792. <https://doi.org/10.1177/089124302237887> [Consulta: 10/05/2025]

UN Women. (2024). Spain: Gender Equality Snapshot. UN Women Data Hub. <https://data.unwomen.org/country/spain> [Consulta: 10/05/2025]

## 10. Kokkuvõte eesti keeles

### Naise kujutamine Hispaania filmis kolmel ajaloolisel perioodil

Käesolev bakalaureusetöö analüüsib naise kujutamist kolmes Hispaania filmis: *La tía Tula* (1964), *Función de noche* (1981) ja *Soy Nevenka* (2024). Töö eesmärk on uurida, kuidas muutub naise representatsioon Hispaania kinos frankismi ajastust üleminekuperioodi kaudu tänapäevase demokraatiani ning milliseid arusaamu naiselikkusest need filmid oma ajastu sotsiaalsete väärtustega seoses loovad.

Töö esimeses peatükis tutvustatakse uurimisteemat, uurimisküsimust, eesmärki ja töö ülesehitust. Teises peatükis antakse ülevaade naiste ajaloolisest, ühiskondlikust ja kultuurilisest olukorrast Hispaanias frankismi, demokraatiale ülemineku ja kaasaegse demokraatia perioodil. Kolmandas peatükis esitatakse teoreetiline raamistik, mille keskmes on kino kui kultuuriline praktika, feministlik filmiteooria ja audiovisuaalse keele roll tähenduste loomisel. Oluline lähtekoht on Laura Mulvey käsitlus aktiivse meessubjekti ja passiivse naisobjekti vastandusest klassikalises narratiivses kinos.

Neljandas peatükis selgitatakse töö metoodikat. Uurimus kasutab kvalitatiivset ja võrdlevat lähenemist ning analüüsib kolme filmi samade kategooriate alusel: ajaloolis-sotsiaalne kontekst ja soorollid, naispeategelase narratiivne funktsioon ning audiovisuaalne ja sümboolne keel. Viiendas peatükis tutvustatakse valitud filme ja põhjendatakse nende valikut. Kuuendas peatükis rakendatakse analüüsikategooriaid igale filmile eraldi ning seitsmendas peatükis tõlgendatakse tulemusi teoreetilise raamistiku abil.

Analüüs näitab, et *La tía Tula* kujutab naist eelkõige kodu, laste eest hoolitsemise, vaikuse ja moraalse korrektsuse kaudu. *Función de noche* toob esile naise hääle, mälu ja võime oma abielu ning minevikku kriitiliselt ümber mõtestada. *Soy Nevenka* kujutab naist avalikus ja institutsionaalses ruumis, kus keskseks konfliktiks on seksuaalne ahistamine, võimu kuritarvitamine ja raskus olla ühiskonnas usutud.

Töö järeldeb, et naise kujutamine liigub kodu, vaikuse ja perekondliku kohustuse mudelist suurema hääle, avaliku nähtavuse ja denunciar ehk avaliku süüdistuse poole.

Samas ei tähenda see areng patriarhaalsete võimuhete täielikku kadumist. Tula on piiratud frankistliku moraali ja perekondliku kohustusega, Lola kannab endas repressiivse kasvatusel jälgi ning Nevenka peab demokraatlikus ühiskonnas võitlema selle nimel, et tema kogemust usutaks.

Töö piiranguks on analüüsitud filmide väike arv, sest iga ajaloolist perioodi esindab ainult üks film. Seetõttu ei saa tulemusi üldistada kogu Hispaania kinole. Edasistes uurimustes võiks käsitleda rohkem filme ja pöörata suuremat tähelepanu sellele, kuidas kaasaegsed naisrežissöörid kujutavad naiste kogemusi Hispaania kinos.

## 11. Lihtlitsents

Mina, Victoria Laanemäe

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose: “LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN TRES PELÍCULAS ESPAÑOLAS DE DIFERENTES PERIODOS HISTÓRICOS”, mille juhendaja on Virginia Rapún Mombiola, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

*Victoria Laanemäe*

2026

## 12. Resumen

Este trabajo analiza la representación de la mujer en tres películas españolas: *La tía Tula* (1964), *Función de noche* (1981) y *Soy Nevenka* (2024). El objetivo es comparar cómo cambia la imagen femenina desde el franquismo hasta la democracia contemporánea. Para ello, se utiliza un enfoque cualitativo y comparativo basado en tres categorías: contexto histórico-social, función narrativa de la protagonista y lenguaje audiovisual. El análisis muestra una evolución desde la mujer vinculada al hogar y al silencio hacia una figura con mayor voz, presencia pública y capacidad de denuncia.

Palabras clave: cine español, representación femenina, franquismo, transición democrática.