

LAS HUELLAS DEL FRANQUISMO: PASADO Y PRESENTE

EDITORIAL COMARES

MARZO 2019

COORDINADORES* **

Jara Cuadrado (ed.)
Xavier María Ramos Diez-Astrain
Itziar Reguero Sanz
Marta Requejo Fraile
Sofía Rodríguez Serrador
Lucía Salvador Esteban

AUTORES

Eduardo Acerete de la Corte
José Luis Aguilar López-Barajas
Gustavo Alares López
Pablo Alcántara Pérez
David Almeida de Andrade
Mónica Alonso Riveiro
María Cruz Alvarado López
Amaia Álvarez Berastegi
Dunia Alzard Cerezo
Emilio Argiz
Leyre Arrieta Alberdi
Igor Barrenetxea Marañón
Marís Sol Benito Santos
Paolo Caroli
Mavi Carrasco Rocamora
Pedro A. Carretero Poblete
Francisco Javier Caspistegui Gorasurreta
Enrique Clemente Yanes
M^a Luz de Prado Herrera
Cristina del Prado Higuera
Onésimo Díaz Hernández
Juan José Echevarría Pérez-Agua
María Jesús Espuny Tomás
Ana Esteban Maluenda
Alba Fernández Gallego
M^a del Pilar Fernández Gallego
Teresa Fernández Paredes
Alejandro Fernández Pérez
Víctor Fernández Soriano
Georgy Filatov
Álvaro Fleites Marcos
Francesc Fortuño Bonet
Lenin Garcés Viteri

* Los coordinadores de la obra quieren mostrar su agradecimiento por el trabajo realizado a las siguientes personas: Miguel Ángel del Arco Blanco, Miguel Alonso Ibarra, Claudio Hernández Burgos, Alejandro Pérez-Olivares, Zira Box Varela, César Rina Simón, Daniel Oviedo Silva, Juan Carlos García-Funes, David Alegre, Laura González, Cristina Gómez Cuesta, Mónica García Fernández, Steven Forti, Elena Maculan, Rodrigo González Martín, Paola Lo Cascio y Manuel Melgar Camarzana.

** Una mención especial merece la colaboración y ayuda determinante de María Jesús Izquierdo García, sin cuya labor esta obra no hubiese sido posible.

Francisco Javier García Herrero
Juan Andrés García Martín
Beatriz García Prieto
Juan José García Rodicio
Olga García-Defez
María Belén Gil Moreno
Josefina González Cubero
Léa Goret
Carmen Guillén Lorente
Justine Guitard
Raúl Hellín Ortuño
Claudio Hernández Burgos
José Luis Hernández Luis
Luis Herrero Martín
Inés Irurita Hernández
María Jesús Izquierdo García
Alexandre Lavado i Campàs
Alejandro Larena García
Alfredo Liñán Lafuente
Santiago López Rodríguez
Conchi López Sánchez
Chiara Lucchini
Miguel Madueño Álvarez
Adrián Magaldi Fernández
Alberto Martín Gallego,
David Martínez Pérez
Domingo Martínez Rosario
Josep Miralles Climent
Mercedes Montero
Amparo Moreno Sardà
David Mota Zurdo
Esmeralda Muñoz Sánchez
Joaquín Navarro Caravaca
Rocío Negrete Peña
M. Paula O'Donohoe Villota
Manuel Ollé Sesé
Beatriz Onandia Ruiz
Patricia Orejudo Prieto de los Mozos
Antoni Ortí Aparisi
Uxía Otero-González
María José Palazón Pagán
Rubén Pallol Trigueros
Flavio Pereira
Nerea Pérez Ibarrola
Vicente Pérez-Guerrero
Joaquín Pérez Pérez
Gemma Piérola Narvarte
M^a Dolores Piñera Ayala
Gloria Priego de Montiano
Pablo Ramírez Alonso

Xavier María Ramos Diez-Astrain
César Rina Simón
Florentina Rodrigo Paredes
Moisés Rodríguez Escobar
Ana Cristina Rodríguez Guerra
Desire Rodríguez Martínez
José Mariano Rodríguez Rico
Tatiana Romero Reina
Manuel Rubio Hidalgo
Rafael Ruiz Andrés
Sara Ruiz Calvo
Alberto Ruiz Colmenar
Sara Ruiz Sastre
Javier San Andrés Corral
Carlos Sánchez Muñoz
Clara Sanz Hernando
Sonia Sanz Juy
Antonio Segovia Ganivet
Ignacio Szmolka Vida
Gabriela Viadero Carral
Julio Antonio Yanes Mesa
Anita Zalai
Cristina Zapatero Flórez
Alba Zarza Arribas
Ricardo Zugasti

ÍNDICE

BLOQUE I LAS BASES SOCIALES DEL RÉGIMEN FRANQUISTA

CAPÍTULO 1. UNA PATRIA COMO DIOS MANDA: PROCESOS DE DESTRUCCIÓN Y CONSTRUCCIÓN EN LA ESPAÑA DE POSGUERRA Claudio Hernández Burgos	18
CAPÍTULO 2. MASCULINIDAD FASCISTA INSPIRADORA Y PIEDRA ANGULAR DEL RÉGIMEN Alejandro Fernández Pérez	37
CAPÍTULO 3. RECAUDADORAS Y CONTRIBUYENTES: LA PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES SALMANTINAS EN LA CONSTRUCCIÓN DEL RÉGIMEN FRANQUISTA M ^a Luz de Prado Herrera	63
CAPÍTULO 4. PODER ACADÉMICO EN EL CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS: UNA LARGA ESPERA Alba Fernández Gallego	89
CAPÍTULO 5. LA REALIDAD PENITENCIARIA ESPAÑOLA EN LAS CÁRCELES FRANQUISTAS María José Palazón Pagán	110
CAPÍTULO 6. LA FET Y DE LAS JONS Y EL MONOPOLIO DE LA SOCIABILIDAD FORMAL EN EL MUNDO RURAL DURANTE EL PRIMER FRANQUISMO. LA COMARCA DEL PRIORAT Francesc Fortuño Bonet	123
CAPÍTULO 7. LOS CENTINELAS DEL AGRO: EL PERSONAL POLÍTICO DE LAS HERMANDADES SINDICALES DE LABRADORES Y GANADEROS EN LA PROVINCIA DE GRANADA (1936-1950) Joaquín Pérez Pérez	141
CAPÍTULO 8. LEGITIMACIÓN DEL DISCURSO FRANQUISTA A TRAVÉS DE LA NUMISMÁTICA EN TIEMPOS DE GUERRA María Cruz Alvarado López y Francisco Javier García Herrero	167

BLOQUE II

IMAGINARIOS FRANQUISTAS: RITOS, SÍMBOLOS Y CREENCIAS

CAPÍTULO 9. LA EPIFANÍA DE LA NUEVA ESPAÑA: LAS CABALGATAS DEL FRANQUISMO A TRAVÉS DE LA PRENSA (1937-1945) Enrique Clemente Yanes	189
CAPÍTULO 10. LA CIUDAD INTERNACIONAL DE TÁNGER COMO ESCENARIO PARA LOS RITUALES Y MANIFESTACIONES DE LOS FASCISMOS EUROPEOS Ignacio Szmolka Vida	203
CAPÍTULO 11. FLAMENCO E IDENTIDAD NACIONAL DURANTE EL FRANQUISMO César Rina Simón	227
CAPÍTULO 12. CELEBRANDO A CLÍO. CONMEMORAR EL PASADO NACIONAL EN LA ESPAÑA FRANQUISTA Gustavo Alares López	239
CAPÍTULO 13. LA SIMBOLOGÍA FALANGISTA COMO BASE DE LOS IDENTIFICADORES NACIONALISTAS DEL FRANQUISMO Miguel Madueño Álvarez	257
CAPÍTULO 14. JUAN GONZÁLEZ MORENO: CONTRIBUCIÓN ESCULTÓRICA AL IMAGINARIO FRANQUISTA EN MURCIA M ^a Dolores Piñera Ayala	274

BLOQUE III

OPOSICIONES Y RESISTENCIAS AL RÉGIMEN

CAPÍTULO 15. EIGENSINN. APORTACIONES DESDE LA ALLTAGSGESCHICHTE AL ESTUDIO DE LA VIDA COTIDIANA EN EL FRANQUISMO José Luis Aguilar López-Barajas	292
CAPÍTULO 16. CARLISTAS ARMADOS CONTRA EL REGIMEN FRANQUISTA: LOS GRUPOS DE ACCIÓN CARLISTA Josep Miralles Climent	313
CAPÍTULO 17. EL CÍRCULO CULTURAL JUAN XXIII: «EL PAPA FUE UNA TAPADERA» Gloria Priego de Montiano	343
CAPÍTULO 18. LA OPOSICIÓN CIUDADANA AL PROYECTO DE CENTRAL NUCLEAR EN VALENCIA DE DON JUAN (LEÓN)	

David Martínez Pérez	354
CAPÍTULO 19. ESPAGNE/SPANJE: SOLIDARIDADES INTERNACIONALES ANTIFRANQUISTAS EN BRUSELAS (AÑOS SESENTA Y SETENTA)	
Víctor Fernández Soriano	371
CAPÍTULO 20. MINEROS Y OBREROS CONTRA FRANCO. DEL ENCIERRO EN LA MINA DE POTASAS A LA HUELGA GENERAL DE 1975 EN NAVARRA	
Nerea Pérez Ibarrola	390
CAPÍTULO 21. RADIO EUZKADI. LA VOZ DE LA RESISTENCIA VASCA	
Leyre Arrieta Alberdi	410
CAPÍTULO 22. EL PCE Y LA POLÍTICA EXTERIOR DE FRANCO: OPOSICIÓN Y ALTERNATIVA	
Xavier María Ramos Diez-Astrain	431
CAPÍTULO 23. ACTITUDES INTERMEDIARIAS EN LA RETAGUARDIA GALLEGA. UN ESTUDIO DE CASO: BETANZOS, 1936-1939	
Conchi López Sánchez	455

BLOQUE IV
VIOLENCIAS POLÍTICAS, REPRESIÓN Y FORMAS DE ACCIÓN
COLECTIVA EN LA ESPAÑA SUBLEVADA Y DURANTE EL
FRANQUISMO (1936-1977)

CAPÍTULO 24. JUSTICIA TRANSICIONAL A LA INVERSA. DEPURACIONES DE LA ADMINISTRACIÓN DE JUSTICIA EN NAVARRA: 1936-1945	
Amaia Álvarez Berastegi	477
CAPÍTULO 25. REPRESIÓN FRANQUISTA EN EL NORDESTE DE LA PROVINCIA DE LEÓN: EL PARTIDO JUDICIAL DE LA VECILLA (1936 – 1948)	
Ana Cristina Rodríguez Guerra	495
CAPÍTULO 26. LA REPRESIÓN INTERNA Y SUS CONSECUENCIAS SOBRE LAS RELACIONES EXTERNAS DE LA ESPAÑA DEL SEGUNDO FRANQUISMO: UN ACERCAMIENTO AL PROCESO DE BURGOS Y SU IMPACTO SOBRE LAS RELACIONES HISPANO-FRANCESAS, 1970-1971	
Álvaro Fleites Marcos	519
CAPÍTULO 27. EL INTERÉS DE LA MEMORIA VERSUS LA MEMORIA INTERESADA. EL TRIUNFO DEL SILENCIO SOBRE LOS VENCIDOS DE PEÑAFIEL (VALLADOLID)	
María Jesús Izquierdo García y José Mariano Rodríguez Rico	537

CAPÍTULO 28. LA BRIGADA POLÍTICO SOCIAL Y LA LUCHA MINERA EN ASTURIAS DURANTE EL FRANQUISMO: EL ASALTO A LA COMISARÍA DE MIERES DEL 12 DE MARZO DE 1965 Pablo Alcántara Pérez	551
CAPÍTULO 29. LOS PRESOS VALLISOLETANOS EN LA GUERRA CIVIL Y EL PRIMER FRANQUISMO Pablo Ramírez Alonso y Alberto Martín Gallego	574
CAPÍTULO 30. “MUJERES DE ROJO” LEONESAS: REPRESIÓN, ESTRATEGIAS DE SUPERVIVENCIA Y “RESISTENCIA CIVIL” Beatriz García Prieto	592
CAPÍTULO 31. EPIFANIO GIL TOVAR, MÉDICO POR VOCACIÓN, GUERRILLERO SIN REMISIÓN: LA ASISTENCIA MÉDICA DE LA GUERRILLA ANTIFRANQUISTA María Belén Gil Moreno y Antonio Segovia Ganivet	614
CAPÍTULO 32. EXPEDIENTES DE RESPONSABILIDAD POLÍTICA EN EL ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID Sonia Sanz Juy y Sara Ruiz Sastre	635
CAPÍTULO 33. ¿«VIOLENCIAS SEXUADAS»? CUESTIONES EN TORNO AL ANÁLISIS DE LA VIOLENCIA EJERCIDA SOBRE LOS CUERPOS DE LAS Y LOS «ROJOS» DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA. UNA REFLEXIÓN TEÓRICA Tatiana Romero Reina	658

BLOQUE V GÉNERO Y FRANQUISMO

CAPÍTULO 34. ¿ÁNGEL DEL HOGAR O DESHONRADA POR LA SOCIEDAD? DISCURSO DE GÉNERO Y REALIDAD COTIDIANA EN LA INMEDIATA POSGUERRA Gemma Piérola Narvarte	676
CAPÍTULO 35. TRANSFORMACIONES SOCIALES Y GÉNERO DURANTE EL TARDOFRANQUISMO. POSICIONAMIENTOS DISCURSIVOS DESDE LA CINEMATOGRAFÍA: EL CASO DEL CICLO DE PACO MARTÍNEZ SORIA (1965-1975) Olga García-Defez	696
CAPÍTULO 36. LA LOSA DEL FRANQUISMO SOBRE LA MUJER. LA MUJER DE HOY, LAS REMINISCENCIAS DE AQUEL AYER Desiree Rodríguez Martínez	717

CAPÍTULO 37. LA INMORALIDAD PÚBLICA DURANTE EL FRANQUISMO. ENTRE EL PECADO Y LA LUJURIA : EL NACIMIENTO DEL PATRONATO DE PROTECCIÓN A LA MUJER Beatriz Onandia Ruiz	731
CAPÍTULO 38. LA REGLAMENTACIÓN DE LA LIBERTAD DE LAS MUJERES PORTUGUESAS Y ESPAÑOLAS. DOS ORGANIZACIONES AL SERVICIO DE SUS DICTADURAS: SECCIÓN FEMENINA Y MOCIDADE PORTUGUESA FEMININA Esmeralda Muñoz Sánchez	752
CAPÍTULO 39. MATER AMANTÍSIMA. LA PARADOJA VIRGINAL DEL PRIMER FRANQUISMO Dunia Alzard Cerezo	778
CAPÍTULO 40. LA IMAGEN DE LA MUJER EN LA PUBLICIDAD GRÁFICA. DIARIO LÍNEA (1960) Joaquín Navarro Caravaca	802
CAPÍTULO 41. LA SEXUALIDAD FEMENINA DURANTE EL FRANQUISMO: REPRESIÓN VERSUS REALIDAD Carmen Guillén Lorente	817
CAPÍTULO 42. LA VISIBILIDAD DE LA MUJER PERIODISTA COMO PRODUCTORA DE INFORMACIÓN. PERIODISMO EN CATALUÑA 1966 – 1986 Mavi Carrasco Rocamora y Amparo Moreno Sardà	832
CAPÍTULO 43. DIGNIDAD, SUBSISTENCIA Y RESISTENCIA DE LAS MUJERES REPRESALIADAS EN EL FRANQUISMO. EL CASO DE CIUDAD REAL Esmeralda Muñoz Sánchez y María Sol Benito Santos	856
CAPÍTULO 44. EL PESO DE LA MEMORIA. MIRADAS DE MUJER EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA Cristina del Prado Higuera	874
CAPÍTULO 45. EL REGRESO A LA TRADICIÓN DURANTE EL PRIMER FRANQUISMO: LA MUJER, LA “GRAN OLVIDADA” DE LA NORMATIVA LEGAL Florentina Rodrigo Paredes	885
CAPÍTULO 46. LAS MADRES DEL RÉGIMEN. REPRESENTACIÓN VISUAL DE LA MUJER EN EL FRANQUISMO M. Paula O’Donohoe Villota	901
CAPÍTULO 47. MUJER CASADA Y TRABAJO: UNA APROXIMACIÓN AL PRIMER ORDENAMIENTO JURÍDICO FRANQUISTA María Jesús Espuny Tomás	921
CAPÍTULO 48. “SER MUJER” PARA Y DURANTE EL FRANQUISMO: (DE)CONSTRUCCIÓN Y EVOLUCIÓN DE UN MODELO DE GÉNERO Uxía Otero-González	935

BLOQUE VI

EDUCACIÓN Y CULTURA EN EL FRANQUISMO

CAPÍTULO 49. EL EXAMEN DE ESTADO Y LA EDUCACIÓN DEL PRIMER FRANQUISMO: UNA PERSPECTIVA DE ANÁLISIS DESDE EL ESTUDIO DE LAS AUTOBIOGRAFÍAS

Vicente Pérez-Guerrero 956

CAPÍTULO 50. LA SEMANA PEDAGÓGICA DE LA II REPÚBLICA Y SU DESVIRTUADA Y CONTRAPUESTA "RECONVERSIÓN" EN SEMANA DE ORIENTACIÓN PEDAGÓGICA PARA EL MAGISTERIO MANCHEGO BAJO EL FRANQUISMO

Esmeralda Muñoz Sánchez y María Sol Benito Santos 973

CAPÍTULO 51. DE ASALTOS Y CONQUISTAS. EL PAPEL DE LAS REDES EN LAS OPOSICIONES A CÁTEDRAS DE UNIVERSIDAD EN EL PRIMER FRANQUISMO (1940-1951)

Rubén Pallol Trigueros, Javier San Andrés Corral y Alba Fernández Gallego 1000

CAPÍTULO 52. UNA NUEVA LABOR EN EL CAMPO TARDOFRANQUISTA. LA LABOR SOCIOCULTURAL DE LOS TELECLUBS SEGÚN LAS FICHAS DE INSCRIPCIÓN INICIAL (1964-1978) Y LAS FICHAS DE EVALUACIÓN FINALES (1979-1979) DE LOS TC DE LAS PROVINCIAS DE SALAMANCA Y LUGO

Luis Herrero Martín y Juan José García Rodicio 1023

CAPÍTULO 53. LA EXHIBICIÓN DE LA ICONOCLASTIA: MUSEOGRAFÍAS DE PROPAGANDA IDEOLÓGICA EN LA GÉNESIS DEL FRANQUISMO. LA EXPOSICIÓN DE GRANADA DE 1938

Manuel Rubio Hidalgo 1053

CAPÍTULO 54. OPOSICIONES A CÁTEDRA DE PROFESORES MIEMBROS DEL OPUS DEI ENTRE 1946 Y 1951

Onésimo Díaz Hernández 1076

CAPÍTULO 55. LA PREHISTORIA DE RIALP, PATMOS Y LA BIBLIOTECA DEL PENSAMIENTO ACTUAL 1947

Mercedes Montero 1092

CAPÍTULO 56. LA HISTORIA, DISCIPLINA IMPERIAL. LA TEORÍA DE LA HISTORIA DE SANTIAGO MONTERO DÍAZ

Eduardo Acerete de la Corte 1119

BLOQUE VII

LA TRANSNACIONALIDAD DEL FRANQUISMO

CAPÍTULO 57. EL TRATADO DE AMISTAD Y DE NO AGRESIÓN ENTRE ESPAÑA Y PORTUGAL (17 DE MARZO DE 1939)	
David Almeida de Andrade	1142
CAPÍTULO 58. LAS RELACIONES COMERCIALES ENTRE LA ESPAÑA FRANQUISTA Y LA URSS EN LOS AÑOS 1960 – 1970	
Georgy Filatov	1169
CAPÍTULO 59. FRANCO Y SU BÚSQUEDA DE RECONOCIMIENTO INTERNACIONAL: POLONIA. REVISTA ILUSTRADA, CATORCE AÑOS DE PUBLICACIONES ANTICOMUNISTAS	
Raúl Hellín Ortuño	1189
CAPÍTULO 60. EL CONSULADO DE ESPAÑA EN MARSELLA DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL. FRANCO Y LOS JUDÍOS SEFARDITAS	
Santiago López Rodríguez	1202
CAPÍTULO 61. UNIÓN, ACCIÓN Y FRACASO: EL GOBIERNO VASCO EN EL EXILIO Y LA CUESTIÓN ESPAÑOLA EN LA ONU (1945-1951)	
David Mota Zurdo	1225
CAPÍTULO 62. ¿CLANDESTINOS A DESTIEMPO? EMIGRACIÓN POLÍTICA A FRANCIA EN LA POSGUERRA EUROPEA	
Rocío Negrete Peña	1249
CAPÍTULO 63. LA ESTRATEGIA DIPLOMÁTICA DE FRANCO EN ESTADOS UNIDOS. LEQUERICA Y EL SPANISH LOBBY	
Moisés Rodríguez Escobar	1269
CAPÍTULO 64. EL “CASO ESPECÍFICO”. LOS VAIVENES DE LAS RELACIONES HÚNGARO-ESPAÑOLAS (1938-1977)	
Anita Zalai	1293

BLOQUE VIII

JUSTICIA DE TRANSICIÓN: MEMORIA HISTÓRICA Y DERECHOS HUMANOS

CAPÍTULO 65. LOGROS Y RETOS DE LA QUERRELLA ARGENTINA CONTRA LOS CRÍMENES DEL FRANQUISMO	
Alejandro Lerena García	1307

CAPÍTULO 66. VÍAS DE LAS VÍCTIMAS (IN)DIRECTAS EN EL DELITO DE DESAPARICIÓN FORZADA DE PERSONAS PARA SOLICITAR JUSTICIA Y REPARACIÓN Alfredo Liñán Lafuente	1333
CAPÍTULO 67. EL PAPEL DEL RECUERDO PARA LA “CONSTRUCCIÓN DE UNA PAZ ESTABLE Y DURADERA” EN LA TRANSICIÓN COLOMBIANA Chiara Lucchini	1351
CAPÍTULO 68. MEMORIA DEL PRESENTE. VERSIONES ANTI-HEROICAS DE LA HISTORIA RECIENTE DE ESPAÑA COMO RECURSO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO Domingo Martínez Rosario	1371
CAPÍTULO 69. LA NARRATIVA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI Y LA (RE)CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA DE LA DICTADURA FRANQUISTA Flavio Pereira	1392
CAPÍTULO 70. PRINCIPIO DE LEGALIDAD Y CRÍMENES DEL FRANQUISMO Manuel Ollé Sesé	1413
CAPÍTULO 71. MEMORIA HISTÓRICA E HISTORIA DEMOCRÁTICA Carlos Sánchez Muñoz y M ^a del Pilar Fernández Gallego	1437
CAPÍTULO 72. LA TRANSICIÓN AMNÉSICA ITALIANA DEL FASCISMO A LA DEMOCRACIA Paolo Caroli	1454
CAPÍTULO 73. AMPLIACIÓN DE LA QUERRELLA ARGENTINA CON PERSPECTIVA DE GÉNERO: INCLUSIÓN DE LOS CRÍMENES DE VIOLENCIA SEXUAL Y EN BASE AL GÉNERO COMETIDOS CONTRA LAS MUJERES Y NIÑAS Teresa Fernández Paredes y Patricia Orejudo Prieto de los Mozos	1473
CAPÍTULO 74. LA IMPRESCRIPTIBILIDAD Y EL DEBER ESTATAL DE INVESTIGAR LOS CRÍMENES DE LESA HUMANIDAD. PROCEDIMIENTOS JUDICIALES POR CRÍMENES COMETIDOS DURANTE EL FRANQUISMO: CASO ESPAÑOL Y ARGENTINO Sara Ruiz Calvo	1469

BLOQUE IX
LAS HERENCIAS DEL FRANQUISMO: CONTINUIDADES Y
CAMBIOS ECONÓMICOS, INSTITUCIONALES Y
SOCIOLÓGICOS

CAPÍTULO 75. CLIENTELISMO Y ELECCIONES: DEL TERCIO FAMILIAR A LA TRANSICIÓN. EL CASO DE LA PROVINCIA DE SANTANDER	
---	--

Adrián Magaldi Fernández	1517
CAPÍTULO 76. LA ARQUITECTURA DE LA CIUDAD FRANQUISTA. MEMORIA, CONTINUIDAD Y QUIEBRA EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA CIUDAD ESPAÑOLA (A CORUÑA)	
Emilio Argiz	1534
CAPÍTULO 77. LOS TELECLUBS (1964-78) SE PREPARAN PARA SER ASOCIACIONES DEMOCRÁTICAS DE PRIMERA HORA. EL CASO GALLEGO	
Juan José García Rodicio	1565
CAPÍTULO 78. LA DESCATOLIZACIÓN DE LA ESPAÑA NACIONALCATÓLICA	
Rafael Ruiz Andrés	1592
CAPÍTULO 79. PROVINCIAS Y REGIÓN EN LA PREAUTONOMÍA VASCA (1975-1978)	
Juan José Echevarría Pérez-Agua	1610

BLOQUE X

MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y FRANQUISMO

CAPÍTULO 80. UNA MUJER DE BANDERA. REPRESENTACIÓN DE GÉNERO EN EL NOTICARIO DE NO-DO DURANTE LOS AÑOS FINALES DEL FRANQUISMO (1973-1975)	
Cristina Zapatero Flórez	1625
CAPÍTULO 81. LA REPRESENTACIÓN DE LOS TOREROS EN EL NO-DO: ¿LOS HÉROES DE LA “NUEVA ESPAÑA” DE FRANCO?	
Justine Guitard	1653
CAPÍTULO 82. DE LA II REPÚBLICA AL FRANQUISMO. IMÁGENES DE LA NACIÓN ESPAÑOLA A TRAVÉS DE MORENA CLARA (1936-1939), DE FLORIÁN REY Y LUÍS LUCÍA	
Gabriela Viadero Carral y Igor Barrenetxea Marañón	1669
CAPÍTULO 83. LOS GRANDES CONCURSOS Y LOS EVENTOS CARA AL PÚBLICO EN LA RADIODIFUSIÓN DE LAS ISLAS CANARIAS DURANTE EL FRANQUISMO	
Julio Antonio Yanes Mesa	1687
CAPÍTULO 84. LES INSPECTEURS DES SPECTACLES PUBLICS: DES SENTINELLES DU CONTRÔLE CINÉMATOGRAPHIQUE EN PROVINCE (1944-1964)?	
Léa Goret	1705

CAPÍTULO 85. RELACIONES CRUZADAS PATHÉ – NO-DO: DOS MIRADAS A LAS CIUDADES ESPAÑOLAS Alba Zarza Arribas y Josefina González Cubero	1731
CAPÍTULO 86. LA REPRESENTACIÓN DEL FRANQUISMO EN EL DISCURSO PERIODÍSTICO DE LA TRANSICIÓN: EL CASO DE LOS DIARIOS DE ZARAGOZA Ricardo Zugasti	1753
CAPÍTULO 87. ‘EL GENERALÍSIMO HA MUERTO’. ABORDAJE DE LA MUERTE DE FRANCISCO FRANCO DESDE LA PRENSA DE ECUADOR Pedro A. Carretero Poblete y Lenin Garcés Viteri	1765
CAPÍTULO 88. NIVEL: EL DIARIO DE UNA MAÑANA Juan Andrés García Martín	1785
CAPÍTULO 89. ARQUITECTURA Y PERIODISMO. UNA MIRADA NO ESPECIALIZADA AL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DE LA ARQUITECTURA NACIONAL DE POSGUERRA Ana Esteban Maluenda y Alberto Ruiz Colmenar	1809
CAPÍTULO 90. CENSURA Y CONSIGNAS EN LA PRENSA DEL MOVIMIENTO: EL CASO DE LA VOZ DE CASTILLA Clara Sanz Hernando	1834

BLOQUE XI

¿QUÉ NOS QUEDA DEL FRANQUISMO?

CAPÍTULO 91. EL ACCESO AL FONDO PERSONAL DE JOSÉ LUIS ARRESE MAGRA: LA COLABORACIÓN ENTRE EL ARCHIVERO Y EL INVESTIGADOR Inés Irurita Hernández y Francisco Javier Caspistegui Gorasurreta	1856
CAPÍTULO 92. FRANQUISMO Y COLECCIONISMO: FOTOGRAFÍAS Y POSTALES DE LA COLECCIÓN ARMERO EN EL CENTRO DOCUMENTAL DE LA MEMORIA HISTÓRICA José Luis Hernández Luis	1879
CAPÍTULO 93. FUENTES PARA LA PARTICIPACIÓN CIUDADANA EN LA CONSTRUCCIÓN DE UN RELATO PLURAL SOBRE EL FRANQUISMO EN INTERNET: LA PLATAFORMA CIUDADANÍAPLURAL.COM Amparo Moreno Sardà, Antoni Ortí Aparisi y Alexandre Lavado i Campàs	1894
CAPÍTULO 94. SECRETOS DE FAMILIA. LÍMITES Y POSIBILIDADES DE LA FOTOGRAFÍA DOMÉSTICA COMO FUENTE PARA UNA CONTRA-MEMORIA DEL FRANQUISMO Mónica Alonso Riveiro	1914

CAPÍTULO 35.
TRANSFORMACIONES SOCIALES Y GÉNERO DURANTE EL
TARDOFRANQUISMO. POSICIONAMIENTOS DISCURSIVOS
DESDE LA CINEMATOGRAFÍA: EL CASO DEL CICLO DE
PACO MARTÍNEZ SORIA (1965-1975)*

Olga García-Defez

Universitat de València

Resumen

Durante el Tardofranquismo tuvieron lugar una serie de transformaciones económicas y sociales que fueron integradas de forma diversa en el denominado cine popular. Este cine asumió en sus argumentos algunas transformaciones de su contexto y desarrolló posicionamientos discursivos en general acordes al discurso del Régimen. Un ejemplo es el ciclo de once films protagonizados por Paco Martínez Soria entre 1965 y 1975. Este texto analizará, desde los Estudios de Género y el Análisis Fílmico, el posicionamiento discursivo que el ciclo adoptó sobre las transformaciones económico-sociales que afectaban directamente a la función pública y privada de las mujeres y cómo se reflejó en sus respectivos argumentos.

Palabras clave: Tardofranquismo, Martínez Soria, Cine Español, Estudios de Género.

Abstract

During the late-Francoism some economic and social transformations were integrated in the denominated "popular cinema". The arguments of this cinema assumed some contextual transformations and generally developed discursive positions according to the Regime discourse. An example is the cycle of eleven films starring Paco Martínez Soria between 1965 and 1975. From the Gender Studies and Film Analysis perspective, this text analyzes 1) the discursive positioning adopted in the Paco Martínez Soria films cycle, 2) the socio-economic transformations that directly affected the public and private role of women, and, 3) how they are reflected in those films plots.

Key words: Late-Francoism, Martínez Soria, Spanish Cinema, Gender Studies.

1. TARDOFRANQUISMO Y CINE DE FICCIÓN

La producción cinematográfica de ficción desarrollada durante el Tardofranquismo se caracteriza por una relativa heterogeneidad que se ha visto reflejada de forma poco

* Este trabajo ha contado con la ayuda del Programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

equitativa en la historiografía, escasamente atenta al denominado cine popular⁴⁰⁹, a pesar de que copó los índices de taquilla, gozando de un éxito que encuentra su continuidad en su reposición televisiva periódica. Por ejemplo, “la película española con mayor share entre 2000 y 2009 fue *Abuelo Made in Spain* (1969), dirigida por Pedro Lazaga y protagonizada por Paco Martínez Soria”, la cual fue emitida “en TVE el 8 de enero de 2000 a las 19:07 horas con un 13% de audiencia y cinco millones de espectadores” (Mollá, 2011, p. 298). También a pesar de mostrarse como un medio adecuado para detectar las pulsiones de una sociedad que vivía un proceso de crecimiento económico “*excesivamente rápido para permitir un ajuste gradual como el observado en la mayoría de los países europeos*” (Conde, 1982, p. 138) y que inmediatamente fue consciente de “*que las transformaciones económicas pedían también una evolución en la estructura social, más o menos lenta*” (Fundación FOESSA, 1966, p. 20). Cambios, por tanto, económico-sociales a los que se unieron los culturales y los religiosos posconciliares, que transcurrían apresurados y bajo un Estado autoritario cuyo nivel de control político se mantenía a pesar de los sucesivos cambios de gobierno de 1969 y 1973 y de la promulgación de leyes de tono aperturista como la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, ya que como se percibía en 1965: “*los cambios políticos no se toleran tan automáticamente como los sociales y requieren compromisos y acuerdos más difíciles de llevar a cabo*” (Fundación FOESSA, 1966, p. 20).

Este carácter sociológico del cine popular surge de la continua ubicación espacio-temporal de sus argumentos en su contemporaneidad, asumiendo en ellos las tensiones de una sociedad que en principio se transformaba económicamente bajo los sucesivos Planes de Desarrollo y que fue incorporando cambios sociales como el asentamiento de una nueva clase media con acceso a formas de ocio y de consumo similares a las democracias occidentales, la demanda de una reestructuración del modelo familiar y el cuestionamiento de algunos de los principios normativos sobre el papel de la mujer en la esfera pública y privada, en la sociedad y en el seno familiar. Estas cuestiones pueden rastrearse en el cine popular del Tardofranquismo, pero sin que pueda aplicarse de forma mecánica una teoría especular que obvie la presencia de elementos puramente

⁴⁰⁹ El término “cine popular” se aplica al conjunto de producciones cinematográficas, generalmente cómicas, que se caracterizan por su sencillez argumental, la presencia de personajes estereotipados, una puesta en escena canónica, unos finales cerrados complacientes y un generalizado éxito de cuota de pantalla.

cinematográficos en la configuración del relato y no admita cierta desvinculación con el contexto, ya que asumir no implicaba necesariamente la traslación mecánica de todos los procesos sociales y económicos que se estaban produciendo, ni suponía incluir todas las respuestas producidas sobre su aceptación o desaprobación. De hecho, el cine popular se caracteriza por la ausencia de alusiones políticas, por alejarse de la crítica y por incluir un posicionamiento discursivo rara vez en tibio desacuerdo con el discurso oficial coetáneo.

Dentro de esta producción destacan dos grupos de films que simultanearon la aceptación de los cambios estrictamente económicos y el rechazo a los cambios en la estructura social y familiar que afectaban al esquema patriarcal de organización y distribución de roles: los protagonizados respectivamente por Manolo Escobar (1931-2013) y Paco Martínez Soria (1902-1982). Su categorización como ciclos surge de su homogeneidad interna y ambos coinciden en mostrar su propio contexto histórico como un espacio de enfrentamiento entre formas de comportamiento que se suponían inmutables e inseparables del concepto de españolidad y una modernidad ineludible que era aceptada en su faceta económica pero rechazada cuando cuestionaba el sistema de organización familiar. De esta forma, tal y como ya han explicado Huerta y Pérez (2013), los diez personajes interpretados por Manolo Escobar entre 1966 y 1974 suelen ansiar la consecución de la fama guardando una honradez estricta, transitan por unos argumentos sin referencias al contexto político y consiguen unos “ *finales felices, conciliadores y metafóricos de un mundo perfecto*” (Huerta y Pérez, 2013, p. 202).

Pero es el ciclo de Martínez Soria el objeto del presente texto, pretendiendo determinar qué modelos de feminidad aparecen en los films y qué transformaciones sociales y económicas forman parte de los argumentos, teniéndose como objetivo demostrar qué parte del discurso inmovilista, desde el punto de vista moral y familiar, afectaba directamente a los personajes femeninos. Para ello se partirá de una metodología basada en la complementariedad del Análisis Fílmico de los textos audiovisuales y la perspectiva de los Estudios de Género, imprescindible para analizar las estructuras familiares que aparecen en los argumentos, las relaciones de poder que se establecen entre los personajes, la distribución de roles en el ámbito familiar y social y la relación de los personajes masculinos y femeninos con los espacios públicos y privados.

2. UN CICLO PARA UNA DÉCADA

El corpus formado por los once films protagonizados por Martínez Soria entre 1965 y 1975 (ver tabla 1), es decir, entre el rodaje de *La ciudad no es para mí*⁴¹⁰ y la muerte de Francisco Franco, recibe su categorización como ciclo por una homogeneidad que descansa en razones actorales, con el protagonismo absoluto de Martínez Soria y la repetición de actores del *star system* español; de producción, con la presencia de Pedro Masó, quien fue productor de *La ciudad no es para mí*, *El turismo es un gran invento*, *Abuelo Made in Spain* y co-gionista de *La ciudad no es para mí*, *¿Qué hacemos con los hijos?*, *El turismo es un gran invento* y *Abuelo Made in Spain*; de dirección con Pedro Lazaba como director de ocho de los once films y de autoría de los guiones literarios, con la presencia constante de Vicente Coello, co-gionista de nueve de ellos. También por una enunciación canónica y una puesta en escena unificadora, así como por el uso repetido de esquemas narrativos, como la inclusión de una “introducción” en *La ciudad no es para mí*, *¿Qué hacemos con los hijos?*, *El turismo es un gran invento*, *Hay que educar a papá*, *El padre de la criatura*, *El abuelo tiene un plan* y *El calzonazos* y de finales cerrados que aplaudían, a veces con homenajes públicos como en *La ciudad no es para mí*, *El turismo es un gran invento* y *Se armó el belén*, el modo de actuación del protagonista masculino. Pero el rasgo más unificador es su tendencia discursiva, exenta de cualquier referencia al contexto político salvo en *Se armó el belén*, siempre defensora de la transformación económica y posicionada en un inmovilismo social crítico con los cambios que afectaban directamente a la estructura familiar y al comportamiento moral de sus miembros.

En la construcción narrativa y discursiva de los once films la figura central siempre es, sin duda, el personaje protagonista masculino, pero en torno a él gravitan una serie de personajes femeninos que, sin ser protagonistas, tienen una importancia narrativa y sobre todo discursiva determinante porque a menudo sus acciones, relacionadas con las transformaciones sociales y familiares, son categorizadas como conductas desviadas de la normatividad que deben ser reconducidas por el protagonista.

Para que sirva de guía al lector se ha elaborado la tabla número 1, que recoge los respectivos protagonistas masculinos y femeninos de cada film del ciclo.

⁴¹⁰ El permiso de rodaje de *La ciudad no es para mí* fue expedido el 15 de noviembre de 1965 y el día 27 de diciembre se realizó la primera copia de la película terminada. El día 5 de enero se concedió el permiso de exhibición y fue estrenada el 15 de marzo de 1966. Datos del Archivo General de la Administración, Caja (3), 121, 36/04926.

TABLA 1. Producción propia.

FILM	DIRECTOR	TEXTO TEATRAL	GUIONISTAS	PERSONAJE MASCULINO	PERSONAJES FEMENINOS
<i>La ciudad no es para mí</i> (1966)	Pedro Lazaga	<i>La ciudad no es para mí</i> (Lázaro Carreter)	Pedro Masó, Vicente Coello	Agustín Valverde. Aragonés, pequeño terrateniente, viudo.	Esposa difunta, nuera, nieta, criada.
<i>¿Qué hacemos con los hijos?</i> (1967)	Pedro Lazaga	<i>¿Qué hacemos con los hijos?</i> (Carlos Llopis)	Pedro Masó, Vicente Coello	Antonio Martínez. Madrileño, taxista, casado.	Esposa, dos hijas, criada.
<i>El turismo es un gran invento</i> (1968).	Pedro Lazaga		Pedro Masó, Vicente Coello	Benito Requejo. Aragonés, alcalde, viudo.	Grupo de mujeres del pueblo, las <i>Buby Girls</i> .
<i>Abuelo Made in Spain</i> (1969)	Pedro Lazaga		Pedro Masó, Vicente Coello	Marcelino. Aragonés, pastor jubilado, viudo.	Tres hijas, nietas, criada, vecina viuda, joven francesa en Portugal.
<i>Se armó el belén</i> (1970)	José Luis Sáenz de Heredia		Rafael J. Salvia, José Luis Sáez de Heredia.	Don Mariano. Madrileño, sacerdote, soltero.	La esposa del médico, la criada.
<i>Don erre que erre</i> (1970)	José Luis Sáenz de Heredia		Rafael J. Salvia, José Luis Sáez de Heredia.	Rodrigo Quesada. Madrileño, propietario taller de vidrio, casado.	Esposa, hija.
<i>Hay que educar a papá</i> (1971)	Pedro Lazaga	<i>La educación de los padres</i> (José Fernández del Villar)	Mariano Ozores, Vicente Coello	Severiano Paredes. Madrileño, constructor inmobiliario, casado.	Esposa, hija, madre del pretendiente de la hija, criada, profesoras particulares.
<i>El padre de la</i>	Pedro Lazaga	<i>La cigüeña dijo sí</i> (Carlos	Mariano Ozores, Vicente Coello.	Eduardo Contreras.	Esposa, hija, vecina joven,

<i>criatura</i> (1972)		Llopis).		Madrileño, propietario de una empresa de paraguas, casado.	secretarias.
<i>El abuelo tiene un plan</i> (1973)	Pedro Lazaga	<i>Cosas de papá y mamá</i> (Alfonso Paso).	Mariano Ozores, Juan José Daza, Vicente Coello	Leandro. Origen sin determinar, jubilado, viudo.	Hija y nuera, novia, hermana de la novia.
<i>El calzonazos</i> (1974)	Mariano Ozores	<i>La locura de don Juan</i> (Carlos Arniches).	Mariano Ozores, Vicente Coello	Juan. De un pueblo sin determinar, dueño de una empresa inmobiliaria, casado.	Esposa, hija, cuñada.
<i>El alegre divorciado</i> (1976)	Pedro Lazaga	<i>Anacleto se divorcia</i> (Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández).	Mariano Ozores, Alfonso Paso, Vicente Coello	Ramón Pozuelo. Madrileño, dueño de una taberna, casado.	Esposa, nuera, jóvenes mexicanas.

3. PERSONAJES FEMENINOS Y FUNCIONES NARRATIVAS

Una de las características del ciclo es la existencia de una figura masculina que funciona como eje de referencia, tanto de la narración como del discurso, a la cual se supeditan el resto de personajes masculinos y femeninos (Huerta y Pérez, 2012). Esta centralidad del personaje coincide con su posición en la estructura piramidal de las distintas familias ficticias y aunque el modelo de familia al que responden es el nuclear, sigue comportándose como un *pater familias* de familia extensa, considerando el hogar de sus hijos como una prolongación del suyo propio y no dudando en ejercer su poder sobre todos los miembros, incluyendo el servicio doméstico. Pero al igual que sucedía en la Roma clásica, solamente un *pater familias* podía ejercer como tal en una casa, determinando que cuando somete a la familia a un proceso de regeneración, traspasa la potestad a sus hijos o yernos y en algunos casos vuelve a su lugar de origen, como en la inaugural *La ciudad no es para mí* (García-Defez, 2018).

Esta figura de varón, viudo o casado, que sigue estando en la cúspide de poder de la pirámide familiar y que se encarga de mantener su unidad y moralidad se corresponde con la idea de padre del patriarcado que hunde sus raíces en el cristianismo y que tiene

como principal característica el uso del género sexual como diferenciador y distribuidor de roles de cada miembro de la familia, tanto en el seno de la misma como, por extensión, en la sociedad. Un poder vitalicio que se ejerce independientemente de la capacidad de generar bienes materiales, ya que en algunos casos el protagonista está jubilado, sin que haya una correlación entre la pérdida de poder patriarcal y la obligación del varón de ser el proveedor material del hogar familiar.

Desde esta concepción y estructura androcéntrica, los personajes femeninos tienen necesariamente una función secundaria y ni ellos ni ningún otro personaje masculino logran mermar el protagonismo de un actor que siempre estuvo especialmente preocupado por mantenerse en el centro de todas las escenas y acaparar los gags cómicos, tanto visuales como verbales.

Pero el carácter secundario de los personajes femeninos es compatible con el desempeño de una función narrativa importante, ya que a menudo sus acciones provocan la reacción del protagonista al introducir un elemento de distorsión en el esquema familiar, desviaciones que van desde la exposición de la hija a una tentativa de estafa en *Hay que educar a papá* o la pretensión de otra hija de ser artista en *¿Qué hacemos con los hijos?*, al cuestionamiento de las funciones como esposas por sus intentos de infidelidad en *La ciudad no es para mí* y *Abuelo Made in Spain* y la forma de educar a los hijos en *Abuelo Made in Spain*. Cuestiones que afectaban directamente al comportamiento moral y que son tratadas de forma distinta en los personajes, ya que se quedan en tentativas en el caso de las hijas o nueras del protagonista y solo se materializan en personajes extrafamiliares. Este esquema de comportamiento femenino se repite y tiene su origen en el film fundacional del ciclo, ya que en *La ciudad no es para mí* los personajes de Luchy (Doris Coll), Sara (Cristina Galbó) y la criada Filo (Gracita Morales) pautan el transcurso de la trama a través de su intervención directa en unos nudos narrativos en los que se posicionan como antagonistas de Agustín Valverde (Martínez Soria), el protagonista masculino. Luchy plantea un amago de infidelidad conyugal con el ayudante de su marido, que es percibido por Agustín como el principal problema a resolver durante su estancia en Madrid y logra evitarlo enfrentándose directamente con ambos y descargando una batería de reproches a Luchy. Distinta es la cuestión planteada por la criada, quien confiesa que está embarazada de un encuentro sexual casual y Agustín reacciona presentándose como su padre y obligando al implicado, interpretado por Alfredo Landa, a casarse con la muchacha. Esta quizás sea la parte del argumento donde mejor se aprecia que Agustín hace

prevalecer sus ideas morales sobre la ética al utilizar la suplantación, el engaño y la coacción. Por su parte Sara, la nieta, presenta un punto de conexión con su abuelo en un tipo de escena con música moderna diegética que después será repetida en *¿Qué hacemos con los hijos?*, *El turismo es un gran invento*, *Se armó el belén* y *Abuelo Made in Spain*. Las pautas establecidas por *La ciudad no es para mí* son más numerosas y su repetición se convirtió en una constante que marcó el resto de films⁴¹¹.

Por otra parte, se introduce de forma progresiva la función de las mujeres como objeto pasivo del deseo sexual del protagonista, ausente en las primeras películas y muy patente en *Abuelo Made in Spain*, *Don erre que erre*, *El padre de la criatura* y *El abuelo tiene un plan*. Las mujeres que son objeto de este deseo, muestra de la virilidad del español medio que conecta con una gran cantidad de ejemplos del cine popular, presentan una variedad que abarca desde la vecina viuda de *Abuelo Made in Spain*, interpretada por Florinda Chico, a las exuberantes extranjeras de *El turismo es un gran invento* y la joven vecina de *El padre de la criatura*.

Es llamativo el caso de *El turismo es un gran invento*, donde las figuras femeninas se dividen en dos grupos antagónicos que claramente expresan una visión bíblica de la feminidad. Por una parte, las extranjeras *Buby Girls* que cantan los *dabadaba* de García Abril y constituyen una promesa de futuro de libertad sexual que atrae con su uniforme juventud y belleza nórdica, representando el tipo de mujer inalcanzable para el español medio pero que adquiere corporeidad delante de sus ojos gracias al turismo.

Por otra parte, las virtuosas mujeres del pueblo, menos favorecidas físicamente, represoras y castradoras de la sexualidad masculina y las guardianas de la moral incluso a través de la violencia. Y en medio de ambos grupos, los hombres, incapaces de acceder a las extranjeras que literalmente desaparecen ante sus ojos, y son sometidos a una restricción sexual por parte de sus esposas. Una situación extrapolable a la política española internacional, marcada por el continuo rechazo de una Europa inalcanzable, como el intento de entrada en el Mercado Común de 1962.

El viaje de las *Buby Girls* a Valdemorillo del Moncayo, el pueblo del film, no es solamente un regalo para los ojos masculinos heterosexuales, es una incursión, casi un ataque, de la modernidad foránea hasta lo más hondo del corazón del país, representado

⁴¹¹ Otro ejemplo es el esquema narrativo dividido en cuatro partes, siendo la primera una introducción con una voz *over*, la segunda el viaje del protagonista a un espacio que le es ajeno y donde toma conciencia del estilo de vida de su familia que él categoriza como problemática, la tercera, la resolución de dichos desajustes y la cuarta, un homenaje público final.

en un humilde pueblo aragonés. La modernidad, concretizada en la belleza nórdica, ya no está solo en las zonas costeras del *landismo*, se convierte en un peligro real, tan cercano que las mujeres del pueblo intentan frenarlo con todos sus medios. Una vez espantado el peligro moral Valdemorillo consigue su parcela de modernidad con la primera piedra de un futuro Parador Nacional, es decir, de una modernidad exclusivamente económica que reportará beneficios materiales sin cambiar la estructura social del pueblo.

Otra variante la constituyen unos personajes femeninos menos relevantes y que no adoptan el papel de antagonistas porque se someten a la voluntad del protagonista de forma directa, como la chica con polio de *La ciudad no es para mí*, que no se rebela ante la opción de futuro que le ofrece Agustín: “*tú tienes que quedarte sentadica en casa, haciendo jerseises*”, o la de *El turismo es un gran invento*, a la que insta a permanecer en el pueblo y no emigrar a la ciudad. Esta insistencia en ubicar a las mujeres en espacios concretos y determinar su relación con los espacios públicos y privados es una cuestión relacionada con la puesta en escena y con la narración pero que tiene una lectura discursiva esencial. Es frecuente reducir visualmente a las mujeres al entorno privado del hogar, de modo que, por ejemplo, en *La ciudad no es para mí*, Luchy solamente aparece en pantalla fuera de su casa para ir a la clínica donde trabaja su marido, dónde es cortejada por su ayudante, cuando acude a un cafetería porque se ha citado con él y en el homenaje final a Agustín, en el cual participa una vez redimida de su intento de pecado.

Lo mismo sucede con la esposa de *¿Qué hacemos con los hijos?*, permanentemente confinada en su casa. Pero se percibe una evolución dentro del ciclo que va desprendiendo progresivamente a las mujeres de la sujeción al ámbito doméstico y aunque su principal ocupación sea la de ser amas de casa y la maternidad, van ocupando de forma progresiva el espacio público, pero, eso sí, para actividades lúdicas acompañadas de sus maridos, nunca laborales o sociales, como el viaje de la hija de Marcelino a Portugal en *Abuelo Made in Spain*, los paseos por el parque de atracciones en *El padre de la criatura* o el viaje del matrimonio a México en *El alegre divorciado*.

4. MUJER Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL

La transformación social acaecida en otros países europeos décadas anteriores no se produjo en España hasta los años sesenta y fue paralela a los cambios económicos propulsados por el gobierno, caracterizándose por una condensación y rapidez que

requirió más que una adaptación, una mutación del pensamiento general de los ciudadanos. Uno de sus elementos más determinantes fue la reducción de la tasa de natalidad, contraria a las políticas familiares nacional-católicas, posibilitadora de un cambio en la extensión de la estructura familiar y ligada estrechamente al aumento de la actividad laboral de la mujer fuera del hogar.

Es necesario recordar que el derecho familiar implantado durante el franquismo suponía, con algunos cambios legislativos paulatinos, una nula igualdad entre los hijos legítimos e ilegítimos, una penalización y un difícil acceso a los anticonceptivos, una criminalización del adulterio y del amancebamiento (agravado en el caso de ser la mujer la implicada en el primer caso), una coeducación prohibida, el fomento de la familia numerosa, el matrimonio religioso obligatorio para bautizados, la competencia de la Iglesia para conceder la nulidad matrimonial, una desigualdad de derechos en función del sexo, tanto fuera como dentro del matrimonio, (Conde, 1982) y un freno al trabajo remunerado de la mujer, basado en un entorpecimiento del acceso y en el mantenimiento consentido de la brecha salarial (Domínguez y Sánchez, 2007). Legalmente la mayoría de estos principios se mantenían, pero el acceso a una economía de consumo, la reducción del número de miembros de la familia y el aumento del acceso de la mujer a la formación reglada eran factores favorables para aumentar la presencia femenina en el ámbito laboral, situación que afectaba directamente a la estructura familiar.

¿Cómo se asumía este contexto de rápida metamorfosis en los argumentos del corpus que nos ocupa? En las familias ficticias creadas en los once films las relaciones de poder están determinadas por la diferenciación sexual y las relaciones entre las mujeres y el protagonista, que son en primer lugar familiares, y subsidiariamente laborales con un grado de subordinación (criadas, secretarias, etc.), están siempre determinadas por una verticalidad que sitúa al hombre en la cúspide, sin que se perciba ningún cambio en la estructura interna familiar. Al contrario, la pérdida de poder por parte del cabeza de familia ⁴¹², fruto del nuevo papel que la mujer podía adoptar, parece ser una preocupación constante en el ciclo y tiene su máxima expresión en *El calzonazos*, único film dirigido por Mariano Ozores cuyo argumento se centra en la pérdida total de poder por parte del protagonista, armándose toda la trama alrededor de la necesidad de su recuperación.

⁴¹² El cabeza de familia era una figura social regulada en la legislación vigente.

Como se ha comentado, la función narrativa de los personajes femeninos consiste en presentar al protagonista masculino formas de actuar que él concibe como erróneas y desviadas, de modo que la idea general que rige la totalidad del ciclo es la oposición entre orden y desorden, entre la necesidad de mantener una estructura familiar y, por extensión social, asociada a la tradición y considerada inmutable por ser natural y el caos que puede introducir la modernidad al alterar algún elemento de esa estructura. De ahí la función casi heroica del personaje masculino principal, encargado de reestablecer y mantener el orden moral, la estructura familiar y las relaciones de poder entre hombres y mujeres utilizando su ingenio, su posición paternal y todas las tretas, por paradójicamente inmorales que sean, necesarias.

Pero no todos los cambios que aporta una modernidad que parecía imparable son negativos y de forma transversal todos los films plantean la idea de que el progreso económico, el acceso a bienes de consumo y nuevas formas de ocio, el aumento del poder adquisitivo de las familias y su consolidación en una nueva clase media emergente son un progreso positivo y el resultado de una evolución natural. Esta idea conecta perfectamente con el discurso oficial del Régimen durante el Desarrollismo, empeñado en presentar las transformaciones económicas como resultado directo y positivo de las acciones del gobierno, concretizadas desde 1959 en el Plan de Estabilización y los sucesivos Planes de Desarrollo, a pesar de las voces discordantes (Huertas y Sánchez, 2014), y de una ineficacia que, aunque impulsó la economía, no la colocó a niveles europeos ni logró una remodelación agraria eficaz, provocando la salida de miles de emigrantes. La diferencia radica en que en los films, sin referencias directas a la organización política coetánea, se presentan directamente los resultados de unas decisiones políticas que se obvian, destacando así más su carácter natural e inevitable, con la salvedad de *El turismo es un gran invento*, donde forma parte de la trama la visita a un ministerio en Madrid. Este discurso inmovilista basado en una aceptación parcial de la realidad y el rechazo a los cambios estructurales de la familia afectaba de forma muy directa a los personajes femeninos.

5. ESPOSAS AUSENTES, ESPOSAS PRESENTES

El estado civil del protagonista masculino es un aspecto relevante, estando casado en seis films y viudo en cuatro, con la excepción inevitable de la soltería de don Mariano en *Se armó el belén*. Las alusiones a las esposas ausentes varía y mientras que en *El turismo es un gran invento*, *Abuelo Made in Spain* y *El abuelo tiene un plan* no son ni

nombradas, en *La ciudad no es para mí* la esposa difunta de Agustín tiene una relevancia visual basada en la sustitución continua de su retrato por un cuadro de Picasso en casa de su hijo, estrategia cómica pero también discursiva porque su figura icónica y fijada en el tiempo sirve de modelo conductual para el resto de mujeres de la familia. Estas esposas ausentes están reconstruidas, sobre todo en este caso, a través de la mirada y la memoria del personaje masculino, sin que tengan una identidad propia y ninguna función más allá de la mencionada de servir de referente.

Por su parte, las esposas que sí participan de la acción responden a unas características unificadoras a pesar de su distinta funcionalidad narrativa. Ninguna de las seis desarrolla una actividad laboral fuera del hogar ni parece haber tenido acceso a estudios superiores, centrándose su vida en las labores del hogar y la crianza de los hijos, siendo la única excepción la esposa de Juan en *El calzonazos*, que acaba trabajando en la botica de pueblo a la que la familia vuelve al final del film, tratándose más de un castigo que de una actividad laboral. Rasgos que no reflejan la progresiva pero lenta incorporación de la mujer al ámbito laboral, ya que desde la Ley de 22 de julio de 1961, ya no era obligatorio dejar el trabajo al contraer matrimonio, pero la inercia social obligó a ralentizar el proceso.

La posibilidad de que una mujer permaneciese soltera y con autonomía económica es claramente rechazada en *Hay que educar a papá* y, de hecho, la imposibilidad de la hija para ser independiente a pesar de haber estudiado en Londres, es el detonante narrativo que provoca todas las transformaciones modernizadoras que sufre el matrimonio protagonista, con cambio de casa, de costumbres y forma de vida. En el ciclo, los personajes femeninos que realizan un trabajo remunerado son siempre mujeres solteras o viudas, asumiendo una participación en el mercado laboral acotada temporalmente al estado de soltería. Y en algunos casos, como en *El abuelo tiene un plan*, donde el personaje interpretado por Isabel Garcés es una mujer soltera entre los 45 y los 50 años que vive con su hermana, en ningún momento se dan pistas sobre su posible vida laboral, que se obvia, mientras que al protagonista masculino se ubica en una etapa de jubilación con rentas propias. En la vida real, la presión social que incitaba a abandonar el trabajo tras el matrimonio era tan fuerte que en 1959 Mari Salas escribió el libro *Nosotras las solteras*, donde reivindicaba el derecho laboral para las mujeres no casadas.

La unificación que sufren las seis esposas se acentúa con la presencia de la actriz Florinda Chico, quien interpreta a la esposa de Eduardo en *El padre de la criatura*, de

Juan en *El calzonazos* y de Ramón en *El alegre divorciado*, es decir, en los tres últimos films del ciclo con protagonista casado. Todas ellas parecen responder más a un tipo de esposa pre-desarrollista adaptada al aumento del nivel de vida económico, pero que sigue siendo ajena a la transformación social, con algunas de ellas ridiculizadas cuando quieren engancharse al carro de la modernidad vistiendo pantalones, recibiendo clases de francés y yendo a las carreras de caballos, como en *Hay que educar a papá*. Pero con la generación siguiente esta conversión en parodia no se produce y las hijas y nueras aceptan con naturalidad el acceso a una renta superior y a una modernización material, reflejada en los nuevos electrodomésticos y la decoración de los pisos urbanos⁴¹³, que muestran de forma positiva el ascenso económico que proviene de la actividad laboral de sus esposos.

En *Abuelo Made in Spain* es donde se da una mayor variedad de modelos a través de la presencia de las tres hijas, de la criada de una de ellas y de la vecina doña Matilde, interpretada por Florinda Chico. En el caso de las hijas, son las dos que gozan de mayor poder adquisitivo las que precisamente presentan actitudes reprobables, una por intentar ser infiel a su esposo y otra por dejar que sus hijos sean modernos, actitud que también parece provocar la infidelidad de su marido, mientras que la otra hermana, que cumple a rajatabla su función de esposa y madre, es la que no presenta conductas desviadas y su único problema es precisamente su falta de medios económicos.

Relacionada directamente con la institución matrimonial surgía la cuestión de su disolubilidad. La posibilidad de deshacer el vínculo matrimonial, cuya potestad solamente la tenía la Iglesia en casos muy concretos, está manifiestamente ausente en las películas del ciclo, ya que se asumía que el matrimonio solamente podía llegar a su fin con la muerte de uno de los cónyuges, como así lo demuestra que el protagonista sea siempre casado o viudo. Pero el aumento de la demanda social y la proximidad de la desaparición física del dictador, que abría una etapa de incertidumbre política, hicieron que en algunos films comenzase a introducirse la posibilidad del divorcio, siendo *El alegre divorciado* un ejemplo de ello. El film, rodado en 1975, recoge la tradición contraria al divorcio originaria de la obra teatral *Anacleto se divorcia* de Pedro Muñoz Seca y Pérez Fernández, un “juguete cómico” que constituyó una reacción

⁴¹³ En el cine popular, el film que mejor mostró esta simultaneidad de eclosión de modernidad con profusión de electrodomésticos y aspiraciones femeninas tradicionales es *Las que tienen que servir* (José María Forqué, 1967), donde las protagonistas trabajan en una cocina futurista pero tienen el objetivo de casarse, dejar de trabajar y formar un hogar.

negativa a la Ley del Divorcio promulgada por la II República en 1932. La obra teatral ya había sido interpretada por Martínez Soria en el teatro y su adaptación cinematográfica supone una pequeña evolución discursiva dentro del ciclo, ya que se incluye por primera vez la posibilidad de la ruptura matrimonial, aunque sea para posicionarse en contra. Como bien es sabido, habría que esperar a 1981 para contar con una ley que volviese a legalizar el divorcio civil y algunas producciones de ficción de gran popularidad ayudaron a su normalización social, como la serie televisiva *Anillos de oro*, escrita por Ana Diosdado y dirigida por Pedro Masó en 1983.

6. CRIADAS Y SEÑORAS: LA DIFERENCIACIÓN SOCIAL

La pertenencia o acceso a una clase media más o menos acomodada de las esposas, hijas y nueras del personaje principal crea una brecha social entre ellas y las criadas, existiendo además, una distinción entre estas últimas dependiendo de su residencia en el medio rural o en el urbano. En el caso de *La ciudad no es para mí*, la figura de la criada interpretada por una Gracita Morales a la que se reconoció su estatus con una mayor asignación económica⁴¹⁴, adquiere una importancia argumental equiparable a la de Luchy y sufre una alteración en su papel narrativo al transitar de su sintonía con Agustín a ser su antagonista con un embarazo no deseado. En *¿Qué hacemos con los hijos?* una primeriza Lina Morgan interpreta a la criada de la familia de Antonio el taxista y condensa los tópicos de la mujer de origen rural sin preparación laboral ni académica. El hecho de que tenga acceso a toda la información familiar la convierte en un personaje clave para el desarrollo de la trama, ya que es ella quien informa a Antonio de la verdad acerca de unos hijos que él creía modélicos, dedicándose este el resto del film a reconducir sus vidas y a eliminar todo atisbo de modernidad equiparada a inmoralidad. Menor es la intervención de la criada interpretada por Rafaela Aparicio en *Abuelo Made in Spain*, quien sirve de refuerzo a las opiniones negativas de Marcelino sobre la forma de vida de una de sus hijas y sobre la educación permisiva que le ofrece a su único hijo, pero sin que en ningún momento se convierta en motor narrativo.

Diferentes son este tipo de criadas urbanas de las que aparecen viviendo en el ámbito rural, como la de Marcelino en la primera parte de *Abuelo Made in Spain*, quien por su aspecto y forma de tratar al personaje masculino, más parece una pseudo-esposa que

⁴¹⁴ Según datos del Archivo General de la Administración, fue la actriz con mayor sueldo después de Martínez Soria.

una empleada. Lo mismo ocurre con la criada de *Se armó el belén*, que aunque vive en Madrid, establece con el personaje una relación de proximidad que si no fuese por la condición sacerdotal de este, llevaría a pensar que también es un equivalente de la figura de la esposa.

La presencia de las dos primeras son un reflejo del éxodo rural, fuertemente criticado en *El turismo es un gran invento*, que se producía desde finales de los años cincuenta como consecuencia del fracaso del modelo autárquico, incapaz de renovar el sector agropecuario y de reactivar el industrial y que había sumido al país en una situación que obligó a adoptar una medidas pre-estabilizadoras y a promulgar en 1959 el Plan de Estabilización. Gran parte de las mujeres que emigraban a las ciudades se dedicaban al servicio doméstico, cuya importancia en la sociedad española queda reflejada en el Informe FOESSA de 1966, quien lo tiene en cuenta en las estadísticas elaboradas sobre el número de miembros de las familias, considerando a la familia como el conjunto de personas “que viven juntas formando una sola unidad de consumo” (Fundación FOESSA, 1966: 42) y estableciéndose, por ejemplo, que de un total de 2.456 entrevistas realizadas se extraía que en el área metropolitana el servicio doméstico representaba un 0’13 de los miembros de la familia, en las áreas urbanas un 0’14 y en las rurales un 0’04 (Fundación FOESSA, 1966: 41).

Frente a estas mujeres, las señoras de la casa, las hijas o nueras del protagonista, ascendidas en la escala económica y social a través de unos esposos con profesiones desarrollistas, que venden coches *Seat*, hacen negocios o continúan con las empresas inmobiliarias, mujeres que nunca desarrollan actividades laborales, a pesar de que la población activa femenina había aumentado desde 1950 hasta 1965, representando el 15’83% de la población activa total en 1950, el 18’20% en 1960, el 18’47% en 1961, el 18’75% en 1962, sin datos en 1963, el 23’75% en 1964 y el 28’00% en 1965 (Fundación FOESSA, 1966, p. 62). En lo que se refiere a datos relacionados con la población activa, por sectores y en los mismos años, nos encontramos con que de un 42% de trabajadores ocupados en el sector primario (agricultura) en 1960, pasamos a un 30% en 1966; en el sector secundario (industria), de tan solo un 28% en el años de referencia se sube a un 45% seis años después; y, finalmente, en el sector terciario (servicios), se incrementa el número de empleos de un 30 a un 35%” (Huertas y Sánchez, 2014: 46). Según el censo de población de 1970, había un total de 9.574.054 varones en situación de actividad laboral y 2.334.005 mujeres (Instituto Nacional de Estadística; INE, 1970). Pero las mujeres de los films están ancladas en una estructura

familiar pre-desarrollista a pesar de que hasta desde el seno de la propia Iglesia comenzaba una corriente que apostaba, desde un punto de vista paralelo a las reivindicaciones feministas, por el acceso de la mujer al ámbito público, contando con el espaldarazo de la Encíclica *Pacem in Terris* de Juan XXIII, que reconocía “La presencia de la mujer en la vida pública” como una de las tres notas que caracterizaban la época, siendo las otras dos “La elevación del mundo laboral” y “La emancipación de los pueblos”. El ciclo rechaza ambas corrientes, situándose en una línea acorde a un inmovilismo social que obviaba que “el tema de la mujer es ya un tema obligado en todos los lugares de discusión” (Rodríguez, 1995, p. 196).

7. DOS NUEVAS GENERACIONES: HIJAS Y NIETAS

Los personajes femeninos están determinados siempre por su relación familiar directa con el personaje principal, categorizándose como esposas, hijas, nueras o nietas. Ningún personaje femenino es autónomo del eje masculino del relato, quien siempre es padre de, por lo menos, un hijo, excepto en *El turismo es un gran invento*, donde no hay ninguna referencia a su paternidad, quizás porque la atención discursiva del film se dirige a otras consecuencias de la modernidad: a la toma de contacto con el turismo foráneo y la voluntad de subirse al tren de la modernidad a través del desarrollo del pueblo como centro turístico.

El número de hijos del protagonista varía en los films desde uno hasta tres, pensamos que por cuestiones puramente cinematográficas que responden a una simplificación de los guiones, ya que en 1965 y según el Informe FOESSA realizado sobre 2.456 personas, la media de hijos que las mujeres entrevistadas habían tenido era de 2,79, el número de hijos vivos era de 2,47 y el número de hijos deseado era del 3,32, frente a los 5,47 hijos que había tenido la generación anterior (Fundación FOESSA, 1966, p. 45). La razón de esta falta de concordancia con la media nacional puede deberse a las necesidades de una construcción argumental fílmica, que a menudo tenía un origen teatral, y a la necesidad de reducir el número de personajes para tejer una trama clara y concisa. Por ejemplo, en *La ciudad no es para mí*, el enfrentamiento entre la forma rural de vida de Agustín y la urbana de su hijo queda perfectamente explicada con ambos personajes, sin que fuese necesaria la existencia de más hermanos que complicarían un texto que, volvemos a recordar, tiene un origen teatral y estaba supeditado a las necesidades escénicas.

Por otra parte, destaca la paternidad tardía del protagonista en *El padre de la criatura*

y *Don erre que erre*, circunstancia que se puede interpretar como la defensa de una generación que se resiste a desaparecer ante la modernidad y que manifiesta su vigencia a través de una virilidad reducida a la presencia del deseo sexual y a la capacidad reproductiva.

El cambio generacional es otro de los temas que surcan transversalmente el ciclo y se aborda con microhistorias que coinciden en recalcar la vigencia de la generación representada por los personajes interpretados por Martínez Soria, bien desde la paternidad comentada o bien con la confrontación entre dos generaciones de sacerdotes, uno preconiliar y otro posconiliar, como en *Se armó el belén*.

En *El padre de la criatura* y *Don erre que erre* utilizar la paternidad tardía del protagonista como una muestra inequívoca de su validez como cabeza de familia y por extensión, como miembro de la sociedad, implicó una serie de licencias argumentales basadas en ampliar de forma poco natural la edad fértil de las correspondientes esposas. En la primera el personaje de Eduardo tiene unos 63 años (Martínez Soria tenía 70 en el año 1972) y de su mujer no se indica la edad, pero si nos atenemos a la tendencia estadística de los matrimonios celebrados unos veinte años antes, es decir, hacia 1962, la diferencia de ambos sería de unos escasos tres años, lo que sitúa a la esposa en una etapa menopáusica o posmenopáusica. Pero este dato no se tiene en cuenta para posibilitar que la esposa siga cumpliendo con su papel reproductor, igual que ya había ocurrido en *Don erre que erre* (1970), donde el matrimonio del film, con una hija veinteañera, vuelve a tener un hijo sin que este hecho sea el central del argumento pero si el colofón de la historia.

8. COLONIZACIÓN CORPORAL

Las mujeres no solamente aparecen como figuras que no tienen autonomía económica, laboral y familiar, sino que no son dueñas de su propio cuerpo ni de su propia sexualidad, sufriendo una coacción corporal y un control sobre el cuerpo ejercido por la figura central patriarcal que limita, además, su acceso al espacio público. Están sometidas a una maternidad que no respeta su ciclo fértil femenino, sus intentos de infidelidad son atajados con violencia y se las presenta productoras de deseo sexual pero al mismo tiempo carentes de él, ya que sus citas con otros hombres en *La ciudad no es para mí* y en *Abuelo Made in Spain* son fruto del aburrimiento y consecuencia de la falta de atención de sus maridos, no de un interés sexual manifiesto. Las únicas que demuestran ese impulso son la vecina viuda de *Abuelo Made in Spain* que coquetea con

el protagonista y la vecina joven de *Don erre que erre*, pero ambas son ajenas a la familia y son convenientemente criticadas por otros personajes femeninos, curiosamente, ambos interpretados por Rafaela Aparicio. Las mujeres son creadoras del deseo masculino a través de su cuerpo pero al mismo tiempo son receptoras pasivas de ese deseo que se manifiesta de forma ostentosa y visual. Pero hay un doble rasero, porque mientras que se celebra la existencia de las jóvenes y alegres extranjeras, que sí ocupan espacios públicos y sí pueden pasearse abiertamente por hoteles y piscinas mostrando sus cuerpos (*El turismo es un gran invento*, *Abuelo Made in Spain*), se niega el poder de decisión sobre el propio cuerpo a las mujeres de la familia y, por extensión, a las criadas, a las cuales se les marca el espacio donde pueden desarrollar su sexualidad reproductiva, que es dentro del matrimonio, creándolo si es necesario como en el caso de *La ciudad no es para mí*.

Se da un doble tratamiento al cuerpo femenino, hay un ocultamiento y al mismo tiempo, una sobreexposición del cuerpo femenino extranjero dentro de los límites marcados por la censura previa de guiones. El deseo masculino se expresa oralmente, con una profusión de piropos y de frases con doble sentido, pero sobre todo, visualmente, convirtiendo a la cámara en una prolongación del deseo voyerista masculino, masculinizándola, haciendo que en algunas escenas recorra las partes del cuerpo permitidas por la censura, con un fetichismo enfocado en las piernas como sinécdoque de la anatomía femenina.

Esta división entre el sujeto activo que mira y el sujeto pasivo que es mirado coincide plenamente con lo establecido por Laura Mulvey en su conocido artículo sobre el cine hollywoodiense de los años treinta, cuarenta y cincuenta. En “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, artículo de 1975, Mulvey explicó, utilizando el psicoanálisis como base teórica, cómo el orden dominante falocéntrico determina el concepto de feminidad y cómo se utilizaba la escopofilia que emanaba de la cinematografía estudiada para producir placer visual en el espectador masculino. Es precisamente ese impulso de mirar, descrito por Freud como una pulsión, el que se manifiesta en estos films y determina que en algunas escenas la cámara se convierta en una prolongación del ojo masculino. Por ejemplo, del ojo de Marcelino en *Abuelo Made in Spain* espiando por la ventana de la cocina a su vecina mientras se viste con una música sinuosa extradiegética o de los vecinos de Valdemorillo, literalmente embobados mientras las *Buby Girls* actúan ante ellos. Según Mulvey, la conversión en fetiche sexual del cuerpo femenino es una estrategia masculina para escapar de la ansiedad que provoca en el

hombre la posibilidad de la castración por parte de la mujer, reconvirtiendo su figura amenazadora en tranquilizadora por constituirse en una fuente de placer.

Esta introducción del cuerpo femenino como objeto pasivo de deleite masculino coincide con la tendencia del resto de la cinematografía española que, de forma paralela a cierta relajación de la censura, comenzó a elaborar un tipo de comedia que ha sido denominada “sexy” y que eclosionó durante la Transición en el llamado “cine de destape”.

De forma paralela a esta conversión de la mujer en una figura productora de escopofilia fetichista, transita por todo el ciclo una violencia contra ella basada en la coacción y en la amenaza de agresión física que, de haberse materializado, habría contado con el respaldo social y legal, sin constituir ejemplos de violencia de género tal y como se concibe en la actualidad. Los personajes principales masculinos no dudan en coaccionar, amenazar y someter a un escarnio que adquiere su condición de público al representarse delante de la cámara, con los espectadores como testigos. Esta violencia, a veces contenida y a veces más explícita, se justifica siempre por la necesidad de reconducir las acciones de los miembros de las respectivas familias.

9. CONCLUSIONES

Tras un análisis filmico más amplio del aquí expuesto, se advierte en el conjunto de los once films protagonizados por Martínez Soria durante el Tardofranquismo una serie de constantes que justifican su categorización como ciclo homogéneo. Una de ellas es la clara centralidad de los personajes principales masculinos, ejes narrativos y discursivos, omnipresentes y asociados a una interpretación de Martínez Soria con fuertes rasgos teatrales. Esta centralidad determina el carácter necesaria e invariablemente secundario de los personajes femeninos, en los cuales recaen, no obstante, unas funciones narrativas y discursivas imprescindibles, bien desde una posición de antagonismo al protagonista, siempre transitorio porque acaban acatando su autoridad, o bien desde una subordinación que no plantea discrepancias.

A parte de estos distintos posicionamientos de los personajes femeninos respecto del interpretado por Martínez Soria, entre ellos se detectan otras subdivisiones que dependen de la brecha social originada por el acceso de algunos de ellos a una clase media de mayor poder adquisitivo, siempre posible a través del vínculo matrimonial y como consecuencia del ascenso económico del marido. Pero mientras que estas mejoras de la economía familiar y de las mujeres en particular se admiten como una evolución

natural de la sociedad, asumiendo el discurso oficial desarrollista, hay actitudes y comportamientos de los personajes femeninos que son categorizados por el personaje masculino como reprobables e inadecuados por contradecir los principios de la virtud femenina, no dudando en aplicar todo el poder que emana de su figura patriarcal para coartarlos, reconducirlos o directamente eliminarlos.

La participación de las mujeres en las transformaciones estrictamente económicas es generalmente pasiva, puesto que ninguna de ellas genera bienes materiales y se limitan a ser receptoras del aumento de la renta familiar, mientras que en las transformaciones sociales ostentan un doble posicionamiento, ya que, por una parte no participan de los cambios en el acceso a los estudios superiores, al espacio público y al trabajo remunerado, y al mismo tiempo asumen comportamientos asociados a la modernidad que contradicen su virtud moral. De forma que actúan de manera pasiva al ser verse inmersas en la evolución económica pero son activo/pasivas en cuanto que no promueven la transformación social, porque prevalece un concepto de feminidad asociado a la maternidad, a la dependencia económica del esposo y a la nula preparación intelectual, pero son víctimas activas de sus consecuencias negativas, hecho que sirve para configurarse como motores narrativos a pesar de su carácter secundario dentro del relato.

Por otra parte, y a pesar del que el ciclo fue elaborado a lo largo de una década, hasta llegar al año de la muerte de Francisco Franco, hay un claro desajuste entre el desarrollo social y político del contexto y el desarrollo discursivo de los argumentos de los films. Mientras que la sociedad se transformaba con una celeridad mayor que en otros países, las familias ficticias del ciclo están inmersas en un inmovilismo, en una petrificación que las aleja de la realidad social y que marca el tono discursivo de unos films que aún hoy son percibidos como amables comedias pero que encerraban una visión muy concreta acerca de la modernización del país.

Referencias bibliográficas

- Conde, R. (coord.) (1982). *Familia y cambio social en España*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Domínguez, R. y Sánchez-Sánchez, N. (2007). Los diferenciales salariales por género en España durante el desarrollismo franquista. *Reis, Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 117, 143-160.
- Fundación FOESSA (1966). *Informe sociológico sobre la situación social de España*. Madrid: Fundación FOESSA.

- García-Defez, O. (2018). Modernidad y figuras femeninas en *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 205-220.
- Huerta, M. Á. y Pérez, E. (2012). La creación de discurso ideológico en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): el 'ciclo Paco Martínez Soria'. *Comunicación y Sociedad*, XXV(1), 289-312.
- Huerta, M. Á. y Pérez, E. (2013). La imagen de la España tardofranquista en las películas de Manolo Escobar. *Revista Latina de Comunicación Social*, 68, 189-216.
- Huertas, P. y Sánchez, A. (2014). *El desarrollismo en la España de los 60*. Madrid: Editorial Creaciones Gabrielle Vincent.
- Instituto Nacional Estadística (INE). Recuperado de <http://www.ine.es/inebaseweb>.
- Juan XXIII. Encíclica *Pacem in Terris*. 11 abril 1963. Recuperado de http://w2.vatican.va/content/john-xxiii/es/encyclicals/documents/hf_j-xxiii_enc_11041963_pacem.html.
- Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta (BOE, de 19 de marzo).
- Ley 56/1961, de 22 de julio, sobre derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer (BOE, de 24 de julio).
- Mollá, D. (2011). La ficción en la televisión pública: series y TV movies, entre la calidad y la audiencia. En B. León (coord.), *La televisión pública a examen* (pp. 296-308). Zamora: Comunicación Social, Ediciones y Publicaciones.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16, 6-18.
- Muñoz Seca, P. y Pérez Fernández, P. (1933). *Anacleto se divorcia. Juguete cómico en tres actos*. Madrid: Editorial La Farsa.
- Rodríguez de Lecea, T. (1995). Mujer y pensamiento religioso en el franquismo. *Ayer*, 17, 173-200.
- Salas, M. (1959). *Nosotras las solteras*. Barcelona: Juan Flors.