

**DEL PATER FAMILIAS AL PATER ERECTUS:
(IN)VISIBILIDAD Y CRISIS DEL PATERNALISMO EN
CUÉNTAME CÓMO PASÓ**

Belén GONZÁLEZ MORALES

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Este trabajo analiza la representación de la masculinidad en uno de los productos de la cultura popular con más éxito emitidos por Televisión Española: Cuéntame cómo pasó. A través de uno de sus personajes centrales, Antonio Alcántara, estudia la crisis de la paternidad y la transformación de la masculinidad a la luz de tres elementos: el cambio del héroe popular, la relación tiránica con los personajes femeninos y la articulación de la virilidad como síntoma de una política del miedo.

Palabras clave: Cuéntame cómo pasó, héroe popular, series de televisión, Televisión Española, crisis, masculinidad, paternalismo, política, miedo.

ABSTRACT

This paper analyses the representation of masculinity proposed in Cuéntame cómo pasó, one of the most successfully series broadcasted on Televisión Española. Through one of its central characters, Antonio Alcántara, this paper examines the fatherhood crisis and the transformation of masculinity by focusing on three factors: the changes on the popular hero, the female characters submission and the the articulation of manhood as a symptom of a politics of fear.

Keywords: Cuéntame cómo pasó, popular hero, tv series, Televisión Española, crisis, masculinity, fatherhood, politics, fear.

ARTÍCULO

Cuéntame cómo pasó se ha convertido en uno de los productos audiovisuales más duraderos de Televisión Española en los últimos tiempos. Con una fórmula sencilla y ensayada con éxito internacional, como muestran títulos como la estadounidense *The wonder years*, o las alemanas *Holocaust* y *Heimat*, la televisión pública española emprendió, de la mano del productor Miguel Ángel Bernardeu, un camino hacia la Historia recorriendo los senderos de la intrahistoria. Una vez más, la cultura popular se adelantó y realizó, con una sencillez pasmosa y una aceptación masiva, la labor asumida posteriormente por los estamentos políticos y sociales de una alta cultura, que lidia en la actualidad, y con no pocas dificultades, con la espinosa cuestión de la memoria histórica. Nueve temporadas en pantalla y una cuota media de audiencia de seis millones de espectadores avalan la popularidad y el éxito de un producto que ya ha sido exportado a México, Italia y Portugal, donde se espera que, al igual que ha sucedido en España, sea capaz de superar la incipiente inestabilidad en las parillas televisivas.

Los últimos años del franquismo, concretamente el periodo 1968-1975, se han filtrado en *Cuéntame cómo pasó* a través de las peripecias de los Alcántara, una familia nuclear *de las de toda la vida*, cuyos miembros se han ido transformando a ojos del espectador con la progresiva llegada de los nuevos tiempos. Curiosamente, esta evolución, lógica dada la amplitud del segmento temporal, afecta a todos los personajes a excepción de uno: el padre. Antonio Alcántara (Inmanol Arias), ha sufrido diferentes avatares a lo largo de la narración pero su visión del mundo no se ha alterado significativamente, al contrario de lo que ha sucedido con el resto de los personajes. Lejos de un simple apoyo argumental, su *presente continuo* responde a una situación muy concreta que constituye el objeto de análisis de estas páginas: el refuerzo de los valores del paternalismo por parte de una masculinidad incapaz de encarar los

designios del presente y enfrentarse a sí misma tras la era posmoderna. Una realidad que se concreta en tres aspectos aglutinados en Antonio Alcántara: la configuración de un cambio en el héroe tradicional, diluido en el padre de familia; la relación tiránica con los personajes femeninos; y la articulación de la virilidad como síntoma de una política del miedo.

Pasada la época en la que el público español se identificaba con héroes como Curro Jiménez, el *pater familias* ha ocupado el lugar central de las ficciones de producción nacional. Ladrón de Guevara, uno de los guionistas de *Cuéntame cómo pasó*, se ha hecho eco de la imposibilidad de superar el marco familiar: “Te piden que haya niños, adolescentes, adultos y algún abuelo o abuela (...) tocar la fibra sensible”¹. Si bien Antonio Alcántara no se amolda a las convenciones del héroe clásico, pues es, por exigencias del espectador, un personaje inserto en la cotidianidad, en él convergen tres hombres derivados del prototipo tradicional de la heroicidad: el jefe de la tribu, el *gentleman* y el duro. Antonio es el padre que controla la prole; el caballero, marido y buen amigo de sus amigos; y el hombre que hace lo que debe y se rige por un proyecto ético inquebrantable, algo que lo convierte en el incansable trabajador y el perfecto subordinado –ante su jefe y ante el régimen político. Pese esta diversidad de roles, todos polarizan el paternalismo y la jerarquía, que se deslizan en la globalidad de esferas del individuo: en el ámbito doméstico, donde simbólicamente preside siempre la mesa del comedor; y, también, en el público, como cabecilla de su grupo de amigos y encargado en diferentes negocios.

El vértice de la pirámide le está reservado a pesar de los embates que sufre el personaje, golpes que no proceden exclusivamente de su enfrentamiento con el villano don Pablo (Pepe Sancho), como sucede con el héroe clásico, sino que se derivan de la evolución de quienes lo rodean, especialmente de los personajes femeninos. La principal

¹ Eduardo Ladrón de Guevara ha liderado el grupo de hombres que trabajan como guionistas en la serie. Autor de éxitos como *Farmacia de guardia* o *Querido maestro*, *Cuéntame cómo pasó* aglutina todo el saber acumulado en la creación de series para toda la familia y lo combina con los gustos contemporáneos, tal y como él explicó en la citada entrevista, publicada en *El País*, el 6 de junio de 2004.

función del padre es, por tanto, devolver al redil a quienes están bajo su tutela. Un caso paradigmático del paternalismo de Antonio es su relación con su esposa Mercedes (Ana Duato), quien cosecha un enorme éxito profesional en el mundo de la moda y se adapta con mayor facilidad, frente a su anacrónico marido, a los vertiginosos cambios de la España de los últimos sesenta y primeros setenta. En su figura se ha visto un reflejo de la mujer posfeminista que está ganando la batalla al esposo perplejo en las ficciones televisivas. Padres que, como Homer Simpson o Diego Serrano, son retratados hiperbólicamente en la ficción. Su imagen contiene, como ha explicado Hillman (1996: 80), una concepción poco inocente sobre la paternidad: “(...) when we watch Dad on TV sitcoms and accompanying ads, he’s a rather foolish man. (...) Commentators on contemporary fatherhood complain that he is being deliberately made to look foolish and antiquated...(...) Even if he’s a good guy, Dad is a little dumb”.

La cercanía de Antonio con este nuevo tipo de representación de la paternidad permite resaltar la racionalidad de Mercedes. Ésta ha sido leída en clave positiva, pues se ha visto en ella un valor arrebatado a la jerarquía patriarcal, representada por un Antonio que con frecuencia enloquece ante lo que él siente como una pérdida de autoridad que hace su figura invisible, como él mismo reconoce en muchos capítulos, en una de sus sentencias más repetidas: “No pinto nada”. El progreso de Mercedes y el de otros personajes femeninos ha sido abordado por Begoña Siles (2004: 109):

Incluso en series como Cuéntame cómo pasó que se narra en un periodo histórico donde la mujer sí era mayoritariamente ama de casa, ésta crea su propia empresa. Y no sólo la madre, también la hija de la familia Alcántara rompe con el papel social, familiar y laboral que se esperaba de una mujer de los años sesenta y setenta del siglo XX, en una España franquista. Ella reivindica su derecho a elegir su proyecto de vida personal, más allá de las convenciones sociales de la época..

Una lectura profunda de este ensalzamiento de la mujer ofrece un resultado muy diferente a la pretendida ruptura de moldes. Efectivamente se produce una permutación de lo esperado, ya que el

padre no detenta en exclusiva la razón, la fuerza y la producción. Sin embargo, esto no significa que la mujer, que logra triunfar en el terreno profesional, rompa con las estructuras tradicionales. Su intento de ejecutar un proyecto personal, por otro lado asociado a un campo tan típicamente *femenino* como la moda, la condenará a la encrucijada. Después de convertirse en *über-heroína*², que no sólo cumple con las convenciones de la *superwoman* que en ese momento podía trabajar dentro y fuera de casa, y pasar por innumerables ritos de paso tejidos por el varón, formas perversas de la fantasía masculina y femenina (Martín, 2005)³, se le hace optar entre dos caminos: su trabajo o su matrimonio, que hace aguas, como le explica su marido, por su éxito laboral. Y, por si el enigma que la ocupa toda la quinta temporada pudiera parecer baladí, al final de la entrega se queda embarazada. En 1973 la encontramos recluida en el hogar cuidando de su bebé. Pero no es la única mujer que se evapora. La perforación del *techo de cristal* y todos los atisbos de libertad conquistados por los personajes femeninos de la serie concluyen en el matrimonio o la gestación: así, la hija *hippie* termina casándose con un antiguo sacerdote y hasta la abuela, antaño autoridad, pierde su poder entre la quinta y la sexta temporada, de la mano de un apuesto viudo. De esta manera, la mujer queda neutralizada a través de la reedición de su lugar simbólico, el *descanso del guerrero*, la posible crisis queda normalizada⁴. El

² Inspirado por el concepto *über-sexual* este término de cosecha propia pretende reflejar la imagen que algunas ficciones televisivas dan de la mujer contemporánea. Ésta trasciende las funciones de la heroína tradicional: es madre, tiene una carrera profesional impecable, vive su individualidad sin complejos y es muy atractiva... Durante un periodo, Mercedes encaja en este estereotipo y recuerda a personajes estadounidenses como Sabrina, Mackenzie Allen y Elastigirl.

³ En “La heroína limitada”, Sara Martín expone una idea de enorme interés al respecto: la fijación de las mujeres por las heroínas formadas a partir de la imagen idealizadas de la “Mujer” para, como sucede con Mercedes, dejarla posteriormente al margen a través de la reproducción. Por tanto, no sólo es una fantasía masculina la que está en juego en *Cuéntame cómo pasó*, sino la legitimación por parte de las mujeres de su propuesta paternalista, idea que se subraya en las últimas líneas de este trabajo.

⁴ Normalización es el término idóneo para *Cuéntame cómo pasó* porque, frente a otras series españolas, no representa la realidad social y laboral de ciertos grupos que sufren discriminaciones, tales como las mujeres, los homosexuales, los inmigrantes, sino una visión de homogeneidad imaginaria con la que el público se puede identificar sin problemas. Y, al tiempo que no se le cansa con “temas para la

discurso, pretendidamente posfeminista, revela, como apunta Amorós (1997: 325), una realidad bien conocida: “Los posmodernos nos llevan en palmitas, nos colman de piropos epistemológicos –algunos de ellos incluso dicen ser ‘mujeres simbólicas’–, connotan como femenino todo lo bueno”.

Sin embargo, la loa se hace aquí en términos interesados, ya que resulta necesaria una tensión entre los sexos que garantice la pervivencia paterna. *Cuéntame cómo pasó* incide de forma sistemática en la fractura entre sexos mediante la exposición reiterada de la virilidad de Antonio, baluarte para no claudicar jamás en la “guerra contra la hembra española” (2.5) y contra la rebeldía de unos hijos que intentan volar del nido. El padre posee, por tanto, ciertos tintes de héroe épico: siempre está en la batalla, hasta tal punto que lo que nutre la trama es su pugna permanente con los miembros de la familia. Pero, lejos de amilanarse, éste alimenta la tensión: necesita mantener el frente abierto, para poder reafirmar(se) y explicar(se) su existencia. Su arma más letal es la virilidad, que constituye el *leitmotiv* de la primera temporada, en la que se termina de perfilar un personaje que responde a un *continuum* actancial inamovible en las nueve entregas: “ser hombre es todavía un grado” (1.10).

Esta coherencia se logra con el subrayado de lo que Vázquez-Rial (2004: 127) ha denominado “deberes del pene”. Antonio Alcántara ha vislumbrado la emancipación femenina y las exigencias de la mujer y, en consecuencia, siente que ha de mantener una erección metafórica, si no quiere perder su posición de mando. Sabe que ésta es un deber para su representación de hombre y padre: cuando no se logra sostener, adviene el conflicto, y la crisis del paternalismo genera una crítica social presente también en las ficciones populares. El padre de familia ha de devenir, pues su supervivencia y visibilidad va en ello, padre erecto para poder legitimar su poder patriarcal. Ya lo dice el mismo Antonio: “Yo no quiero que mis hijos me quieran. Quiero que me respeten” (1.10); y,

reflexión”, la audiencia va asumiendo en esa representación familiar algo de su subjetividad, de tal manera que su identidad de género, queda movilizada y construida.

para ello, resulta fundamental una confrontación que asegure la tensión necesaria para intervenir e imponerse como padre.

La masculinidad aquí implícita resulta devastadora, pues *Cuéntame cómo pasó* recurre a todos los instrumentos de la posmodernidad, como la narración de la historia, la fragmentación del discurso, el anti-ilusionismo, las sincronías, etc. para exponer una serie de valores que alientan no ya la continuidad del proyecto ilustrado, sino la más rancia masculinidad: la del hombre del miedo. El patriarca del clan pertenece al grupo de los duros, una especie que se guía por el credo de uno de sus máximos exponentes, John Wayne, actor en quien se inspiró el modélico vaquero de Marlboro, y que repetía en sus películas una máxima que parece guiar a Alcántara: “Un hombre tiene que hacer lo que tiene que hacer”. Y a pesar del miedo, o más bien gracias a él, construye su identidad, inmadura y frágil.

La serie, que comenzó a emitirse dos días después del 11-S, reconoció ese temor necesario, que se depositó en la figura paterna. Urgía recurrir al hombre duro, pues su extinción tras las guerras mundiales y Vietnam supuso el ocaso de las grandes causas, y *Cuéntame cómo pasó* representó un marco ideal para una nueva cruzada, basada en lo que Cohler (2006: 245) ha denominado “conservative nationalist feminism”. En el caso español, éste necesitaba un padre (Antonio) que gobernara una madre patria (Mercedes) y a su cuerpo social (prole): bajo la pátina de la nostalgia y el *Zeitgeist*, a las que suele sucumbir fácilmente el espectador, discurría un discurso político muy concreto –como después se pudo contrastar en la interpretación negativa del mismo periodo realizada en *Temps de silenci*⁵. No se contaba *qué* pasó, sino *cómo*. Así lo exponía el director de *Cuéntame*, Tito Fernández: “Esto es lo que había que contarle a los españoles, de dónde vienen, quiénes son y cómo ha sido su pasado inmediato”⁶. Una impronta ideológica que se

⁵ *Temps de Silenci* es una serie de televisión catalana estrenada por TV3 en enero de 2001 que tiene como eje central la vida de una familia acomodada de Barcelona, los Dalmau, desde poco antes de la Guerra Civil hasta la actualidad.

⁶ Junto intención de narrar el pasado, Tito Fernández defendía, en esta entrevista, el cariz patriótico de la serie. Sus palabras dejaban entrever la conciencia de la construcción nacional en ella implícita:

personificaba magistralmente en el actor elegido para la serie: Inmanol Arias, “El Lute” en el imaginario colectivo, encarnaba, en un giro radical, los valores del patriarcado.

Junto a una visión de la historia muy concreta, lo que Antonio Alcántara refleja es, ante todo, que el hombre es hijo y padre del pavor a la pérdida de poder que, como refleja la serie, se encuentra en la posmodernidad más en crisis que nunca. El avance de la biotecnología y la alteración del marco legal han amenazado al paternalismo tradicional. Resulta obvio cómo la inseminación distancia al hombre de la fecundación y la unión entre parejas del mismo sexo lo margina de la cría de los hijos. Dada la situación, hay quienes, como apunta Anthony Clarke (2000: 159), se preguntan no ya por el sentido, sino por la utilidad de la existencia paternal:

Are the critics of fatherhood right? Perhaps the father is more of a menace than a help. Perhaps we would be better off acknowledging that the role of the father is, like so many other male roles, redundant (...) If men still have a role as fathers then it is time they explained what it is. And it is time they fulfilled this role. What is it that fathers do, what is it that fathers are? What do they bring to society that society cannot do without?

A la crisis del héroe y la masculinidad surgida tras las guerras mundiales y Vietnam, en España hay que sumarle el fratricidio de la Guerra Civil⁷. El ocaso del héroe ha contribuido a una masculinidad que se encuentra en una encrucijada sin precedentes: la de aferrarse a

“P. Dicen que Cuéntame es el antídoto de Gran Hermano. ¿Por qué?

R. Posiblemente, porque Gran Hermano es un formato alemán y esto es algo nuestro: España cien por cien.

P. Sin sensiblería.

R. Sí, en cambio ellos trabajan apoyados en esas cosas. Aunque yo debo decirte que casi nunca he visto Gran Hermano. Una sesión entera nunca la he aguantado”. (*El Mundo*, 11 de septiembre de 2002).

⁷ La Guerra Civil española es una de las sombras que también planea sobre el huérfano Antonio Alcántara.

modelos precedentes o enfrentarse a sí misma. La primera opción, la tomada por los guionistas de *Cuéntame cómo pasó*, sostiene la erección metafórica y el paternalismo, pero posterga la resolución del conflicto en que se encuentra el hombre. Lejos de una victoria la prolongación del mal de Adán debilita a su defensor, como ha explicado Bryan Sykes (2005: 15), autoridad mundial en estudios sobre ADN.

Adán está tan maldito como maldiciente. Lejos de ser vigoroso y robusto, este símbolo genético por antonomasia del machismo de los hombres está decayendo a una velocidad tan alarmante que, al menos para los humanos, el experimento de modificación genética habrá terminado pronto. Como muchas especies que antes de nosotros perdieron a sus machos, corremos verdadero peligro de extinción.

El *pater erectus* niega todo: teme a la mujer plena, aunque la utiliza para sus *performances*, y tampoco deja crecer al niño que es. Resulta obvio que ahondar en los patrones del paternalismo posterga la conquista de una masculinidad actualizada y condena al hombre a un estado de *adulescencia* permanente en el que el miedo se erige como necesidad básica para construir la identidad. Si bien ésta resulta rentable en términos patriarcales, su primera víctima es, paradójicamente, el hombre; y, por supuesto, una mujer que se ve arrastrada por esta crisis de identidad masculina. En ambos, personajes perdidos en nuestra era, se hace realidad la sentencia popular que afirma que los hombres buscan mujeres que ya no existen y las mujeres, hombres que aún no han existido. Ante esta situación sólo queda redefinir el papel del hombre, lo que, en términos imaginarios, supone volver a pensar al héroe. Recuperarlo podría contribuir a la creación de una *nueva masculinidad* (Moore y Gillet, 2003) que potenciara los modelos adecuados de hombres maduros capaces de generar una representación desbloqueada de sí mismos. Algo que sucederá únicamente si el hombre –con la mujer que hasta ahora ha legitimado sus patrones existenciales– se esfuerza, si asume el fin de la tensión permanente que hasta ahora lo ha explicado. Si, en definitiva, está dispuesto a soltar el lastre de la erección eterna y enfrentarse a una impotencia tan real como imaginaria que está aniquilando hoy un desvirtuado concepto de la masculinidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS, C. (1997). *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- CLARKE, A. (2000). *On men. Masculinity in crisis*. London: Random House.
- COHLER, D. (2006). "Keeping the home from burning. Renegotiating gender and sexuality in US mass media after September 11". *Feminist Media Studies*, vol. 6: 245-261.
- FERNÁNDEZ, T. (2002). "Había que contar a los españoles de dónde vienen y quiénes son". En *El Mundo*, 11 de septiembre.
- GARCÍA DE CASTRO, M. (2000). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión española*. Barcelona: Gedisa.
- HILLMAN, J. (1996). *The Soul's Code: In Search of Character and Calling*. New York: Random House.
- LADRÓN DE GUEVARA, E. (2004). En "Éxito en serie". *El País*, 6 de junio.
- MARTÍN, S. (2005). "La heroína limitada". *Lectora*, 115-130.
- MOORE, R. y GILLETE, D. (2003). *La nueva masculinidad. Rey, guerrero, mago y amante*. Barcelona: Paidós.
- SERRANO, R. y SERRANO, E. (2004). *La España de Cuéntame cómo pasó. El final de los años sesenta*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- SILES, B. (2004). "Las series televisivas: discursos fragmentados sobre la emocionalidad". En De Miguel, C, Ituarte, L., Olábarri, E. y Siles, B. (eds.) *La identidad de género en la imagen televisiva*, 83-115. Madrid: Instituto de la Mujer.
- SYKES, B. (2005). *La maldición de Adán. El futuro de la humanidad masculina*. Barcelona: Debate.
- ALLRATH, G. y GYMNICH, M. (eds.) (2005). *Narrative strategies in television series*. New York: Palgrave Macmillan.
- VÁZQUEZ-RIAL, H. (2004). *Hombres solos. Ser varón en el siglo XXI*. Barcelona: Ediciones B.