

2014-2015

Master 1 Mention Lettre et Langues

Spécialité Recherche « Cultures et critiques du texte en littératures, langues et civilisations »

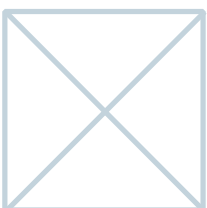
Parcours Espagnol

Imagen de la mujer en el cine del tardofranquismo

Análisis de cinco películas
de los años sesenta

Buron Estelle |

Sous la direction de Mme |
Peloille Manuelle



Soutenu publiquement le :



L'auteur du présent document vous autorise à le partager, reproduire, distribuer et communiquer selon les conditions suivantes :



- Vous devez le citer en l'attribuant de la manière indiquée par l'auteur (mais pas d'une manière qui suggérerait qu'il approuve votre utilisation de l'œuvre).
- Vous n'avez pas le droit d'utiliser ce document à des fins commerciales.
- Vous n'avez pas le droit de le modifier, de le transformer ou de l'adapter.

Consulter la licence creative commons complète en français :
<http://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/2.0/fr/>

Ces conditions d'utilisation (attribution, pas d'utilisation commerciale, pas de modification) sont symbolisées par les icônes positionnées en pied de page.



REMERCIEMENTS

En primer lugar, quiero agradecer a la señora **Manuelle Peloille** por haberme orientado a lo largo de mi trabajo de investigación, y también por haberme ayudado a encontrar mis películas con las cuales he desarrollado mi trabajo de investigación.

Tengo luego un pensamiento especial para **Yaiza, José María, y Sergio** que han pasado mucho leyendo y corrigiendo mi tesina. Gracias por su paciencia.

Para terminar, les doy las gracias a **mi familia, mis amigos y mi novio** por haber estado a mi lado, por haberme animado en los malos momentos y por su paciencia a lo largo de este año.

Esta tesina no habría sido posible sin todas estas personas, muchas gracias a ellas.

Sumario

INTRODUCCIÓN

PARTE I : LA MUJER Y SU EVOLUCION EN LA SOCIEDAD

1. Las primeras reivindicaciones de la mujer durante el siglo XIX

- 1.1. Inexistencia de la mujer española en el espacio público
- 1.2. Premisa de una emancipación
- 1.3. Control por la Iglesia

2. Emancipación de la mujer en las primeras décadas del siglo XX

- 2.1. Presencia más fuerte de la mujer en el espacio público
- 2.2. La subida del republicanismo y su impacto sobre las mujer española
- 2.3. La mujer puesta en primer plano durante la guerra civil

3. Retroceso bajo el franquismo

- 3.1. Vuelta a un papel tradicional para la mujer
- 3.2. Reapertura a partir de los años sesenta

PARTE II : APARICIÓN DEL CINE EN ESPAÑA Y SU EVOLUCIÓN

1. Los principios del cine en España

- 1.1. Aparición del cine en España
- 1.2. El cine español de los años treinta

2 El cine español durante el franquismo

- 2.1. Utilización del cine como medio de propaganda
- 2.2. Fuerte censura del cine nacional e internacional

3 El cine español durante el tardofranquismo

- 3.1. Cambios sobre todos los niveles : económicamente, políticamente y socialmente
- 3.2. Un cine más libre

PARTE III : ANÁLISIS DE LAS PELICULAS ESPAÑOLAS

1 La mujer en una sociedad patriarcal

- 1.1. Papeles femeninos secundarios y superficiales, con temas limitados
- 1.2. Relación estrecha con los personajes masculinos

2 La mujer abierta hacia el exterior

- 2.1. Éxodo rural y atracción hacia la ciudad
- 2.2. Una visión hacia lo internacional

3 Conflicto entre tradición y modernidad

- 3.1. La mujer, dueña de su cuerpo y de su imagen
- 3.2. La mujer, dueña de su futuro

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA

ANEXOS

Introducción

Me interesé por primera vez al periodo del franquismo cuando estaba en Licenciatura. Tuve la ocasión de leer una obra de los catedráticos Jordi Gracia y Miguel Ángel Ruiz Carnicer: *La España de Franco (1939-1975) Cultura y vida cotidiana*¹. A través de esta lectura, mi interés por el franquismo y las consecuencias sobre la población se han aumentado. Poco a poco, mi reflexión haciendo su camino, me he interesado por el caso particular de la mujer española. Así, se me ha ocurrido la idea de hacer mi tesina sobre el tema de la mujer española bajo el franquismo. Sin embargo, la mujer española está desde el principio un tema muy estudiado por la investigación, sobre todo durante el periodo del franquismo. Sabía pues que elegirla como tema de tesina, iba a ser un poco peligroso. No tenía que repetir lo que ya habían escrito los especialistas, como por ejemplo la especialista Marie-Aline Barrachina. Fue la primera catedrática a interesarse por las condiciones de la española durante el franquismo, estudiando la Sección Femenina. Luego, se ha interesado por la ideología del franquismo y sus medios culturales, y ha publicado en 1998 *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste, 1936-1945*, además de otros artículos en cuanto a la mujer española. Por lo demás, la encontramos en unas cooperaciones con otros especialistas. Ha colaborado especialmente con Danièle Bussy Genevois, una catedrática especializada en el estudio del género en la España contemporánea y con Mercedes Yusta, una catedrática interesada al principio por las gúerillas antifranquistas y que ha publicado luego numerosos estudios en cuanto a las españolas², en la elaboración de una obra : *Femmes et démocratie : Les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978)*. Los ejemplos son pues numerosos para mostrar que el tema de la española bajo Franco fue muchas veces estudiado. Las representaciones de la mujer española fueron también analizadas muchas veces, sea en la literatura, el arte, o sea en el mundo cinematográfico. Aunque, vamos a verlo, la mujer en el cine está reducida al segundo plano, el tema de la mujer bajo el franquismo se encuentra propulsado al primer plano en cuanto a la investigación. Nancy Bethier, una especialista del cine español contemporáneo explica que:

¹ GRACIA Jordi y RUIZ CARNICER Miguel Ángel, *La España de Franco (1939-1975) : cultura y vida cotidiana*, Madrid, Ed. Síntesis, 2001.

² Ha publicado por ejemplo "Las mujeres en la resistencia antifranquista, un estado de la cuestión", en *Arenal Revista de Historia de Mujeres*, en 2005.

"les valeurs prônées dans les films historiques sont avant tout masculines et ce n'est que dans une relation de subordination que la femme se situe par rapport à elles. Pourtant paradoxalement, la femme a un rôle primordial au niveau de la propagande indirecte, dans le système de représentation du monde impliqué par l'idéologie franquiste. Car s'il est vrai que ce sont les hommes et leurs valeurs qui gouvernent le monde, c'est cependant par le biais de l'action souterraine de la femme que cet ordre s'instaure et se perpétue? Les franquistes ont vite compris l'importance du rôle qu'avaient à jouer les femmes comme élément stabilisateur d'une société qui se construisait, partie intégrante d'une vision du monde à diffuser pour asseoir leur pouvoir"³.

El cine español bajo el franquismo fue asimismo un tema muy atractivo para la investigación. Efectivamente, muchos especialistas se interesaban por las diferentes representaciones que el cine franquista desarrollaba durante esta época. El catedrático Jean-Claude Seguin se ha especializado en el cine español y ha publicado en particular una obra que se titula *Histoire du cinéma espagnol*. En este libro quería "*approfondir le cinéma espagnol grâce à une lecture diachronique qui devrait permettre de poser quelques jalons essentiels*"⁴, mostrándonos la llegada del cine en el país ibérico y los principales géneros a lo largo de las épocas. Jean-Claude Seguin ha colaborado también con la catedrática Nancy Berthier publicando la obra *Cine, nación y nacionalidades en España*, obra que quiere "*explorar las interconexiones, las mezclas, las porosidades que ponen en tela de juicio una lectura limitada y estrecha de un concepto como el de "nación"*"⁵. Además, Nancy Bethier se ha especializado desde el principio de su carrera en el cine español bajo el periodo franquista puesto que el tema de su tesis se intitula: *Cinéma et propagande en Espagne sous Franco. Etude de trois cas: Raza, Franco ese hombre et El último caído de José Luis Sáenz de Heredia*. En el mundo de la investigación, había pues muchos estudios ya realizados en torno a las diferentes representaciones de la española bajo Franco, en el séptimo arte.

Tenía entonces que encontrar un eje de estudio que no se había analizado nunca por los especialistas. Decidí interesarme por un cine poco estudiado por la profesión, un cine popular que se desarrolló en los años sesenta: la comedia. No tomada en serio, la comedia de los años sesenta no fue tan analizada. Por lo demás, la representación de la mujer española en estas películas no fue tampoco analizada lo que me permitió tener un enfoque para mi tesina.

³ BERTHIER Nancy, "La représentation des femmes dans le cinéma espagnol des années quarante", *Bulletin d'Histoire contemporaine de l'Espagne*, n°11-12, Bordeaux, CNRS-Maison des Pays Ibériques, 1990, pp-33-40.

⁴ SEGUIN Jean-Claude, "Introduction", *Histoire du cinéma espagnol*, París, A. Colin, 2005, p.4.

⁵ BERTHIER Nancy y SEGUIN Jean-Claude, *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velásquez, 2007.

La pregunta que parece ser legítima en este momento, es ¿Por qué estudiar estas películas populares de los años sesenta? Si hasta ahora la comedia popular no atrajo a los especialistas, parece evidente que es por una buena razón: no reflejaban la realidad de la época. Sin embargo, aunque el objetivo de la comedia es en primer lugar hacer reír al espectador, refleja también una cierta realidad. Puede ser interesante ver que realidad podemos encontrar en estas películas en un contexto político particular. Estamos en el tardofranquismo, un periodo de cambios. Sería interesante saber qué tipo de realidad nos dibuja el cine popular, del tardofranquismo. En cuanto a la imagen de la mujer en este cine, podemos focalizar nuestro estudio sobre su papel en las películas. ¿La mujer está representada de manera objetiva en estas películas o es simplemente un objeto de propaganda para el régimen español? Mientras que el país en estos años soporta cambios, podemos preguntarnos si estos cambios ocurren hasta el mundo cinematográfico y la representación de la española o si el cine se queda bien controlado por las instancias franquistas.

La etapa siguiente era tener mi corpus definitivo de películas para mi trabajo de investigación. Tenía a mi disposición varias comedias realizadas durante el tardofranquismo y había que hacer una selección. He visto una primera vez todas las películas, para conocer el contenido, la historia de cada película. Luego, las he visto otra vez, focalizándome más en los personajes femeninos y sus relaciones con los otros personajes masculinos. Al final, mi selección se basó principalmente de manera arbitraria puesto que he elegido cinco películas según mi interés personal para cada una. Todas las películas que vamos a analizar en esta tesina han sido realizadas entre 1964 y 1969. El corpus de estas películas que nos proponemos de estudiar es el siguiente:

Búsqieme a esa chica, realizada por Fernando Palacios, en 1964.

Los guardiamarinas, realizada por Pedro Lazaga, en 1967.

Como está el servicio!, realizada por Mariano Ozores, en 1968.

Jucio de faldas, realizada por José Luis Sáenz de Heredia, en 1969.

Las secretarias, realizada por Pedro Lazaga, en 1969.

Esta selección está diversificada, no es casi nunca el mismo director, excepto dos películas *Los guardiamarinas* y *Las secretarias* que ambas han sido realizadas por Pedro Lazaga. Lo

importante es que no queremos estudiar un director en particular. No es una selección exhaustiva por la cual queremos resumir el conjunto de este cine popular de esta época. A través de estas cinco películas, sólo queremos examinar la imagen de la mujer española y analizarla según el contexto histórico del país durante esta época.

Así, en primer lugar, vamos a examinar y sintetizar lo que los diferentes especialistas ya han publicado en cuanto a las condiciones de la mujer española a partir del siglo XIX, época de las primeras reivindicaciones españolas hasta el tardofranquismo, periodo que nos interesa para este estudio de trabajo.

Luego, nos interesaremos por la llegada del cine en el país ibérico, y su evolución hasta el periodo del franquismo. Observaremos también como el cine se ha integrado en los costumbres del país, y a qué sirve realmente el cine.

Terminaremos analizando los diferentes personajes femeninos que encontraremos en las cinco películas que he elegido como corpus de este trabajo de estudios. Examinaremos los diferentes relaciones con los personajes masculinos, los niños. Observaremos también sus papeles en las películas, sus replicas, así que sus comportamientos y sus apariencias. No cabe duda de que pondremos en paralelo las informaciones de las primeras partes con esta tercera para ilustrar nuestras observaciones.

Parte I : La mujer y su evolución en la sociedad

1. Las primeras reivindicaciones de la mujer durante el siglo XIX

1.1. Inexistencia de la mujer española en el espacio público

En una España católica y tradicional, la mujer tenía un espacio muy reducido, lo de la esfera privada, mientras que el hombre estaba presente en ámbito público. Al analizar todos los textos oficiales del siglo XIX, la profesora Colette Rabaté subraya la idea de que la mujer está totalmente excluida de la vida social y política del país, monopolizada por el hombre. La mujer está descrita como un ser sentimental, lleno de amor, cualidades que hacen de ella *una perfecta alma de casa* pero que hacen también de ella un ser inferior en la esfera pública. No tiene la fuerza y el carácter adecuado para soportar el mundo público. Efectivamente, lo sentimental transforma a la mujer en un ser débil frente a lo que se ocurre en lo público (la cruda realidad). La mujer puede entonces estar fácilmente manipulada. Eso puede explicar por qué la mujer no está representada en la esfera política, totalmente excluida por la Constitución de Cádiz en 1812. Como la mujer es un ser inferior al hombre, La Novísima Recopilación decreta que la mujer vive bajo la autoridad del hombre: de su padre y después de su esposo. No está libre de decidir por su propia persona. El marido tiene una autoridad jurídica: la mujer puede trabajar sólo si el marido está de acuerdo con eso, puesto que su lugar, según las normas de la época, está en la casa. De la misma manera, el patrimonio de la mujer está administrado por el marido. Para justificar esta ausencia de la mujer en la esfera pública, el discurso medicinal confirma la idea según la cual la mujer es inferior al hombre. Los científicos se apoyan en unas características biológicas para demostrar la inutilidad de la presencia femenina en la esfera pública. Colette Rabaté nos da el ejemplo del médico Pedro Felipe Monlau que va a declarar que la mujer tiene una dependencia al matrimonio y por eso, no tiene las facultades adecuadas para estar representada en la esfera pública y política⁶. Ciertos científicos aún se basan en los estudios de la histeria desarrollados por los médicos franceses Charcot y Legrand du Saulle para

⁶ RABATÉ Colette, « Les femmes espagnoles et le libéralisme, 1808-1868 » en BARRACHINA Marie-Aline (dir.), BUSSY GENEVOIS Danièle (dir.), et YUSTA Mercedes (dir.), *Femmes et... Op. Cit.*, pp. 9-25.

justificar la idea según la cual la mujer es inferior al hombre⁷. Está claro que la Iglesia sigue también la teoría de la inferioridad, lo que permite justificar la necesidad de tener a la mujer en el hogar, y dedicarse a lo doméstico, a sus hijos y a su marido.

1.2. Premisa de una emancipación

Aunque las posibilidades se quedan limitadas en el espacio público para las mujeres, según Colette Rabaté, es a partir del reinado de Isabel II cuando vamos a constatar realmente un principio de cambios en las mentalidades. A principios de siglo, las mujeres encontraron algunas posibilidades de acceder al ámbito público y, en particular, por clubes patrióticos o de propaganda, pero este movimiento asociativo no fue suficiente. Durante el periodo isabelino, las leyes van a ofrecer una primera apertura verdadera para las mujeres. Efectivamente, con la Ley de Instrucción Pública o Ley Moyano de 1857, las chicas (de 6 a 9 años) pueden tener una enseñanza como los chicos de la misma edad. Sin embargo, una diferencia de programa se constata entre las chicas y los chicos. Las chicas están más orientadas hacia prácticas domésticas que pueden servir a una futura madre o a una esposa aunque los chicos tienen instrucciones más orientadas para un futuro en el espacio público. Las mujeres tienen pues derecho a la educación, pero una educación limitada y destinada a la esfera privada. La única manera para ellas de entrar en la esfera pública, es por la caridad. Efectivamente, las mujeres pueden participar en asociaciones caritativas, participar en servicios sociales. Son además acciones dirigidas por la Iglesia. Pueden en este contexto servirse de sus conocimientos de madre-esposa pero de manera pura y altruista. Las revistas femeninas, como *La Mujer*, incitan también a las mujeres a realizar acciones caritativas para desarrollar su faceta de madre patriótica. Otro progreso para el estatuto de la mujer fue: la creación de la Escuela Normal de Maestras en 1858. Las mujeres entran un poco más en la esfera pública puesto que esta Escuela las da la oportunidad de trabajar como maestra. El gobierno se justifica, declarando que el empleo de maestra está en total adecuación puesto que necesita las cualidades intelectuales y morales de que disponen naturalmente las mujeres. Más que educar los hijos en la casa siendo madre, las mujeres pueden ser maestra, tener más responsabilidades enseñando con dulzura y amor, y tener también para ella una

⁷ BUSSY GENEVOIS Danièle, « Féminisme, associatisme, internationalisme sous la Restauration, 1890-1923 » en BARRACHINA Marie-Aline (dir.), BUSSY GENEVOIS Danièle (dir.), et YUSTA Mercedes (dir.), *Femmes et démocratie... Op. Cit.*, pp. 83-102.

ocasión de irse del hogar. El empleo de maestra muestra bien la idea según la cual las mujeres se ven propuestas empleos relacionados con lo doméstico o lo maternal: en el textil, en los servicios⁸. Aunque hay un pequeño progreso, las mujeres no están tampoco aceptadas como individuo de la misma forma que el hombre. Se basa en la teoría de la complementariedad para justificar el hecho de que mujeres y hombres tienen papeles distintos. El papel de Isabel II es un perfecto ejemplo para ilustrar la idea de que la mujer no tiene que estar en el espacio público. Efectivamente, por su estatuó de mujer, su legitimidad como reina fue constantemente discutida. Mientras que los liberales la apoyaban, encontró varias dificultades durante su reinado, el país sufría una crisis económica, del otro lado del océano atlántico había la Guerra hispano-sudamericana y el territorio ibérico sufría tensiones políticas. Todas esas dificultades condujeron poco a poco España en una situación precaria.

Al final de los años sesenta, Isabel II perdió definitivamente el control del país, con la sublevación del 19 de septiembre de 1868 de la Armada en Cádiz que firma la Revolución de este mismo año. La reina se ve obligada a marcharse de España y a exiliarse a Francia; abdicó en 1970. Una nueva era se abre, la del Sexenio Democrático: seis años de transición. Durante este periodo, se escribe una nueva Constitución, con reformas políticas, económicas, sociales e incluso religiosas⁹. Una gran libertad se hace sentir durante este periodo, pero ¿qué pasa en el caso de la mujer? ¿Adquiere más derechos, y más igualdad también? Aunque reinaba una atmósfera de libertad, el papel de la mujer y del hombre se queda bien definido y limitado. La cuestión del sufragio femenino se planteó durante la redacción de la Constitución. Efectivamente, un diputado llamado Romero Robledo puso el acento en el carácter natural e individual para justificar la idea de que las mujeres, al mismo nivel que los hombres, tienen derecho a votar. La mujer no tiene que estar considerada sólo como madre y esposa sino también como una persona entera. Frente a Romero Robledo, un otro diputado llamado Romero Girón defendía la idea según la cual no es el papel de las mujeres. La mayoría de la audiencia se adhirió al diputado Romero Girón. Además, elaboraron diferentes leyes y artículos para proteger el papel de la mujer madre y esposa¹⁰. Aunque del lado

⁸ RABATÉ Colette, *Op. Cit.* pp. 9-25.

⁹ Para tener más informaciones en cuanto a este periodo : MENENDEZ PIDAL Ramón, *Historia de España. 34. La Era Isabelina y el sexenio democrático, 1834-1874*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

¹⁰ ESPIGADO TOCINO Gloria, « El sexenio democrático : una oportunidad para ocupar el espacio publico (1868-1874) » en BARRACHINA Marie-Aline (dir.), BUSSY GENEVOIS Danièle (dir.), et YUSTA Mercedes (dir.), *Femmes et démocratie... Op. Cit.*, pp. 27-42

gubernamental, nada mueve concretamente, algunas voces se revelaron en las filas femeninas. Efectivamente, algunas mujeres se distinguieron de las otras, ocupando empleos importantes (a menudo reservados a mujeres solteras o viudas) o escribiendo obras comprometidas.

En primer lugar podemos presentar a Concepción Arenal, una escritora católica gallega. Fue la primera mujer en estudiar en una Universidad. Asistió en la Universidad de Madrid a las clases de Derechos vestida de hombre. Fue también la primera mujer en recibir el título de Visitadora de cárceles de mujeres, en 1863. Se dedicó totalmente a esta responsabilidad, ayudando a las mujeres de las cárceles: enseñándoles sus derechos y deberes de mujeres, lo que tenían que saber para sus propias defensas. Se preocupaba también del analfabetismo de las mujeres¹¹. Concepción Arenal ya lejos del espacio privado dedicado normalmente a la mujer, evolucionó rápidamente en el espacio público atropellando las normas de la época. Cuestionó continuamente y refutó también la idea que afirma que la mujer es inferior al hombre. Publicó también unas obras, que van a ser los primeros textos feministas en España: *La mujer del porvenir* (1861), *La mujer de su casa* (1881) y *La Educación de la Mujer*¹². A través de estas obras, va a construirse la imagen de una verdadera defensora de su sexo.

Otra mujer que se distinguió en estos años, fue Emilia Pardo Bazán. Fue una escritora que, como Concepción Arenal, va a destacarse en el mundo público por su carácter comprometido. En el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano¹³, estaba presente y ha denunciado en su comunicación las deficiencias de la educación femenina en comparación con la de los hombres. Solicitó mejor formación para las mujeres y menos desigualdad entre mujeres y hombres. Auténtica autodidacta, va a construirse por sí mismo su vida. Curiosa, a lo largo de sus experiencias, de sus viajes, aprendió diferentes idiomas (el latín, el francés, el inglés, el italiano, el alemán, etc.) lo que va a abrirle otras puertas hacia el mundo exterior y lo que va a hacer crecer también sus convicciones. Lo hace especial a Emilia Pardo Bazán era que no colaboró con otras mujeres feministas para luchar

¹¹ RUIDÍAZ GARCÍA Carmen, « Notas sobre Concepción Arenal », Revista electrónica del Departamento de Derecho de la Universidad de la Rioja, REDUR , diciembre 2008, pp. 57-67.

¹² ESPIGADO TOCINO Gloria, *Op. Cit.*, pp. 27-42

¹³ Para más informaciones ver FERNÁNDEZ Milagros, « El debate educativo de finales del ochocientos y el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano », Cuadernos de historia contemporánea, N° Extra 1, 2007, pp. 81-92

juntas, más fuertes. Cuando intervino, de cualquier manera sea, intervino en un ámbito totalmente mixto. A lo largo de su carrera, Emilia Pardo Bazán va a trabajar con varios hombres y también crear amistades (en una base de total igualdad)¹⁴. Podemos subrayar el hecho de que exista una total concordancia entre sus reivindicaciones emancipadoras y su modo de vida. Defendiendo sus reivindicaciones al lado de los hombres, muestra al mismo tiempo que una mujer puede ser el igual que un hombre.

Luego, estas dos mujeres publicaron numerosas obras reivindicativas y artículos comprometidos en favor de la emancipación, pero no fueron las únicas. Efectivamente, como nos indica Gloria Espigado Tocino en su obra, una prensa por y para las mujeres se desarrolla poco a poco:

“Utilizaron la plataforma de los periódicos que editaban para construir modelos de feminidad, normalmente acomodados al rol maternal que se esperaba de ellas, pero, haciendo uso de la cortada de la maternidad para solicitar mayores oportunidades educativas para la mujer [...]”¹⁵

La representación maternal de la mujer está en este momento lejos de desaparecer en la prensa femenina, pero conscientes, las periodistas se sirven de este pretexto para obtener mejores condiciones de educación frente a la de los varones.

1.3. Control por la Iglesia

Desde las primeras décadas del siglo XIX, la Iglesia es omnipresente, en la esfera privada como en la esfera pública. Siempre controlando el comportamiento de la mujer, la Iglesia difunde por diversos medios el modelo femenino de la buena católica. Los diferentes movimientos de emancipación que hemos tratado en las líneas anteriores estaban vistos por la Iglesia como una manera de destruir a *la vida familiar, social y nacional española*. Pese de esta emergencia reivindicadora femenina, la Iglesia sigue teniendo un cierto control sobre el comportamiento de la población española. Este control, según la profesora Solange Hibbs-

¹⁴ FREIRE LÓPEZ Ana María, “Emilia Pardo Bazán, una escritora adelantada a su época”, Dossiers feministes, Nº15, 2011, pp. 166-174.

¹⁵ ESPIGADO TOCINO Gloria, *Op.cit.* p. 30

Lissorgues¹⁶, pasa por una cultura literaria del catolicismo bien desarrollada. Efectivamente, numerosos eclesiásticos publicaron “manuales” o “guías” para transformarse en una buena católica. Podíamos encontrar en estas obras las diferentes acciones morales y religiosas que había que hacer, acompañadas por doctrinas y oraciones. Había una gran diversidad de ediciones de las obras, unas lujosas y otras más simples, de tal modo que la Iglesia se dirigió a toda la población femenina. Antonio Maria Claret era uno de estos eclesiásticos que publicaron obras religiosas a destinación de las mujeres. Ha escrito *Consejos para una madre, Devoción a la concepción, o Hijas del Santísimo e Inmaculado Corazón* por citar sólo algunas obras. Otro religioso conocido por sus obras: Enrique de Ossó y Cervelló que nos llama la atención sobre la importancia de dirigir a las mujeres hacia las asociaciones católicas. Podemos atribuirle la obra *Reglamento y oraciones de visita de la Archicofradía de Jóvenes católicas, hijas de Maria Inmaculada y Santa Teresa de Jesús*, publicada en 1898. El último autor que representa bien esta cultura literaria religiosa es Félix Sardà y Salvan, un eclesiástico popular que escribió sobre el matrimonio civil y sobre la devoción que la mujer debe tener en su matrimonio y en su fe. Fue también el director de la *Revista Popular*, una revista católica destinada a las mujeres. Tenemos que recordar que numerosas otras obras fueron publicadas orientando las mujeres hacia un modelo perfectamente definido por la Iglesia. Los autores de novelas como Benito Pérez Galdós o Leopoldo Alas Clarín fueron también influenciados por esta cultura católica y encontramos en sus novelas, fragmentos de las doctrinas religiosas difundida por la Iglesia a esta época. Ciertos autores van hasta vulgarizar la vida de los santos para acercarse a la gente. Es el caso de Antonia Rodríguez de Mollá que ha escrito varias novelas para jóvenes y en especial para las chicas presentando los santos como héroes a los que debían seguir. Hemos citado en las líneas anteriores, la *Revista Popular* dirigida por un eclesiástica. Cabe destacar que hubo también una gran producción de revistas y periódicos religiosos: *El Rosario, Ecos del Amor a Maria, El Iris de Paz*, por mencionar sólo algunas. Como en la literatura, vamos a ver la Iglesia invertir en el mundo de las asociaciones. Va a promover sus asociaciones religiosas como *La Asociación de jóvenes solteras bajo el nombre de Hijas de Maria Inmaculada* incitando a las chicas a juntarlas para una mejor educación y convertirlas en perfectas futuras esposas y madres. Entre 1873 y 1878, parece que hubo 30 archicofradías de *Jóvenes Católicas* en el país

¹⁶ HIBBS-LISSORGUES, «Tous les chemins mènent à Dieu : l'Église et les femmes dans la deuxième moitié du XIX siècle » en BARRACHINA Marie-Aline (dir.), BUSSY GENEVOIS Danièle (dir.), et YUSTA Mercedes (dir.), *Femmes et démocratie ... Op. Cit.*, pp. 43-60.

ibérico. Las mujeres adultos van a tener también la oportunidad de juntarse y de salir un poco del espacio privado del hogar. La Iglesia ve a través de estas asociaciones o reuniones de mujeres una oportunidad de transmitir sus valores y prácticas religiosas. Más que inculcar a las jóvenes unas doctrinas y lecciones morales, la Iglesia va aprovecharse de ellas y de su voluntad de emanciparse para promover sus valores. Así van a aparecer diferentes asociaciones católicas a carácter caritativo para: la educación de los hijos, la alfabetización de las mujeres, borrar el alcoholismo, la prostitución, etc. Diversas actividades entonces que dan un poco más libertades a las mujeres pero libertades que se quedan más o menos en el espacio privado, y por supuesto libertades controladas por la Iglesia. Estos diferentes proyectos caritativos están en armonía con el modelo de la mujer perfecta, el modelo de una mujer que se preocupa de los demás desprovistos, una mujer llena de ternura y de amor. De la misma manera, la Iglesia va insertar en el mundo laboral y controlar a las mujeres trabajadoras. A principios del siglo XX, se crearon sindicatos católicos en el objetivo de *dar una instrucción religiosa y moral a la clase obrera*. Para resumir, Solange Hibbs-Lissorgues insiste en el hecho de que la Iglesia ve en la mujer y sus reivindicaciones, un instrumento para recristianizar el país. Esta instrumentalización va a estar presente también durante el siglo siguiente¹⁷.

2. Emancipación de la mujer en las primeras décadas del siglo XX

2.1. Presencia más fuerte de la mujer en el espacio público

Durante las primeras décadas del siglo XX, vamos a ver un verdadero cambio en cuanto a la emancipación de la mujer, por varias razones. Primero, en 1905, España sufre una sequía lo que provocó un éxodo rural. En efecto, ya no hay trabajos en los campos. La gente tiene que venir a la ciudad para encontrar un trabajo. Otra consecuencia de esta sequía, es la escasez y encarecimiento de algunos como el pan o las verduras, lo que incita aún más a las mujeres a trabajar para ayudar a su familia. Sectores van pues a feminizarse como el sector del textil. La catedrática Dolores Ramos nos indica en su obra que:

¹⁷ HIBBS-LISSORGUES, *Ibid.*, pp. 43-60.

“En las fábricas algodoneras de Barcelona y comarcas limítrofes la proporción de obreras se había situado en el periodo 1887-1913 entre el 65 y el 88% produciéndose un incremento de los ritmos de trabajo a partir de 1910”¹⁸.

Con la industrialización y las innovaciones (la máquina de coser por ejemplo), va a aparecer también trabajos a domicilio lo que permite a las mujeres quedar su papel de *alma de hogar* y ayudar económicamente a la familia con un sueldo en más. Lógicamente, con toda esta nueva mano de obra femenina, una nueva legislación tiene que estar escrita. En 1900, aparece la Ley de Regulación del Trabajo de las Mujeres y la Infancia, supuesto liberar jornadas a las madres después de un alumbramiento pero hay también leyes como la Ley de Trabajos prohibidos a las mujeres y los niños de 1908 que delimita el espacio acordado a la mujer. Se escribe varias leyes pero no significa un perfecto respecto de estas leyes. Dolores Ramos nos informa que estos textos estuvieron olvidados a menudo como la prohibición del trabajo nocturno para las mujeres que no se respetaba en el sector textil¹⁹. Lo importante es que con su entrada en el mundo laboral, la mujer empieza a tener una consciencia política, sindical y feminista. Aunque se quedan pocas en el espacio público, Dolores Ramos pone el acento en la emergencia de organizaciones femeninas en estos años para luchar para mejores condiciones laborales y para una igualdad respecto a los hombres como *Internacional de Mujeres Socialistas*, o *Ligas de Mujeres por la Paz* para citar sólo algunos de ellos. En este movimiento sindicalista, no hay realmente liderazgo femenino, pero se destacan algunas personalidades como Guillermina Rojas, María Cambrils, Teresa Claramunt o Federica Montseny. Dolores Ramos quiere insistir y explicar esta ausencia de liderazgo diciendo que:

“[...] no debe interpretarse como un signo de debilidad, sino que es, más bien, una consecuencia del reparto de los papeles de género, de la división sexual del trabajo y de una organización social que implica la interiorización de unos derechos y deberes relacionados con el hecho de dar y conservar la vida, ocuparse de la socialización de los hijos y cuidar del bienestar de la familia”²⁰.

Aunque la consciencia femenina se despierta durante el principio del siglo XX, se queda aprisionada por las normas tradicionales y católicas del país a pesar de que tuvieron diferentes huelgas obreras se desarrollaron como la de Elche²¹ en 1905, que duró ocho

¹⁸ RAMOS Dolores, « Trabajo, pan y rosas. Mujeres, movimiento obrero y acción colectiva en España. 1900-1930 » en BARRACHINA Marie-Aline (dir.), BUSSY GENEVOIS Danièle (dir.), et YUSTA Mercedes (dir.), *Femmes et démocratie... Op. Cit.*, p. 65.

¹⁹ Dolores Ramos tiene esta información de las inspecciones hechas por las Juntas de Reformas Sociales.

²⁰ RAMOS Dolores, *Ibid.* p. 62.

²¹ Ciudad que se sitúa en la Comunidad de Valencia.

meses. Habrá que esperar hasta los años treinta y la llegada de la segunda república para obtener más igualdad en el mundo laboral entre los dos sexos.

2.2. La subida del republicanismo y su impacto sobre las mujer española

Con la instalación de la Segunda República, vemos un total cambio de comportamientos y de papel en cuanto a la mujer. Efectivamente, la nueva coyuntura política es mucho más a favor de la mujer y de su emancipación. Ella tiene por fin su lugar en el espacio público y político y se encuentra de nuevo en el centro de interés del país:

“Les femmes sont perçues comme l'incarnation de la Nation : on célèbre les grandes figures du libéralisme du XIXe siècle comme Mariana Pineda, exécutée en place publique sur ordre de Ferdinand VII en 1831, ou Concepción Arenal, dont on fait le guide moral et la préceuse des futures députées ; de façon plus festive, on élit des Miss République dans tout le pays, et sur le plan artistique, on s'efforce de représenter la République par la statuaire ou par la peinture”²².

La segunda República pretende ser una ruptura con el pasado y todas sus injusticias, y se constata también en la literatura y en las conferencias. Efectivamente, las grandes figuras femeninas pueden por fin realizarse de manera total en estos espacios como lo ilustra bien Maria Lejárraga que hizo en mayo de 1931 diversas conferencias en Madrid o Margarita Nelken que publicó una obra llamada *La Mujer ante la República*. Acontecimiento importante en el espacio político, es la apertura de las Cortes para las mujeres. Las primeras elegidas fueron las dos abogadas Victoria Kent y Clara Campoamor, y después Margarita Nelken seguidas por otras más tarde. En el plano jurídico, se establece la igualdad entre los dos sexos desde septiembre de 1931 y se escribe nuevas leyes para mejorar las condiciones de las obreras: los patrones tienen que dar días a las mujeres embarazadas antes y después el nacimiento y sobre todo los patrones tienen que contratarlas de nuevo después del nacimiento. Otro acontecimiento durante este periodo y seguramente lo más importante y lo más simbólico es la obtención del voto para las mujeres en 1931. Es en parte también gracias a organizaciones como *Agrupación Nacional de Mujeres Españolas*, *Unión Republicana Femenina* o *Cruzada de Mujeres Españolas* que lucharon por tener más igualdad entre hombres y mujeres que la cuestión del sufragio femenino estuvo resuelta. Sin embargo, hay

²² BUSSY GENEVOIS Danièle, «Citoyennes de la Seconde République » en BARRACHINA Marie-Aline (dir.), BUSSY GENEVOIS Danièle (dir.), et YUSTA Mercedes (dir.), *Femmes et démocratie... Op. Cit.*, p. 129.

que saber que el sufragio fue lejos de tener la unanimidad que sea del lado de los hombres o sea del lado de las mujeres también. Por ejemplo, en el gobierno, los reticentes al sufragio femenino querían dar el derecho al voto a partir de 25 años, ciertos querían a partir de 45 años declarando que la menstruación podía impedir a las mujeres pensar correctamente y como la menopausia en las mujeres occidentales llega alrededor de los 45 años, sería una edad perfecta para poder votar. Las tres organizaciones mencionadas en las líneas anteriores que reivindicaron el sufragio femenino, fueron una minoría. La mayor parte de las organizaciones femeninas no estuvieron de acuerdo para otorgar el voto a las mujeres. Estas organizaciones reivindicaron más lo que ocurrió en cuanto a lo familiar, querían mejores condiciones sociales y laborales aceptando parcialmente el modelo tradicional de la mujer esposa-madre. Incluso la abogada Victoria Kent no estuvo en favor al sufragio femenino, pensó que era demasiado temprano para otorgar el derecho al voto a las mujeres. Según ella, las mujeres no merecen tener este derecho porque:

"[...]elles n'ont pas, sauf les féministes et les ouvrières, aidé à l'avènement de la République [...]"

Al final, el 10 de octubre, las españolas adquieren el derecho a votar gracias a 161 voces contra 120²³.

2.3. La mujer puesta en el primer plano durante la guerra civil

La guerra civil estalló con el levantamiento militar dirigido por Franco el 18 de julio de 1936. A partir de este momento y hasta el fin de la guerra la mujer va a tener un papel muy importante e innovador. De una manera general, va a estar muy activa. En la parte republicana, vamos a ver las organizaciones femeninas, ocupando el espacio público dejado vacío. Efectivamente, muchos hombres de repente al frente para luchar contra el levantamiento militar, ya no había nadie para quedarse atrás. Las mujeres van pues a tener responsabilidades y tomar más iniciativas durante esta guerra civil. Vamos a encontrarlas en las industrias, pero también en los servicios y van a ocuparse de los militares heridos. Las mujeres van a investir también el espacio político. Paralelamente, una figura femenina va a

²³ BUSSY GENEVOIS Danièle, *Ibid.*, pp. 129-147

desarrollarse durante esa guerra, la Miliciana. Mujer republicana, comprometida y activa que no tiene miedo a tener las armas e ir al frente para luchar. Una imagen entonces totalmente nueva de la mujer se destaca del bando republicano, la de una combatiente, símbolo de la emancipación femenina. Hay muchas representaciones de ella en los poemas o en carteles, forma para el lado republicano de mostrar su fuerza y de motivar a sus tropas. Del lado de los nacionalistas, se veía a esta miliciana como una figura negativa. Para ellos, representa a la destrucción de los papeles tradicionales. La mujer no puede estar en el frente, no tiene las armas para hacer eso. Es una persona suave que ayuda a la gente, que cura a la gente, pero no mata. Sin embargo, Mercedes Yusta nos dice que hay que ser prudente porque a pesar de que la Miliciana fue una imagen muy fuerte, en la realidad, las mujeres que estuvieron al frente fueron pocas. Además, las mujeres al frente estaban muy poco formadas a las armas lo que limitaba su eficacia y su legitimidad a estar ahí. Por último, se acusaba a las mujeres en el frente de traer enfermedades venéreas. En fin, se excluyó a las mujeres rápidamente del frente por todas estas razones y quedarse atrás²⁴.

Del lado de los nacionalistas, las mujeres van también a invadir el espacio público. La organización Sección Femenina está creada por la Falange en 1934 y como el campo del republicano, va a ver en las mujeres un verdadero apoyo en la guerra civil, dejando poco espacio a las otras organizaciones como *las Margaritas*, o *la Acción Católica*. Al principio, la organización existía sobretodo en la capital, Madrid y no había tan mujeres registradas. Sin embargo, la guerra civil española fue una etapa para la Sección Femenina. Efectivamente, unos españoles pensaban (y aún más con el avance de las tropas nacionalistas) que la única manera de sobrevivir a esta guerra, era ligarse a la Falange, y pues muchas mujeres se volvieron miembros de la Sección Femenina, ayudando a los refugiados, los heridos, los desprovistos. Cabe destacar que más que ser una gran obra humanitaria, esta movilización de las mujeres dio una imagen positiva del campo nacionalista²⁵.

²⁴ YUSTA Mercedes, « De l'antifascisme a l'émancipation : La mobilisation politique des femmes de gauche de 1933 à 1975 » en BARRACHINA Marie-Aline (dir.), BUSSY GENEVOIS Danièle (dir.), et YUSTA Mercedes (dir.), *Femmes et démocratie... Op. Cit.*, pp. 177-206.

²⁵ BARRACHINA Marie-Aline, « La Section féminine et ses paradoxes (1934-1977) » en BARRACHINA Marie-Aline (dir.), BUSSY GENEVOIS Danièle (dir.), et YUSTA Mercedes (dir.), *Femmes et démocratie... Op. Cit.*, pp. 147-173.

3. Retroceso durante el franquismo

3.1. Vuelta a un papel tradicional para la mujer

El 1 de abril de 1939, es el fin de la guerra civil. Los republicanos están vencidos, la II República cae definitivamente y empieza un nuevo periodo: el franquismo. Este nuevo periodo que va a durar hasta la muerte de Franco o sea en 1975 está planteado sobre un régimen estricto y bien definido, inspirado por los otros regímenes totalitarios europeos de la época. El nuevo gobierno es un gobierno totalitario y represivo dirigido por una única persona, El Caudillo. Los cambios hechos por Franco van a impactar directamente en la vida de la población, y en particular en la vida de las mujeres. Efectivamente, varias leyes escritas durante la II República a favor de la emancipación de la mujer van a estar borradas. Se va a prohibir el matrimonio civil y el divorcio, por ejemplo. De la misma manera, el derecho a votar que había sido otorgado en 1931 va a desaparecer. Como lo indica Rosario Ruiz Franco, con la llegada del gobierno franquista, se va a reducir a la mujer otra vez a la esfera privada de su hogar:

“La política de género del nuevo régimen, muy influenciado por la doctrina social de la iglesia católica, va a reforzar los rasgos fundamentales del sistema patriarcal basado en el predominio natural del varón, la jerarquía y la autoridad, y va a situar a las mujeres en el ámbito domestico. Allí la mujer-esposa y madre va a cumplir, con sumisión y abnegación, lo que el Estado le va a encomendar: fortalecer a la familia, como célula primera y natural de la sociedad, educar a los hijos en la fe cristiana y en la doctrina falangista, potenciar una tasa de natalidad y una economía maltrecha tras la guerra, y ser el refugio y descenso del esposo”²⁶

El gobierno franquista nos destaca un modelo de una mujer católica, una mujer madre y una mujer-esposa a la vez. Pues un retorno en el pasado para la mujer. A favor del patriotismo, la mujer tiene que estar ejemplar y seguir la doctrina impuesta por el gobierno según la cual la mujer tiene que preocuparse de su hogar y de su familia. El régimen de Franco va a controlar la mujer por tres diferentes medios.

Primero, podemos citar la Iglesia que va a dirigirla hacia el comportamiento de la buena católica, fiel a Dios y sus tradiciones familiares. El papel del hombre está importante

²⁶ RUIZ FRANCO Rosario, « La situación legal : discriminación y reforma » en NIELFA CRISTÓBAL Gloria (Ed.), *Mujeres y hombres en la España franquista : Sociedad, economía, política, cultura*, Madrid, Ed. Complutense, 2003, p. 121.

también en el control de la mujer puesto que ella va de nuevo a estar bajo la responsabilidad de su esposo, como lo señala también R. Ruiz Franco:

"La mujer casada tenía obligación de obedecer (art. 57), seguir a su marido allí donde fijase su residencia (art. 58), así como tomar la nacionalidad del mismo (art. 22). Por su parte, el esposo era el administrador de los bienes de la sociedad conyugal (art.59) así como el representante de su mujer (art. 60), lo que la impedía sin su licencia comparecer a juicio por sí misma o por medio de procurador. De igual forma, la mujer no podía, sin permiso de su esposo, adquirir bienes ni enajenar los suyos propios (art. 61)"²⁷.

El último medio para el régimen franquista de controlar a la mujer es por supuesto la Sección Femenina. Lo hemos nombrado un poco antes, tiene como papel principal inculcar a la mujer una ideología basada sobre el patriotismo y el catolicismo. Más que ser algo natural para la mujer, dar a luz y educar es también un acto patriótico, en un país pos-guerra que hay que reconstruir²⁸. Aunque la Sección Femenina encuentra un éxito en cuanto al número de registradas, es a partir de 1939 que la organización va a tener un papel importante en el espacio público. El 28 de diciembre de 1939, Franco otorga a la Sección Femenina el monopolio del directivo de las españolas. Desde su creación, la organización está dirigida por Pilar Primo de Rivera, la hija del dictador Miguel Primo de Rivera; ella va además a escribir un manifiesto para animar a las mujeres a accionar y a ayudar los hombres en el frente. Al principio, un movimiento femenino como es la Sección Femenina, no estaba considerado, pero La Falange va a ver en la mujer un nuevo apoyo y un nuevo medio de propaganda. Las mujeres van a actuar en lo político, van a promocionar el amor a la Patria, de las tradiciones. Pues van ser verdaderas herramientas de la propaganda. Dos tipos de militancia van a destacarse: Una militancia activa de mujeres jóvenes, solas y entonces sin responsabilidades familiares y una militancia un poco más pasiva de mujeres "esposas y madres"²⁹.

A partir de finales de los años cuarenta, podemos ver el número de trabajadoras aumentar considerablemente. Efectivamente, la Sección Femenina por su directivo va a profesionalizar las mujeres, pero al mismo tiempo va a introducir la idea según la cual el trabajo es sólo una etapa en la vida de una mujer, una etapa antes el matrimonio. Por no poder impedir el

²⁷ RUIZ FRANCO Rosario, *Ibid.*, p. 122.

²⁸ RUIZ FRANCO Rosario, *Ibid.*, pp. 117-144.

²⁹ BARRACHINA Marie-Aline, « La Section féminine et ses paradoxes (1934-1977) » en BARRACHINA Marie-Aline (dir.), BUSSY GENEVOIS Danièle (dir.), et YUSTA Mercedes (dir.), *Femmes et démocratie...* Op. Cit., pp. 147-173.

trabajo para las mujeres, el gobierno promociona el trabajo de las solteras, sin dejar de controlarles. La Ley del Fuero del Trabajo, promulgada por Franco en 1938, va en la misma dirección puesto que prohíbe a las mujeres casadas trabajar. Además, el 7 de octubre de 1937, se cree el Servicio social. Semejante al Servicio militar para los hombres, era durante la guerra civil una manera de tener una obra de mano gratis, que se encarga de las necesidades humanitarias, pero era también una manera para el gobierno franquista de controlar y rendir a las mujeres de la resistencia más inofensivas. Después, el Servicio social permitió mantener un control sobre la población femenina y hacer propaganda. Hay que saber que oficialmente, este Servicio no era obligatorio, pero en realidad era la única solución para las mujeres de entrar en la vida pública, y tener un trabajo. Más que educar las mujeres, este Servicio social preparaba a las mujeres a ser una futura esposa, una futura madre que se ocupa de hogar. Marie-Aline Barrachina pone énfasis, no obstante, una incoherencia en el hecho de que podíamos encontrar a mujeres en los puestos importantes de la Sección Femenina. Efectivamente, parece paradójico saber que esas mujeres con grandes responsabilidades y libertades en el espacio público, tienen como objetivo de preparar otras mujeres a una vida maternal y reducida al espacio privado. Finalmente, la Sección Femenina poco se convirtió en el medio para las mujeres de tener un pie en el espacio público, obteniendo puestos habitualmente otorgados a los hombres³⁰.

3.2. Reapertura a partir de los años sesenta

Después de la guerra civil, las organizaciones y partidos republicanos débiles se ven en la obligación a marcharse por miedo a la represión franquista. Las organizaciones femeninas siguen el movimiento. La mayoría de las dirigentes³¹ se van al extranjero dejando las organizaciones desaparecer poco a poco. Algunas organizaciones logran reconstruirse pero en una total clandestinidad. A menudo se trata de mujeres comunistas que se reúnen creando carteles para denunciar el Nuevo Estado franquista. Por otra parte, las organizaciones anarquistas tienen dificultades para reconstruirse a tal punto que *Mujeres*

³⁰ BARRACHINA Marie-Aline, *Ibid.*, pp. 147-173.

³¹ Es el caso de Dolores Ibárruri, Federica Montseny, Victoria Kent, Mercedes Comaposada, Amparo Poch y Gascón. Ver YUSTA Mercedes, « De l'antifascisme a l'émancipation : La mobilisation politique des femmes de gauche de 1933 à 1975 » en BARRACHINA Marie-Aline (dir.), BUSSY GENEVOIS Danièle (dir.), et YUSTA Mercedes (dir.), *Femmes et démocratie... Op. Cit.*, pp. 177-206.

Libres, que era una de las más grandes organizaciones, desaparece totalmente de la esfera política a partir de 1939. Lo que tenemos que subrayar es la debilidad o la desaparición de las organizaciones republicanas después de la guerra civil. Sin embargo, tenemos que tener en cuenta la resistencia que se impone frente al Nuevo Estado franquista, una resistencia clandestina con pocas posibilidades al menos durante la primera parte del franquismo. En las prisiones, encontrábamos mujeres militantes que no renunciaron a combatir. Una red se creó dentro de las prisiones a pesar de las condiciones muy precarias de que sufrieron las mujeres. De una cierta manera estas malas condiciones permitieron a veces estimular las consciencias: las mujeres se veían obligadas a organizarse dentro de las prisiones para su propio sobre-vivencia. La abogada Matilde Landa, por ejemplo, utilizó sus conocimientos para ayudar a las mujeres encarceladas con ella, tratando de reducir las penas. Fuera de las prisiones, existía también una resistencia femenina: mujeres que iban a ver alguien encarcelado, mujeres militantes o no, mujeres comprometidas o no. Al principio, esta otra red está orientada hacia los intereses de los prisioneros pero poco a poco se fue creando una verdadera organización política. Las mujeres logran a tener informaciones dentro de las prisiones, que compartieron con la población española y internacional. Durante esta etapa, vamos a ver una lenta transformación de las funciones más tradicionales, maternas de las mujeres hacia funciones más comprometidas, políticas denunciando el Nuevo Estado dictatorial de Franco. Por lo demás, no hay que olvidar que la dictadora de Franco tiene como base las armas, lo militar, y por consecuencia la resistencia frente a esta dictadora tiene que tener también armas adecuadas para defenderse. Había unas guerrillas luchando, y dentro de estas guerrillas, había mujeres que participaban activamente³².

Es a partir de los años sesenta que la situación va a cambiar realmente para las mujeres. De una vista general, España va a tomar un gran giro a todos los niveles. En 1959, el Plan de Estabilización está aprobado por el gobierno español lo que representa un gran giro al nivel económico:

"[...] el peligro de la bancarrota financiera se había evitado, las reservas de divisas se habían recuperado y el volumen de la inversión extranjera había crecido notablemente respecto a años previos. Desde entonces, la economía española entró en una fase de crecimiento, desarrollo y expansión realmente espectacular [...]"³³.

³² YUSTA Mercedes, *Ibid.*, pp. 177-206.

³³ MORADIELLOS Enrique, « La fase del desarrollismo tecnocrático (1959-1969) », *La España de Franco (1939-1975) : Política y sociedad*, Madrid, Ed. Síntesis, 2000, p. 137.

Además, la decisión de la ONU en 1955 de abrir de nuevo sus puertas a España y de renunciar a boicotear el gobierno franquista va también a contribuir a este giro económico³⁴. Vamos a ver un crecimiento económico los años posteriores. El país ibérico de nuevo abierto hacia el exterior, el turismo estará en auge, y nuevos medios de comunicaciones se desarrollarán y participaron en una evolución en los comportamientos y las normas sociales de la población española³⁵. Con esta nueva oportunidad para desarrollarse, España se debe de mantener una buena imagen al internacional. Esta transformación de imagen, el régimen franquista lo hace en parte por el turismo. Su lema es además "España es diferente". Quiere borrar las referencias negativas del pasado como la de la leyenda negra, o la de la guerra civil. Ofrece al mundo una España exótica, con el sol y la playa, pero también tradicional con el flamenco, las corridas de toros, lo que va a gustar mucho a los extranjeros y en particular a los europeos³⁶. Enrique Moradiellos nos indica en su obra que:

"entre 1960 y 1973 el numero de turistas que entraron en España casi se multiplico por 6 (pasando de 6 000 000 a 34,5 millones de personas, cifra esta última que igualaba a la de habitantes en el país) [...]"³⁷.

Con el desarrollo del turismo, va a seguir un crecimiento también de la urbanización y de la modernización de las ciudades españolas puesto que para acoger a todos los turistas, el país va crear nuevas infraestructuras más modernas. A partir de eso, los españoles van a dejar sus tierras agrícolas y sus vidas precarias para instalarse en ciudades donde van a encontrar un trabajo en las industrias o en los servicios.

Los nuevos medios de comunicación tienen también un papel importante en el proceso de evolución de las costumbres españolas. La televisión se instala poco a poco en los hogares españoles. En 1960, podíamos contar 250 000 aparatos en las casas españolas y diez años después había 5 800 000 aparatos. Este objeto que fascinaba, se transforma muy rápidamente en una "ventana abierta al mundo", dando la oportunidad a los españoles de descubrir nuevas culturas y costumbres. El otro medio que influencia la población española es la radio. Ya bien instalada en los costumbres españoles, logra convivir a lado de la

³⁴ Esta decisión había sido tomada en diciembre de 1946, aislando totalmente España del mundo internacional.

³⁵ MORADIELLOS Enrique, « *La fase del desarrollismo tecnocrático (1959-1969)* », *La España de Franco...*, *Ibid.*, pp 137-172.

³⁶ RUIZ CARNICER Miguel Ángel, « El sistema y la fabricación de un nuevo consenso » en GRACIA Jordi y RUIZ CARNICER Miguel Ángel, *Op. Cit.*, pp-283-319.

³⁷ MORADIELLOS Enrique, *Op. cit.*, p. 138.

televisión sin que esta última acapare toda la atención. Este mantenimiento se debe primero gracias a una expansión técnica, la mayoría de las provincias españolas pueden disfrutar de la radio pero su éxito se debe también a la pluralidad de programas que ofrece la radio a los oyentes. Los medios de comunicaciones van a influenciar a los españoles sobre su forma de pensar y de consumir por nuevos programas. Globalmente, vamos a notar una evolución en la manera de consumir de los españoles, van a dirigirse hacia un consumo de masa influenciado por los programas de televisión, de radio, las películas extranjeras o por los turistas extranjeros también. Las mujeres no van a escapar a este fenómeno y vamos a ver también cambios en sus costumbres. Se ve en particular en su manera de vestirse, van adoptar la ropa de los iconos americanos de la televisión, del cine internacional, de las revistas. Salen en las calles, van a asumir los puestos importantes, se establecen en el espacio que fue durante muchos años un espacio masculino³⁸. Elemento importante y que hay que subrayar también es el hecho de que todas esas mujeres que invaden el espacio público pertenecen a la nueva generación. Es importante subrayarlo, porque es una generación que no ha conocido la guerra civil, ni los primeros años franquistas, es una generación que va más fácilmente a la universidad, que se inspira de las culturas internacionales y que ya tiene por su educación una conciencia más o menos comprometida.

Del lado legislativo, las cosas van a cambiar también. En 1961, se aprueba una Ley sobre los derechos profesionales y políticos de las mujeres. Esta Ley permite a las mujeres obtener puestos administrativos y las da la posibilidad para otras profesiones. Marie-Aline Barrachina matiza y nos indica sin embargo que:

"La loi sur les droits professionnels et politiques des femmes en faisait que ratifier une situation existante et venait réajuster aux conditions sociales réelles une législation périmée"³⁹.

De manera general, los años sesenta van a marcar el fin de una época que reducía a la mujer al espacio privado dejando una España más flexible, y más lista para desarrollarse al nivel internacional. Con esta voluntad de apertura, el régimen franquista se ve en una

³⁸ RUIZ CARNICER Miguel Ángel, « El sistema y la fabricación de un nuevo consenso » en GRACIA Jordi y RUIZ CARNICER Miguel Ángel, *Op. Cit.* pp-283-319.

³⁹ BARRACHINA Marie-Aline, « La Section féminine et ses paradoxes (1934-1977) » en BARRACHINA Marie-Aline (dir.), BUSSY GENEVOIS Danièle (dir.), et YUSTA Mercedes (dir.), *Femmes et démocratie...Op. Cit.*, p. 169.

posición delicada puesto que más España se abre hacia lo internacional, más la población española (y en particular las mujeres) están bajo influencias exteriores y pues más el régimen se desgasta perdiendo su control.

Parte II : Aparición del cine en España y su evolución

1. Los principios del cine español

1.1. Aparición del cine en España

España con su diversidad de paisajes es en primer lugar un sitio que inspira. Muy rápidamente los directores de cine van a disfrutar del ambiente favorable para realizar sus películas. La verdadera primera película realizada en España parece ser *Place du port à Barcelone*, realizada por Alexandre Promio en junio de 1896⁴⁰. Este francés trabajaba por los hermanos Lumière pero había otros operadores de los Lumière que se iban a España para rodar unas vistas y en particular en Barcelona (en 1897) y en Sevilla (en 1898) durante la semana Santa. Este nuevo arte creó vocaciones como para Eduardo Jimeno Correas, el primer verdadero español conocido como director de cine con: *Salida de la misa de doce en la iglesia del Pilar de Zaragoza*, realizada en octubre de 1896. Sin embargo, existiría una vista anterior de la de Eduardo Jimeno Correas, pero se queda anónima: *Llegada de un tren de Teruel a Segorbe*, realizada el 11 de septiembre de 1896. La primera ficción fue realizada el año siguiente por un catalán, Fructuós Gelabert y se llamaba *Riña en un café*. Este director catalán intentó varios géneros en el cine: se desarrolló sobre todo en los documentales sobre Cataluña (como *Procesión de las hijas de María de la iglesia parroquial de Sants* en 1902), pero fue también director de una comedia llamada *Los Guapos de la vaquería del Parque* en 1905. Se inició también unas veces en lo dramático, hasta el melodrama con *Amor que mata* realizado en 1908. Su carrera se acabó con la aparición de las primeras películas sonoras. Su última película era *La Puntaire* en 1928. Otro gran apellido del cine español: Segundo de Chomón. Se atribuyen más de quinientos películas a este aragonés. Se le conocía también por haber inventado varios efectos especiales como las sobreimpresiones de planos, las sombras chinescas, por ejemplo. Era un verdadero experimentador, y se diversificó también en unos géneros puesto que se le encontró tanto en los documentales como el drama, lo histórico, o las zarzuelas. Desde luego, no podemos hablar del cine español sin hablar del precursor del cine sonoro español, Francisco Elías. Empezó su carrera en París, trabajaba

⁴⁰ Jean-Claude Seguin nos llama la atención en cuanto a los falsos testimonios, y en particular sobre la primera película realizada en el país ibérico, en SEGUIN Jean-Claude, *Alexandre Promio y las películas españolas Lumière*, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Disponible en : <<http://www.cervantesvirtual.com>>

para la empresa Gaumont, se encargaba de los cartones de películas mudas. Viajero, encontró a lo largo de sus movimientos personas que van a contribuir en su evolución, como el americano David Wark Griffith. A su vuelta a España, realizó la famosa primera película española: *El Misterio de la Puerta del sol* en 1929. La difusión de esta película se hace en Burgos el año siguiente, la cual fracasó por culpa de malas condiciones. Sin embargo, Francisco Elías no abandonó a su pasión por el cine. Colaboró con el francés Camille Lemoine, y el catalán José María Guillén García, y juntos fundaron los estudios cinematográficos *Orphea*, utilizando por primera vez herramientas para registrar el sonido⁴¹.

Poco a poco, toda una industrialización cinematográfica se desarrolló y en particular en Barcelona. Efectivamente, en los primeros años del siglo XX la ciudad va a tener el monopolio del cine español, vamos a encontrar los principales estudios ahí como Films Barcelona dirigido por Fructuós Gelabert (que hemos citado un poco antes) y a carácter muy nacionalista, Hispano Films, dirigido por de Baños y Marro que se describió como muy comercial y busca continuamente lo espectacular, lo único. Por último, podemos citar el estudio del fotógrafo de Narcís Cuyás: Iris Films. Mientras el gran éxito del cine español en la capital catalana, los estudios van a ver rápidamente su situación próspera cambiar. Por la concurrencia internacional, y los gastos de producción que aumentan (y en particular con el establecimiento de impuestos), las empresas cinematográficas sufrieron un cierto desequilibrio por la llegada del cine sonoro. Se vieron entonces en la obligación de adaptarse para no morir. Sin embargo, al final de los años veinte, sólo se quedó el estudio Hispano Films. Después de estas dos primeras décadas, Barcelona perdió pues de su influencia en el mundo cinematográfico y notamos una migración de los directores que van a explorar y instalarse en otras ciudades españolas. Antonio Tramullas por ejemplo ha empezado su carrera en Cataluña pero después se instaló en Aragón y produjo documentales con Ignacio Coyne. De la misma manera, el fotógrafo Antonio Cuesta se estableció en Valencia y creó su producción llamada Films Cuesta. Podemos otorgarle especialmente la película *El Tribunal de las aguas* realizada en 1905 y también la comedia *Benítez quiere ser torero* de 1909. Contrariamente a lo que podemos pensar, Madrid, que es la capital del país no llegó bien en cuanto al cine. Efectivamente, pocos directores se instalaron y realizaron películas en la capital salvo algunos catalanes como Baltasar Abadal que ha realizado *El Entierro de la*

⁴¹ SEGUIN Jean-Claude, Op. Cit., pp. 5-22.

infanta Maria Teresa y La Boda de Alfonso XIII, en 1906 o como Ricardo de Baños que ha realizado *Parada militar del rey Alfonso* en 1911. La emergencia del cine madrileño va a hacerse un poco más tarde, al final de la década. Benito Perojo será uno de los directores que participarán en el nacimiento de un cine madrileño, como Francisco Camacho con su película *El Misterio de una noche de verano* en 1917, o Jacinto Benavente con *Los Intereses creados* en 1918 y *La Madona de las rosas* en 1919.

1.2. El cine española de los años treinta

En las primeras décadas, el cine español no tenía bastante fuerza y estabilidad para quedarse. Jean-Claude Seguin nos informa en su obra que durante este periodo, la mayoría de los directores, los actores y las otras personas que trabajaban para estudios cinematográficos en España se marcharon para encontrar empleos en otro lugar (en particular en los Estados Unidos). Es realmente a partir de los años treinta, que la producción cinematográfica se desarrolló. Francisco Elías era una de estas personas quienes experimentaron fuera de España para volver unos años después. En su caso, volvió con la colaboración del francés Camille Lemoine, y del catalán José María Guillén García y la creación de su estudio Orpheu en Barcelona. El mismo año (en 1932), en Valencia, la familia Casanova, un padre y sus dos hijos va a crear un estudio: Cifesa. A menudo conservador y católico, este estudio va a producir películas muy populares, reutilizando los éxitos de los primeros pasos del cine español. Grandes directores, actores y técnicos van a colaborar con el estudio Cifesa y en particular Florián Rey, un director que tiene un papel importante en el desarrollo de la producción cinematográfica española. Realizó religiosas, películas regionales (especialmente andaluzas como *Morena Clara* en 1936) poniendo en escena famosos actores como Imperio Argentina. Benito Perojo trabajó también con el estudio Cifesa, pero propuso películas más innovadoras (contrariamente a Florián Rey) y con una calidad superior. Hizo también unos remake, pero a su manera o sea reinventó totalmente y creó una nueva versión. Es el caso del remake *La Verbena de la paloma* en 1935 o con el remake de su propia película muda: *El Negro que tenía el alma blanca* en 1934. No podemos hablar tampoco del desarrollo del cine español, sin evocar la carrera del director Luis Buñuel. Este aragonés va muy rápidamente a viajar. Llega a la capital española para estudiar, y es durante este periodo que encontró al escritor Federico García Lorca y al pintor Salvador Dalí que fueron sus futuros amigos. Dejó sus estudios de ingeniero agrónomo para matricularse

en Letras. A pesar de que ya se interesaba por el cine (va a crear en particular un cineclub en su institución), es cuando se va a París, que profundizó realmente sus conocimientos cinematográficos. En 1928, escribió (con Salvador Dalí) el guión de la famosa película *Un perro andaluz*, su primera película. Después del éxito de lo que fue su primera película, realizó en 1930 *La Edad de oro* que va provocar un escándalo en el mundo cinematográfico español. A lo largo de su carrera, va a viajar muchas veces: París fue su primer viaje, pero se marchó algunas veces a los Estados Unidos (y también a México) para aprender nuevas técnicas, dirigir películas americanas pero regresó cada vez a España lo que iba a abrirle a otras inspiraciones⁴².

A menudo acercado al surrealismo (y en particular con su amistad con Salvador Dalí), Luis Buñuel lanzó de nuevo el género documental en España con su película *Las Hurdes* realizada en 1932. Presente desde el principio, el documental va a volver con Buñuel y sus procedimientos que hace pensar a Jean-Claude Seguin a "*l'hyperréalisme surréaliste*" así con sus técnicas americanas, Luis Buñuel dibujó en este documental una España miserable. Un documental que molesta y que va a estar prohibido por el gobierno de la época. Por otra parte, la persona que tenemos que citar si hablamos de documentales españoles, es por supuesto Carlos Velo. Especializado en biología, rápidamente se dirigió hacia el cine, va en primer lugar a colaborar con Fernando G. Mantilla y realizar una sucesión de documentales en cuanto a lo histórico y lo geográfico. En 1935, realizó lo que podemos considerar como su mejor cine, *Almadrabas*. Este documental trata de la pesca del atún (como lo indica el título de la película) en el golfo de Cádiz. Logra en este documental mezclar calidad y precisión y por otra parte poner un toque muy hispánico.

Mientras el cine sonoro español empezaba a desarrollar, el país encontró una nueva dificultad: la guerra civil. De la misma manera que el país ha sido dividido en dos campos, el cine español estaba también dividido. Los republicanos mantuvieron sus poderes en los centros cinematográficos principales, los de Barcelona, de Madrid y de Valencia hasta el fin de la guerra civil. Más 200 documentales han sido realizados y representaron perfectamente

⁴² Para tener más informaciones en cuanto a Buñuel y en particular en cuanto a sus dos primeras películas, Claude Murcia, una catedrática especializada en literatura comparada y en el cine, nos propone una análisis de *Un perro andaluz*, y *La Edad de oro*, en MURCIA Claude, *Un chien andalou L'âge d'or de Luis Buñuel*, París, Nathan, 1994.

la diversidad de los partidos políticos que podíamos encontrar en el campo republicano. Los anarquistas fueron unos de los primeros a ver en el cine una manera de mostrar y de defender sus ideas ideológicas. En Barcelona, los estudios Orphea y Trilla trabajaron rápidamente para ellos. La primera película que trata de la guerra civil está producida en 1936 y está titulada: *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*. Fue realizada, por el director de la revista Popular Film, Mateo Santos, a partir de vistas hechas por Ricardo Alonso. A través de este documental, Mateo Santos subrayó la violencia del levantamiento de los nacionalistas. Va a poner también el acento en los diferentes problemas que la guerra civil provocó como el problema de la alimentación por las tropas (con *Barcelona trabaja para el frente* en 1936) o el problema de la *Prostitución* también, realizado en 1936. Sin embargo, el cine anarquista no se limitó sólo al documental. Jean-Claude Seguin subraya en su obra la importancia que tiene la ficción durante este periodo y en particular con la película de Pedro Puche en 1937: *Barrios bajos* o con la ficción de Antonio Sau el mismo año, *Aurora de esperanza*. El tema de la guerra se ve representada también por la comedia, podemos citar en particular tres películas que ha marcado el cine español: *Nuestro culpable* realizada en 1937 por Fernando Mignoni, *Paquete, el fotógrafo público número uno* en 1938 por Ignacio F. Iquino y la película *iNo quiero... no quiero!* También realizada en 1938 por Francisco Elías. Vamos a ver tratado este tema incluso en una comedia musical, la de Valentín R. González que se llama *iNosotros somos así!*. Los anarquistas supieron utilizar pues el cine de múltiple manera y con una cierta ingeniosidad, para difundir su visión de la guerra civil. Los comunistas acentuaron su proyecto cinematográfico en los documentales. Han realizado más de sesenta documentales durante este periodo y especialmente a través del estudio de producción Film Popular que ha difundido también películas soviéticas. Caracterizado por Jean-Claude Seguin como un cine didáctico, a través de sus documentales quieren poner énfasis la idea de unidad (en *Por la unidad siempre* de 1937) y de lucha de los republicanos (en *El ejercito del pueblo nace* del mismo año). Jean-Claude Seguin insiste aquí en la calidad de los directores y sus maneras de reflejar la realidad de la guerra civil y en particular los acontecimientos importantes de esta guerra civil como podemos verlo en *La Defensa de Madrid* realizado en 1936 por Angel Villatoro, o también en *El paso de Ebro* de 1937 por Antonio de Amo Fenemo. Aunque un cine de guerra se desarrolló, hay que subrayar también que numerosos directores y personajes del mundo cinematográfico durante la guerra civil se vieron en la obligación de marcharse, y exiliarse. Fue el caso de la actriz Margarita Xirgu, el actor Alberto Closas o el guionista Jorge Semprún. Si tenemos que resumir, hay que

recordarse pues de la diversidad y de la calidad del cine republicano durante estos años de guerra⁴³.

En cuanto a los nacionalistas, su cine no se quedaba tan presente al principio de la guerra civil sino mantenía su presencia en los estudios de Córdoba y Cádiz. La empresa Cifesa⁴⁴ de Sevilla fue determinante para el campo franquista puesto que produjo diecisiete documentales propagandistas. La empresa sevillana estaba compuesta de un director, Fernando Delgado, un operador Alfredo Fraile y un montador Eduardo García Maroto. El historiador Román Gubern⁴⁵ nos informa que este montador se marchó a Lisboa para ocuparse de la posproducción de las diecisiete películas. Debemos a Fernando Delgado las películas *Hacia una nueva España* (realizada en 1936), *Bilbao para España* (realizada en 1937), *Santander para España* (del mismo año), películas en las que la idea de reconquista está siempre representada. De manera general, la producción de películas nacionalistas fue bastante baja en comparación con la de los republicanos. Sin embargo, en 1938 empezaban a tener consciencia del poder que podía tener el cine, crearon un Departamento Nacional de Cinematografía⁴⁶. Este Departamento realizó *Noticiero Español*, para contar, de su punto de vista franquista, la actualidad de la guerra. Hay que subrayar que Jean-Claude Seguin nos indica diecinueve números realizados por el Departamento, aunque Román Gubern nos indica en su obra veintitrés. Lo importante es que se ponen de acuerdo para decir que Edgar Neville fue un personaje importante en el Departamento Nacional de Cinematografía puesto que ha realizado tres cortometrajes: *La ciudad universitaria* (de 1938), *Juventudes de España* (de 1938), y *¡Vivan los hombres libres!* (de 1939). Hay que tener en cuenta un otro elemento en el cine franquista, es el apoyo de los otros regímenes fascistas europeos. De la misma manera que se marchó Eduardo García Maroto a Lisboa, el valenciano Joaquín Reig se fue a Berlín como responsable de propaganda, y le debemos el documental *España heroica* (*Helden in Spanien* en su versión alemán), película que muestra la evolución de la conquista nacionalista sobre el país ibérico. Román Gubern explica que esta película:

⁴³ SEGUIN Jean-Claude, *Op. Cit.*, pp. 30-38.

⁴⁴ Compañía Industrial de Film Español

⁴⁵ GUBERN Román, «El cine sonoro (1930-1939)» en GUBERN Román (dir.), *Historia del cine español*, Madrid Cátedra, 1995, pp. 123-181.

⁴⁶ A partir de este momento los servicios de prensa y de propaganda independiente están en relación con el ministerio del Interior, dirigido por el cuñado de Franco, Ramón Serrano Súñer.

"[...] acusa de los disturbios sociales a las "masas impacientes", atribuye también la destrucción de Guernica a "patrullas" de incendiarios" y concluye con un vibrante acto coral de homenaje falangista a los caídos. La exaltada retórica de España heroica no puede enmascarar su falta de lógica política, pues apela a la pura emotividad partidista para justificar la sublevación militar. Fue éste rasgo típico de la propaganda franquista, que utilizó la Guerra Civil para activar viejos mitos, como el ideal atávico de reconquista [...]. "

Añade, y caracteriza el cine franquista declarando que:

"A diferencia del pluralista cine del bando republicano, los films que comentamos revelan el monolitismo ideológico del discurso franquista, cuyo gran tema central es la reconquista de España, secuestrada a manos del enemigo rojo [...]. Reflejando su sumisión al poder militar y a sus valores, en sus bandas musicales predominarían las marchas militares y los himnos y, en correspondencia con estos textos sonoros, demostró su predilección por los desfiles y por una organización geométrica de las masas que procedía en línea recta de la cultura nazifascista"⁴⁷.

El cine franquista en los primeros años fue bastante limitado pero a partir del momento en que tuvieron consciencia del poder propagandista que el cine traía, se pusieron en marcha con apoyos exteriores, poniendo el acento en el carácter conquistador de sus movimientos y acusando los republicanos de todas las desgracias del país.

2. El cine español durante el franquismo

2.1. Utilización del cine como medio de propaganda

El 1 de abril de 1939 se acabó la guerra civil en España. Franco ha ganado gracias a una sublevación, pero sabe que si quiere mantener su autoridad tiene que convencer a los españoles (y también al internacional) de su legitimidad. Tiene pues que controlar su imagen y eso pasa en parte por el cine que se ha revelado ser un medio de propaganda perfecto durante los años de guerra. A partir de enero de 1943, vamos a asistir en particular a la creación del NO-DO⁴⁸, una secuencia difundida obligatoriamente antes cualquier proyección cinematográfica. El NO-DO permitía al régimen franquista extender sus valores nacionalistas y también divulgar una imagen positiva del Caudillo y de sus acciones pasadas. Franco utilizó de manera óptima el cine como medio de propaganda, y la película que muestra a la

⁴⁷ GUBERN Román, Ibid., p.178

⁴⁸ Noticiarios y Documentales Cinematográficos

perfección su utilización ideológica es la famosa película: *Raza*⁴⁹. Fue realizada por el director Sáenz de Heredia en 1941 y el guión fue escrito por Jaime de Andrade (quien era en realidad Franco él mismo). José Luis López declara en cuanto a esta película que se trata de:

“Uno de los títulos más conocidos de la historia del cine español por méritos extracinematográficos. [...] la película es una panoplia del buen patriota : honestidad, virilidad, canto a la vida militar, sacrificio.[...] Esta epopeya de la familia Churruca con José, fuerte y valiente, militar impropio, Pedro, un débil abogado poco patriota, Jaime que abandona la Marina para hacerse fraile e Isabelita, casadera y unida al mejor amigo de su hermano José, es uno de los hitos de Sáenz de heredia que, merced a su oficio e inteligencia, supo darle una forma fílmica cuanto menos digna si obviamos los aspectos ideológicos fascistas y tamborileros”⁵⁰.

A través de la familia Churruca, Franco quería dibujar su modelo ideológico. Jean-Claude Seguin nos hace subrayar sin embargo que *Raza* no es sólo una película de propaganda sino que es de una cierta manera el espejo de la vida de Franco:

“Transposition malade de son propre destin, le récit prend en compte toutes les frustrations de Franco et de la petite bourgeoisie à laquelle appartient le dictateur qui se construit une double image : le Caudillo, être mythique et intouchable, et l'officier d'infanterie José Churruca. D'un père guère présent et à la moralité parfois douteuse, on fait un héros mort à Cuba et du frère loyaliste Ramón, un politicien aux sympathies républicaines”⁵¹.

Raza tenía como objetivo de abrir una nueva puerta en el cine español, ser una ruptura entre lo pasado y lo futuro, pero no tuvo el impacto tan esperado. Tenía que ser el modelo de un nuevo género en el cine español posguerra, pero al final se quedó en un ejemplo único del cine que podemos calificar de franquista y patriótico. Algunas películas que podemos poner en el mismo género que *Raza* salieron en 1942, pero Nancy Berthier nos indica que los proyectos cinematográficos de estas películas fueron anteriores a la salida en los cines, y pues no pudieron estar influidas por *Raza*. Es el caso de la película de Antonio Román llamada *Boda en el infierno*, la de Carlos Arévalo llamada *Rojo y negro* o también *A mí la Legión* de Juan de Orduña. Este género nacido muerto puede explicarse por varias razones. La primera está en relación con la Segunda Guerra Mundial y su evolución. La victoria que era al principio casi dada al Eje pareció de repente incierta y este nuevo contexto internacional tuvo por consecuencia en el país ibérico cambios en el plano político.

⁴⁹ BETHIER Nancy, «Espagne (1939-1975). La longue nuit du franquisme : un cinéma sous influence», en MULLER Raphaël y WIEDER Thomas (dir.) *Cinéma et régimes autoritaires au XXe siècle : Ecrans sous influence*, París, Edition Rue d'ULM, 2008, pp-109-127.

⁵⁰ LOPEZ José Luis, *Diccionario de películas españolas*, Madrid, Ediciones JC, 2000, p. 223.

⁵¹ SEGUIN Jean-Claude, *Op. Cit.*, p.40.

Efectivamente, los falangistas se alejaron un poco para dar un poco más lugar a la Iglesia. La Falange era el motor de este cine patriótico de guerra, y con su alejamiento, el género ha sufrido. A eso tenemos que añadir los deseos y sueños de los españoles de la época: la guerra se ha acabado, y pues la población soñaba con algo más feliz, más divertido. De hecho, las películas de guerra no tuvieron un gran éxito, porque fueron demasiado oscuras⁵².

Los años cuarenta están marcado por un cine que se quería más de guerra y patriótico. A partir del fin de los años cuarenta y también de la década siguiente, las producciones no estuvieron dirigidas por los falangistas, sino más bien dirigidas por la Iglesia. Según Nancy Bethier, este nuevo periodo del cine español estuvo en la continuidad del cine anterior a la guerra civil, a la diferencia que estuvo sumido a la censura del gobierno franquista. Un cine calificado de apolítico que se desarrolló por la comedia con directores como José Maria Castellví o Edgar Neville, por los melodramas con José Luis de Heredia o Rafael Gil por ejemplo, y también por las películas folclóricas de Luis Marquina, Juan de Orduña, etc. Los valores nacionalistas y católicos que quería difundir el gobierno de Franco se desarrollaron sutilmente a través del divertimento de estos diferentes géneros de cine. Lo histórico se añadió al divertimento, como en la película *Agustina de Aragón* de Juan de Orduña, lo que acentuó la dimensión nacionalista en el cine español. Además, en estos años, vamos a ver a desarrollarse películas religiosas como la Juan de Orduña: *Misión blanca* en 1946, la cual fue la primera de toda una sucesión de este género. Los años cuarenta y también cincuenta fueron pues los años de un cine español menos patriótico y más religioso y divertido.

Los años cincuenta corresponde también para el país al fin de la autarquía. El gobierno franquista vio su relación con los Estados Unidos mejorarse, lo que facilitó las cosas a la Iglesia para establecer su representación católica y conservadora en el cine español.

⁵² BERTHIER Nancy, *Le franquisme et son image : cinéma et propagande*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, pp. 69-89.

2.2. Fuerte censura del cine nacional e internacional

Además de orientar el cine español en una dirección precisa, se controlaba las películas españolas pero también en la España franquista. La profesora Nancy Berthier pone el acento en la lenta reanudación del cine español después de estos años de posguerra por la penuria y también por la falta de profesionales (que se fueron del país, o que murieron...), elemento que permitió al régimen franquista de imponer fácilmente nuevos criterios de producción. Las primeras huellas de censura en los textos se encontraron desde 21 de marzo de 1937. Sin embargo, durante los años de guerra, el régimen franquista no ha querido tener un control total (que hubiera sido demasiado brutal) prefiriendo vigilar de lejos. Es sólo después de la guerra civil que la censura va a estar más presente en el mundo cinematográfico, lo que alargó considerablemente el tiempo de producción de una película. Había un control de antemano de los guiones, después había que tener una autorización para rodar y a continuación tenía que controlar también las imágenes rodadas. Por supuesto, el régimen controlaba una segunda vez, para verificar que las correcciones hubieran sido bien hechas. Nancy Bethier hace énfasis en el hecho de que los censores podían controlar a sus maneras y decretar en que caso había que borrar una secuencia o no, sin justificarse hasta el año 1963 porque no había reglas concretas. Fue el caso de la película *Rojo y negro* de Carlos Arévalo que fue censurada después de su llegada en los cines. Las razones de su prohibición se quedan bastante confusas. Sin embargo, en 1963, un código de censura fue escrito y entonces los censores tenían que seguir las reglas de censura establecidas. Hay que tener en cuenta también el poder que podía tener el Ejército, el partido falangista y sobre todo la Iglesia que tenía un derecho de veto a partir de 1946⁵³. Además, el régimen de manera indirecta va a dirigir las producciones y los temas de películas gracias al dinero. Efectivamente, a partir de 1940 varios premios estuvieron atribuidos a las películas "que lo merecen". De hecho, estos premios orientaron considerablemente la visión de los directores que podían obtener hasta 40% de su presupuesto total de producción. Nancy Bethier subraya el hecho de que incluso los directores independientes contribuyeron de una cierta manera a la propaganda franquista por estos apoyos financieros. En esta misma dirección, vamos a ver el 21 de marzo de 1952 la creación de la Junta de Clasificación y de Censura

⁵³ Lo hemos evocado en la parte anterior, a partir de los años cincuenta (y también al fin de la década cuarenta) la Iglesia dirige el país, y pues decide de lo que se puede ver o no al cine.

que permitirá al gobierno clasificar en diferentes categorías las películas por su interés al régimen franquista⁵⁴ :

"Artículo segundo.-La Junta de Clasificación y Censura estará integrada por dos ramas: una denominada de Censura. que atenderá: a la censura propiamente dicha y a todo lo concerniente con la apreciación de las películas en sus aspectos ético, político y social y otra. denominada de Clasificación que calificará. las producciones atendiendo a sus cualidades técnicas y artísticas y a sus circunstancias económicas"⁵⁵.

Ciertas películas estuvieron censuradas por esta nueva regla, pero las películas dichas de "interés nacional" recibieron también subvenciones por el gobierno.

3. El cine español durante el tardofranquismo

3.1. Cambios sobre todos los niveles: económicamente, políticamente, y socialmente

Para calificar la década de los sesenta, Enrique Moradiellos habla de "milagro económico español". Con el Plan de Estabilización, la supuesta bancarrota financiera se alejó, la economía del país creció de nuevo y de manera espectacular, por eso el catedrático Moradiellos utiliza la expresión de "milagro económico español". Nos informa también de que *"Entre 1960 y 1970, la economía española creció a un ritmo anual ligeramente superior a 7%"*⁵⁶. La economía estuvo impactada también por un cambio a carácter estructural:

" [...] le economía sufrió un cambio estructural muy notorio : se redujo sensiblemente el peso del sector agrícola (cuya participación en el PIB bajó de 22,6 al 11,6% entre 1960 y 1973), aumentó la importancia del sector industrial (cuya participación ascendió desde el 36,6% al 38,9%) y se desarrolló considerablemente el sector servicios (que pasó del 40,8 al 49,5%)"⁵⁷.

Durante los años sesenta, el país se convirtió en un país bien industrializado. Sin embargo, si el país ha disfrutado de un crecimiento de la economía durante estos años se debe por una razón: la combinación de una nueva política y de tres otros factores que son las inversiones extranjeras, los ingresos del turismo, y las remesas de los emigrantes. Efectivamente, con la

⁵⁴ BERTHIER Nancy, "Espagne (1939-1975). La longue nuit du franquisme..." , *Op. Cit.*, pp-109-127.

⁵⁵ Boletín Oficial del Estado, Decreto de la *Junta de Clasificación y de Censura*, <<http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1952/091/A01439-01439.pdf>>.

⁵⁶ MORADIELLOS Enrique, *Op. Cit.*, p 137.

⁵⁷ MORADIELLOS Enrique, *Ibid*, p 137.

apertura del país hacia el exterior, la inversión extranjera se multiplicó por 15 entre 1960 y 1972. Lo hemos evocado en la primera parte, el turismo se desarrolló considerablemente durante esta década. Lo que tuvo también una gran influencia sobre el estado de la economía del país. Finalmente, las diversas restricciones legales a la salida del país se acabaron y permitieron a los trabajadores españoles irse del país a buscar un empleo (sobre todo en Francia, Alemania y Suiza). Esta salida de emigrantes hubo por consecuencia también de hacer bajar el paro del país con una tasa menor 2% durante esta década. Con esta industrialización y esta tercerización, la agricultura va a perder poco a poco de su peso, y España va a ver más de la mitad de su población instalarse en espacios urbanos⁵⁸. Estas nuevas regiones urbanas encontraron también un cambio en la estructura de las clases obreras, y vieron su número aumentar realmente, pasando de 3,81 millones en 1964 a 4,18 millones de obreros en 1970. Enrique Moradiellos subraya el hecho de que el crecimiento se notó sobre todo en los obreros calificados, lo que hubo por consecuencia un cambio social también. Estas nuevas clases obreras urbanas y calificadas van a ser los protagonistas en la lucha para obtener mejores condiciones laborales apoyándose en la Ley de Convenios Colectivos creada en 1958. Numerosos movimientos sindicales nacieron en esos años, pero Enrique Moradiellos subraya el hecho de que estos movimientos y reivindicaciones laborales se parecieron a algo democrático y estuvieron muy lejos de "*antiguo sindicalismo revolucionario y maximalista*". En todo caso, el régimen frente a estos movimientos obreros tiene que estar flexible para disminuir los conflictos.

En cuanto al régimen, notamos en estos años el éxito del almirante Luis Carrero Blanco (vicepresidente del gobierno) y también el éxito de los tecnócratas ligados al Opus Dei que poco a poco se establecieron en el gobierno. Franco realizó diferentes cambios dentro de su régimen:

"[...] reemplazó a ocho ministros (incluyendo los tres titulares de carteras militares), aumentó la presencia tecnocrática con el nombramiento de Manuel Lora Tamayo (Educación) y Gregorio López Bravo (Industria), renovó las clásicas carteras falangistas (con Romeo Gorría en Trabajo y Martínez Sánchez-Arjona en Vivienda) y sustituyó al veterano Arias Salgado por el joven y dinámico falangista Manuel Fraga Iribarne en Información y Turismo. El reajuste ministerial de 1965 completó el proceso de Desarrollo y con la incorporación de los también opusdeístas Juan José Espinosa y Faustino García-Moncó en Hacienda y en Comercio (reemplazando a Navarro Rubio, convertido en gobernador del Banco de España, y a Ullastres, enviado como embajador

⁵⁸ En 1960, 46% de la población española vivía en las ciudades , y en 1970, registrabamos 55,3% de la población.

ante la Comunidad Económica Europea). Con ellos entraron en el Gabinete Federico Silva Muñoz (destacado miembro de la ACNP) como titular de Obras Públicas y el carlista Antonio María de Oriol y Urquijo como ministro de Justicia (Equipo Mundo, 1970: 315-402)⁵⁹.

El gobierno español aprovechó de este periodo positivo económicamente para salvar el franquismo, y legitimarlo con un poco más de flexibilidad en su manera de gobernar⁶⁰.

Los años sesenta fueron al final una década llena de cambios tan en el plano económico, político y social. En este contexto, el cine español también ha conocido diferentes cambios. Ya al fin de los años cincuenta y principio de los años sesenta podemos constatar un progreso de la producción cinematográfica: en 1955, 56 películas fueron realizadas, en 1958, 75 películas salieron en los cines, y en 1961 podíamos contar 91 películas⁶¹. El sector también ha disfrutado del crecimiento económico del país para desarrollarse, pero no es la única razón que va a provocar los cambios en el mundo cinematográfico.

3.2. Une cine más libre

Desde la segunda mitad de los cincuenta, nuevas empresas se crearon tales como Ágata Films o Asturias Films, empresas que van a proponer una nueva comedia española, comedia que va a evolucionar sobre todo en los años sesenta. Hay que notar también que los años sesenta habían sido marcados por la vuelta⁶² de José María García Escudero como director general de Cinematografía y Teatro en agosto de 1962. Era un hombre católico y franquista pero que estaba a favor de una reforma. Cuando ha sido encargado de nuevo de la dirección del mundo cinematográfico, decidió pues reorganizar el cine español sobre dos niveles: al nivel de las películas dichas comerciales y al nivel de las películas más culturales. Para él, el cine español de 1962, era el mismo que dejaba en 1952. Durante estos diez años, el cine español no ha hecho nada. En su nueva organización, va a apoyarse en nuevos directores y productores y va a desarrollar un cine más en su tiempo, un cine abierto hacia el exterior. A pesar de todos estos cambios en el mundo cinematográfico, hay que saber que García Escudero estuvo a favor de una censura, pero una censura inteligente con reglas

⁵⁹ MORADIELLOS Enrique, *Op. Cit.*, p. 149.

⁶⁰ MORADIELLOS Enrique, *Ibid.*, pp 137-173.

⁶¹ SEGUIN Jean-Claude, *Op. Cit.*, p.53.

⁶² Fue nombrado una primera vez en 1951, pero tuvo que dimitir de su puesto el año siguiente.

claras, lo que permitía justificarla y legitimarla. Así, en 1963, se promulgó las Normas de Censura Cinematográfica. Va a estar completada por otras reglas en 1965. El código tenía oficialmente un triple objetivo: controlar lo político, lo moral y lo religioso. Las normas prohibían muchos temas en las películas como el suicidio, el divorcio, el alcoholismo, para citar sólo algunos. De manera general, prohibían todos los temas que eran contrario a los valores de la Iglesia y del régimen franquista. Tres diferentes comisiones fueron establecidas, cada una con una misión en particular. *"Una que juzgaba la viabilidad del proyecto, otra que analizaba el guión previo y una tercera que juzgaba el film ya realizado."*⁶³ Con todos estos cambios decididos y a pesar de la censura todavía bien establecida en el mundo cinematográfico, los españoles pudieron ver más películas, sobre todo más películas extranjeras. Parece que el porcentaje de películas censuradas por el gobierno español se redujo: era de 10,52% en 1962-63, y de 7,40% en 1965-66. Sin embargo, hay que saber que esta información no representa la realidad de la época. Efectivamente, los distribuidores-importadores, ya hacía una preselección en sus películas, para proponer a España sólo películas que habían suertes de estar difundidas en los cines españoles. A partir de esta información, no podemos pues tener en cuenta la reducción del porcentaje de las películas censuradas en España. Además de poner nuevas reglas en cuanto a la censura cinematográfica, García Escudero quería cambiar de política. Empezó por establecer una nueva legislación que borró las categorías establecidas por la Junta de Clasificación y de Censura en 1952. Con la desaparición de estas categorías, hubo también la desaparición de las subvenciones, pero una nueva subvención se creó:

"una cantidad automática equivalente al 15% de la recaudación bruta, porcentaje sobre taquilla al que tenía derecho toda película de producción española en los cinco primeros años de carrera comercial, medida igualitaria que suprimía la denigrante cláusula del «interés nacional», principal artífice del control ideológico"⁶⁴.

García Escudero animó a los nuevos cineastas españoles también creando una nueva categoría (que en realidad sustituía a la categoría de «interés nacional»): el «interés especial». Este estado de «interés especial» estaba otorgado a cualquiera película que se distinguía por su tema o su forma artística. García Escudero propuso esta nueva categoría para estimular la nueva generación de realizadores españoles, seguro que sólo una nueva

⁶³ TORREIRO Casimiro, «¿Una Dictadura Liberal? (1962-1969)» en GUBERN Román (dir.), *Op. Cit.*, p 304.

⁶⁴ TORREIRO Casimiro, *Ibid.* p 305.

generación de cineastas podía renovar el cine español. En el mismo objetivo, en noviembre de 1962, el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) se transformó en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), escuela que García Escudero quería elitista. El profesor Casimiro Torreiro va hasta calificar esta escuela de *"isla de tolerancia en medio de un contexto general de falta de libertades formales"*⁶⁵. A partir de 1964, era también posible tener créditos por el Estado para producir una película. Eso permitió a varios jóvenes cineastas producir sus películas. Casimiro Torreiro declaró de manera clara y justa que García Escudero *"personificó como nadie antes, y probablemente como nadie después, toda una política que, para bien y para mal, habría de cambiar el rostro del cine español"*⁶⁶.

La Escuela Oficial de Cinematografía, lo hemos dicho, tenía como objetivo primero de crear futuros cineastas. En los años sesenta, diversas personas fueron formadas y con todos estos nuevos profesionales que salieron de la Escuela, un nuevo cine se creó: El Nuevo Cine Español (NCE). Casimiro Torreiro nos informa en cuanto a este nuevo giro cinematográfico que :

"[...] el NCE se distinguió mucho más por su enorme atipicidad con respecto al resto del cine producido en España, que por su permeabilidad para adoptar modelos narrativos importados del exterior, o por su interés por la investigación formal: una suerte de realismo crítico, a veces teñido de referencias al cine de un director, Michelangelo Antonioni, que era mal conocido en España, más algunos toques nouvelle-vaguiques fue la referencia formal dominante entre los nuevos realizadores"⁶⁷.

Entre 1962 y 1967, contamos 48 jóvenes realizadores que produjeron películas muy diversas (que sea por su calidad o sea por sus interés). Cada cineasta pareció único en su género pero se juntaron sobre algunos elementos. Por ejemplo, ciertos privilegiaron escenarios y personajes de la provincia y otros cineastas se centraron en las capitales ibéricas. El objetivo de esta nueva generación de cineastas en la que pertenecían los realizadores como Mario Camus, Manuel Summers, Basilio Martín Patino, Miguel Picazo, o también Angelino Fons, fue *"de abordar temas viejos desde un prisma nuevo"*⁶⁸. Manuel Summers ha realizado, por ejemplo, *Del rosa al amarillo* en 1963. Fue su primero

⁶⁵ TORREIRO Casimiro, Ibid. p 307.

⁶⁶ TORREIRO Casimiro, Ibid. p 300.

⁶⁷ TORREIRO Casimiro, Ibid. p 309.

⁶⁸ TORREIRO Casimiro, Ibid. p 309.

largometraje, en el que supo dibujar de manera suave el mundo de la infancia. En *Juguetes rotos* de 1966, que fue según Jean-Claude Seguin su obra maestra, experimentó el humor negro. La película del NCE que ha recibido el más gran éxito fue seguramente *Nuevas cartas a Berta* en 1965, realizado por Basilio Martín Patino. En esta película, seguimos un joven, Lorenzo, y sus interrogaciones, sus dudas en cuanto al mundo estudiante, a su familia, a su vida en una ciudad de provincia. Miguel Picazo utilizó también la provincia como lugar de su película en *La Tía Tula* de 1964, una adaptación de la novela de Unamuno del mismo título. Trataba en esta película de la represión sexual, y tuvo un éxito en el público. Otra adaptación que hizo Angelino Fons en 1966: la novela *La Busca* de Baroja. Esta película sigue un joven que está en la capital madrileña. Tenemos que hablar de un otro cineasta de esta época, pero que tiene un estatuto un poco particular puesto que ya era director antes la nueva generación de cineastas: Carlos Saura⁶⁹⁷⁰. Fue el puente entre el cine de los años cincuenta y la generación del NCE. Tenía mucho en común con esta nueva última generación. Su mejor película durante su carrera fue *La caza* de 1965, que debería llamarse al principio *La casa del conejo* pero que fue censurada por el régimen⁷¹. Esta película era la primera a utilizar la metáfora (la de la caza del conejo) para tratar de la violencia contra el hombre. A través de *La caza*, Carlos Saura quería describir la España de su época con todo su drama y también hacer una crítica de la clase burguesa.

Un otro grupo de cineastas apareció en los años sesenta que tuvo como nombre de movimiento: la Escuela de Barcelona, expresión que fue dada por Muñoz Suay. El profesor Àngel Quintana nos informó de que:

"El nuevo cine español era acusado por los jóvenes barceloneses de la Escuela de Barcelona de mesetario o de ser un cine boina, mientras que los productos de la Escuela de Barcelona eran vistos como obras elitistas propias de una *gauche divine* pija y adinerada"⁷².

Casi todos los cineastas tenían un pasado militante antifranquista. Pareció casi normal saber que este movimiento fue un movimiento contestatario. En la película *La piel quemada* de 1966 realizado por José Maria Forn, se trata de las problemas de emigración en Cataluña.

⁶⁹ Fue además profesor al IIEC.

⁷⁰ SEGUIN Jean-Claude, *Op. Cit.*, pp.69-88.

⁷¹ Los censores veían en este título alusiones sexuales.

⁷² QUINTANA Àngel, "Madrid – Barcelona. Dos modelos estéticos contrapuestos.", BERTHIER Nancy y SEGUIN Jean-Claude, *Op; Cit.*, , p. 137.

Además, trata de las huelgas estudiantiles en *La respuesta* de 1969. Último ejemplo de contestación: en la película de Jaime Camino llamada *Los felices 60* que trata de las frustraciones de su generación. Casimiro Teirrero nos informa de que la Escuela de Barcelona no se reconocía totalmente en el NCE:

"se mofaron igualmente de sus teóricos compañeros de fatigas, los hombres del NCE, cuyo cine consideraban añejo en sus posturas estéticas, y entraron en contradicción con al izquierda cinematográfica, que les reprochó su elitismo cultural, y con el nacionalismo catalán, al que irritaban por sus posturas cosmopolitas y por el uso del castellano como vehículo en sus películas"⁷³.

A pesar de sus diferencias, estos dos movimientos que se querían independientes y libres, sufrieron ambos de problemas de exhibición en el país. Tenemos que recordarnos de eso.

Durante esta década, vamos a ver la vuelta del género histórico, una vuelta que Jean Claude Seguin califica de tímida. En 1965, el país ibérico salió en los cines, una película llamada *Morir en España* de Mariano Ozores que trata de "*la reciente historia española, desde los últimos momentos de la monarquía de Alfonso XIII hasta la construcción, ya en la posguerra, del Valle de los Caídos, con especial énfasis en las gestas del bando franquista durante la Guerra Civil.*"⁷⁴ Esta película dio la réplica a una otra película francesa, un documental realizado por Frédéric Rossif en 1963, *Mourir à Madrid*. Además, en 1964, Sáenz de Heredia realizó una otra película sobre el Caudillo, *Franco: ese hombre*. Es un panorama de la historia española con los grandes acontecimientos de que Franco fue el protagonista. El proyecto inicial era un cortometraje. Efectivamente, José María García Escudero había mandado al cineasta Sáenz de Heredia, un cortometraje que trata de Franco, para celebrar los 25 años de Paz en el país. Sin embargo, el cineasta va a ver las cosas más grandes, y cambió su cortometraje en largometraje. El presupuesto del documental pues aumentó (más de tres millones de pesetas) y el Estado que no pudo encargarse de toda este presupuesto, pidió a Sáenz de Heredia de producir ello mismo el documental. Además, el hecho de que el cineasta fue el productor del documental, permitió esconder el lado propagandista de este documental, puesto que de esa manera la película no apareció como un proyecto gubernamental sino como un proyecto del cineasta él mismo. Por fin, Santos Alcocer trata también el género histórico y nos propone en *Los últimas horas* (en 1965), una visión negativa de la república española. Otros géneros se desarrollaron durante esta década, como

⁷³ TORREIRO Casimiro, *Op. Cit.*, p 324.

⁷⁴ Film Affinity, <<http://www.filmaffinity.com/es/film584441.html>>

lo del fantástico con Eugenio Martín, Enrique Eguiluz o también Narciso Ibáñez Serrador como realizadores. De la misma manera, algunas películas de western (la palabra utilizado para el western en España durante esta época es el "chorizo-western") van a estar realizadas en España durante estos años. El país ibérico fue un lugar perfecto para producir western. El cineasta que representa bien este género es Joaquín Luis Romero Marchent que ha realizado la famosa *La venganza del Zorro* en 1962, o también *Tres hombres buenos* en 1964. Eugenio Martín tocó también al western con *El Precio de un hombre* en 1966 y Barcelona fue la capital del cine "chorizo-western" gracias a Alfonso Balcázar que realizó western durante una década en los barrios de Barcelona. La década de los sesenta estuvo marcada también por el cine folclórico, el cine musical con actores emblemáticos como Manolo Escobar o Marisol que encontraremos de nuevo en las películas que vamos a analizar en la tercera parte⁷⁵.

El cine español se impuso pues poco a poco en las costumbres de la época. Aunque fue al principio muy limitado por el régimen, intentó liberarse como lo muestra la existencia de Escuelas como el NCE o la Escuela de Barcelona. El tardofranquismo es un giro para el cine español, es el principio de un cine centrado hacia el exterior. Sin embargo, no cabe duda de que el control franquista ya existe. Efectivamente, con la llegada de José María García Escudero como director general de Cinematografía y Teatro, el cine pareció más libre, más en adecuación con su época, pero no dejó de estar controlado. José María García Escudero se quería sólo más transparente con nuevas reglas, para una mejor legitimidad.

⁷⁵ SEGUIN Jean-Claude, *Op. Cit.*, pp. 69-88.

Parte III: Análisis de las películas españolas

Ahora mismo, vamos a analizar cinco películas elegidas bajo mi iniciativa. Estas películas fueron realizadas durante la década de los sesenta y pertenecen todas al género de la comedia, y también se consideran que pertenecen a “un cine de subgéneros” por algunos autores como Jean-Claude Seguin o Casimiro Torreiro⁷⁶. Lo que tenemos que recordar a lo largo de este análisis es el contexto político social del país durante estos años. Efectivamente, como ya lo sabemos⁷⁷, el país durante la década de los sesenta sufrió a una transformación. Es un giro tanto al nivel gubernamental como a nivel social. Ese cine, era un cine muy popular pero que todavía estaba sometido a la censura del régimen franquista. Las palabras de Ernesto Perez Moran resumen muy bien lo particular de este cine :

“[es] profundamente ideológico e incluso propagandístico, [pero] su apariencia simula la intrascendencia habitual de la comedia costumbrista desenfadada y ese realismo se asume como un reflejo fiel de la época”⁷⁸

1. La mujer en una sociedad patriarcal

1.1. Papeles femeninos secundarios y superficiales, con temas limitados

En el cine de los sesenta, encontramos una cierta manera de hacer una película, con ingredientes y personajes recurrentes. Las mujeres en esas películas están a menudo reducidas a papeles femeninos secundarios como por ejemplo en *Jucios de faldas* de José Luis Sáenz de Heredia: el protagonista es un hombre, un camionero desempeñado por el actor y cantante Manolo Escobar y el personaje secundario es femenino. Está interpretado por Concha Velasco. En *Los Guardianmarinas* del cineasta Pedro Lazaga, los personajes principales son los hombres también y se reducía a las actrices a tener papeles secundarios como lo de una esposa que espera a su marido y que se encarga de sus hijos y de su hogar.

⁷⁶ HUERT FLORIANO Miguel Ángel, “Realización y montaje en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): la tradición idealizada”, en *Actas IV Congreso Latina de Comunicación Social*, Sociedad Latina de Comunicación Social, La Laguna, 2012.

⁷⁷ Lo hemos desarrollado en las partes anteriores.

⁷⁸ PEREZ MORAN Ernesto, “Instituciones, figuras y fenómenos más relevantes en el “cine de barrio” tardofranquista: 20 películas para un periodo”, en *Actas IV Congreso Latina de Comunicación Social*, Sociedad Latina de Comunicación Social, La Laguna, 2012.

Tenemos en la película *Los Guardiamarinas*, un personaje revelador, el personaje de la esposa del comandante de brigada Carlos Torres que representa todos los valores del régimen franquista de la época : una mujer que da a luz, y que se encarga del hogar mientras que el marido trabaja. Además, hay una réplica del marido comandante que está muy reveladora, es en el momento en el que los guardiamarinas regresan del mar, todas las mujeres están esperando en el muelle, y dice: "*No tengo suerte siempre que me da un hijo estoy en la mar y mi mujer sola*"⁷⁹. En esa réplica, los papeles del marido y de la mujer son bien distintos: uno tiene que trabajar y ganar dinero aunque la mujer se queda en casa y da a luz. Por supuesto, *Los guardiamarinas* no es el único ejemplo que representa este modelo ideológico.

En *¿Como está el servicio!*, una película que salió en el cine en 1968 y que fue realizada por Fernando Palacios, seguimos las aventuras de una joven mujer Vicenta Berruguillo (papel desempeñado por la actriz Gracita Morales). Esta joven trabaja como criada en diferentes casas de Madrid. Los primeros minutos de esta película ya nos hacen pensar que lo doméstico es el problema de la mujer. Efectivamente, durante los créditos, adivinamos a una mujer (una criada) que limpia. Hay sólo planos detalles: vemos manos. La cámara se centra sólo sobre las diferentes tareas domésticas: limpiar las ventanas, pasar el aspirador, planchar, fregar los platos, etc. Podemos oír en el fondo, una música dinámica pero un poco ridícula que se concuerda bien en el mundo de la comedia. Lo cierto es que desde los primeros minutos, la mujer está claramente asimilada a lo doméstico, al hogar. Esta asimilación va a estar acentuada por la primera secuencia⁸⁰, es un dibujo animado con una voz-off que nos explica la evolución de un esclavo, desde los primeros hombres hasta la época de la película. Esta explicación que se acompaña otra vez de la música cómica se acaba con una primera aparición de Vicenta. a voz-off presenta a Vicenta como la criada "*el esclavo de nuestro tiempo*". Además, descubrimos que Vicenta tiene un primo que se llama Manolo y que vive con ella. Este primo es un verdadero Don Juan, tiene muchas novias, y todas estas criadas. Otra vez, se relaciona lo doméstico a la mujer. A través de esta asociación mujer y criada, se reduce a la mujer otra vez al papel doméstico en una casa, en el espacio privado.

⁷⁹ LAZAGA Pedro, *Los Guardiamarinas*, 1966, 9 min.

⁸⁰ OZORES Mariano, *¿Como está el servicio!* , 1968, 2 min.

En *Las secretarias*, una película de Fernando Palacios realizada en 1969, vemos claramente que aunque la mujer puede trabajar, su papel es estar a casa. Paula trabaja como secretaria en una oficina y como va a casarse con su novio, tiene que dejar su trabajo. En cuanto a eso, ella declara que "*Ser una señora es también importante*"⁸¹. Esta frase insinúa que para ser una "buena" mujer, hay que dejar su trabajo, su vida en el espacio público para regresar a casa. El trabajo está representado a través de Paula sólo como una etapa en la vida de una mujer, la etapa que precede el matrimonio. Es una representación que se concuerda bien con el pensamiento ideológico del régimen franquista.

Otro tema recurrente en las películas de los sesenta y que asimilamos a la mujer: el amor. Efectivamente, la mujer está a menudo representada como una mujer afectuosa que tiene como objetivo en la vida enamorarse y casarse. En *Los Guardiamarinas*, se encuentra a una mujer que se llama Feliza. Es una joven mujer que está prometida a un guardiamarina, Cabo Goro Rioseco. En la misma secuencia de la llegada de los guardiamarinas del mar, nos parece ser una mujer llena de amor, y lista para ser esposa. Cuando encuentra a su futuro marido está tan feliz que se pone a correr para encontrarle gritando "*¡Goro, Goro de mi vida! ¡Goro, Goro cariño mío! [...] ¡Cuánto te quiero!*"⁸² como si su mundo rodeara sólo alrededor de su futuro marido. Encontramos esta pareja un poco después⁸³, el primer plano se hace sobre Goro que está comiendo sólo en un restaurante (es el restaurante del padre de Feliza), y después la cámara se dirige hacia Feliza con un delantal que está preparando el resto de la comida. Le propone erizos, pero él no quiere comer eso. Ella se preocupa hasta tal punto de Goro, que limpia esos erizos para que él los coma. Feliza parece totalmente en admiración y enamorada de Goro, "*¡Qué guapo!*". El padre de Feliza llega y se sienta a lado de Goro para hablar de la futura boda. Durante este tiempo, Feliza está cerca de Goro, y le toca su piel, su cara, su uniforme de guardiamarina como si fuera una adolescente totalmente conquistada por su amoroso.

En *Las secretarias*, Doli está enamorada de su jefe, llamado Ernesto. Durante una fiesta con todos los empleados, Doli va a acostarse con Ernesto⁸⁴. En la cama, Doli cuenta a Ernesto que cuando ella ha empezado a trabajar para él, iba a la oficina sólo para verlo, y

⁸¹ LAZAGA Pedro, *Las secretarias*, 1969, 32min20.

⁸² LAZAGA Pedro, *Los Guardiamarinas*, 1967, 9min30.

⁸³ LAZAGA Pedro, *Ibid.*, 52 min45.

⁸⁴ LAZAGA Pedro, *Las secretarias*, 1969, 17min55.

que pensaba sólo a él. Doli como Feliza en *Los Guardiamarinas*, es una figura de la mujer llena de amor. Más tarde, va a la casa de Paula para consolarse y Paula le dice: "*El amor es una cosa que sólo entendemos nosotras, ellos no. Para ellos, el amor es la cama, para nosotras la vida entera*"⁸⁵ y Doli le contesta que "*le [quiere] y que es el único hombre que [ha] conocido en [su] vida*"⁸⁶. En esa secuencia, lo sentimental es otra vez asimilado a la mujer, aunque el hombre parece estar lejos de eso.

En *¡Como está el servicio!*, Vicenta la joven criada se enamora también de un hombre. Es un doctor, un radiólogo exactamente y le encuentra durante una consulta⁸⁷. Desde el primer momento, Vicenta parece seducida por el doctor, le devora con los ojos. Cuando él pide a Vicenta que se quite su ropa, Manolo, su primo se enfada. No molesta a Vicenta que echa a la calle a su primo. Cuando se encuentra sola con la enfermera para prepararse a hacerse las radiografías, le confía que "*Es simpático el doctor*"⁸⁸ y sigue preguntando si el doctor está casado o si tiene una novia. Sonríe cuando la enfermera le contesta que no. Al fin de la consulta, Vicenta le despide al Dr Cifuentes, encuentra a su primo y sueña con el doctor como una chiquita totalmente prendada. Luego, Vicenta va a trabajar por los padres y el Dr Cifuentes y va a estar considerada con el Dr Cifuentes: va a poner la mesa con una gran atención. Va a poner una flor en su vaso. Ordena aún al doctor que se deje su trabajo para comer como si fuera su esposa y después le sirve vino y le pone sal en su plato. Vicenta está tan atenta que empieza a limpiar la chaqueta del doctor aunque está comiendo. Dr Cifuentes dice a Vicenta que "*esta casa parece otra desde que [ella está]*"⁸⁹, y ella, mirándole con insistencia, le contesta: "*pero usted pida por esta boca y aquí estoy yo para servirle lo que sea*"⁹⁰. Vicenta parece ser a una adolescente enamorada que no sabe cómo decirle y se encuentra pues un poco torpe. El problema es que Vicenta y el doctor no vienen del mismo mundo, y entonces no pueden estar juntos. Sin embargo, el padre del Dr Cifuentes quiere quedarse a Vicenta como criada porque trabaja muy bien en su casa y pide al Dr Cifuentes ligar un poco y salir con Vicenta para que ella se quede con ellos. Pero al Dr Cifuentes no le gusta esta situación, y pide a Vicenta que se marche porque no quiere herirla. Totalmente

⁸⁵ LAZAGA Pedro, Ibid., 19min30.

⁸⁶ LAZAGA Pedro, Ibid., 19min45.

⁸⁷ OZORES Mariano, *Op. Cit.*, 29min30.

⁸⁸ OZORES Mariano, Ibid, 30min40.

⁸⁹ OZORES Mariano, Ibid, 59min.

⁹⁰ OZORES Mariano, Ibid, 59min10.

enamorada, ella se va llorando pero le perdona. Al final de la película, el Dr Cifuentes busca a Vicenta en su nuevo trabajo y le pide su mano⁹¹. Está claro que los rasgos de carácter de Vicenta están exagerados (por el humor) pero aun exagerados, esos rasgos revelan otra vez la asimilación mujer y amor.

En *Búsqieme a esa chica*, una película realizada por Fernando Palacios en 1964, en la cual seguimos una chica de 16 años que se llama Marisol y que vive sola con su padre, vamos a encontrar otra vez la figura del amor, por esta misma chica Marisol. Ella se enamora de John Morrison, un rico hombre que va a encargarse de su futuro y darle la oportunidad de tener una buena educación para ser una gran artista. Es la primera vez para Marisol que un hombre le otorga tanta importancia y poco a poco va a enamorarse de él. Una noche, van a comer en un restaurante y encuentran a amigos de Marisol, Toni y Mario. John Morrison propone a Marisol de bailar, pero no con él sino con Toni: "*Tú y yo haríamos muy mala pareja*"⁹². La chica se ofende y al final logra a bailar con John Morrison. Durante este baile, Marisol se ofende de nuevo porque John Morrison le "*trata como si fuera un crío y ya [tiene] dieciséis años [...] ahora mismo cualquier señor de lo cual están aquí estaría encantado de bailar [con ella]*"⁹³. La chica intenta mostrar la mujer que ella es a John Morrison, intenta seducirle, pero él no nota nada y dice sólo que ella tiene razón, los hombres ya la miran, como es el caso de su amigo Toni. Marisol le pregunta si está celoso (de Toni) y John Morrison contesta que está "muy celoso" pero de manera irónica, como si lo hiciera un padre con su hija. Por su parte, Marisol está muy seria, y cree realmente que John Morrison está celoso de Toni, lo que la hace feliz porque significa que John Morrison tiene sentimientos para ella. Después de la noche, encontramos Marisol en su cama sonriente mirando fotografías con John Morrison y como una adolescente totalmente enamorada sueña con él y ella como si fuera una pareja. Esta escena tiene como fondo sonoro la melodía de *Sólo a tí*⁹⁴, canción que habla de amor. El día siguiente, cuando Marisol se despierta, se entera de que John Morrison se fue por el trabajo sin despedirse. Marisol como si hubiera sido traicionada, reacciona de manera muy exagerada y corta la foto que miraba el día anterior borrando a John Morrison de la foto. Ella va a estar también celosa de una mujer, Pamela con quien John Morrison se frecuenta. Ya Marisol va a encontrar furtivamente y por casualidad a

⁹¹ OZORES Mariano, Ibid, 1h21min.

⁹² PALACIOS Fernando, *Búsqieme a esa chica*, 1964, 47min12.

⁹³ PALACIOS Fernando, Ibid., 48min06

⁹⁴ Marisol va a cantar esta canción al fin de la película durante un espectáculo.

Pamela cuando esa mujer estaba acompañada de su perro con un hombre. Al principio de esta secuencia⁹⁵, Marisol está comiendo con su padre en la terraza de un restaurante, cuando Pamela entra a la terraza con su perro que viene a comer en la mesa de Marisol y de su padre. La chica grita y asusta al perro que se huye. Pamela llega luego al encuentro de Marisol para saber lo que la chica ha hecho a su perro. Las dos mujeres tienen una conversación corta pero que ya muestra una cierta animosidad entre ellas. Al final, es el hombre con quien Pamela tiene una cita que tiene su perro. Más tarde en la película, Pamela va a ser presentada oficialmente a Marisol por John Morrison como su novia, lo que va a provocar en la chica una terrible pena. Cada vez que va a ver Pamela y John Morrison juntos, va a enfadarse como cuando, por ejemplo, se les ve bailando, se encierra en su habitación⁹⁶. John Morrison viene a su encuentro. A cada frase e interrogaciones del hombre, Marisol contesta con ironía para mostrar su descontento: "*Soy una niña y las niñas tienen que ir pronto a la camisa*"⁹⁷. Está tan descontenta de como John Morrison la ve, o sea como una chica, que decide hablar de sus sentimientos íntimos: "*Ya no soy una niña y [...] puedo estar enamorada, enamorada con todo mi alma*"⁹⁸. Sin embargo, John Morrison no lo entiende bien y cree que Marisol está enamorada de Toni lo que hace entristecer a Marisol otra vez. La chica durante el rodaje de una de sus canciones para la televisión va a encontrar el misterioso hombre con quien tenía una cita Pamela, la primera vez que Marisol encontró a Pamela. La chica va rápidamente a elaborar estrategias para ridiculizar a Pamela y hacer romper la pareja. Su plan será de hacer creer a John Morrison que ha pasado algo entre Pamela y este hombre y lo va a lograr. Al final de la película, Marisol se da cuenta de que no está enamorada de John Morrison, tiene sólo una gran admiración hacia él (sobre todo con todo lo que le ha ofrecido), pero en realidad está enamorada de Toni. Contrariamente a *Los Gardiamarinas*, o a *Las secretarias*, el tema del amor está omnipresente en esta película y también en *¡Como está el servicio!*. Se desarrolla por Vicenta la joven criada y por esta chica Marisol presentadas ambas como muy sensible. Aun más, en *Búsqueme a esa chica*, el tema del amor se encuentra incluso en las diferentes canciones cantadas por Marisol o Toni y Mario.

⁹⁵ PALACIOS Fernando, Ibid., 8min05.

⁹⁶ PALACIOS Fernando, Ibid, 1h05min10.

⁹⁷ PALACIOS Fernando, Ibid, 1h05min32.

⁹⁸ PALACIOS Fernando Ibid, 1h05min50.

Otro papel secundario que se representa a menudo por la mujer, es el personaje inocente y simple. A veces, notamos que el personaje enamorado tiene las características de un personaje inocente y simple. Como se enamora, parece aún más inocente e ingenua. Es el caso del personaje de Vicenta que hemos desarrollado en las líneas anteriores. Parece tan en admiración frente al Dr Cifuentes que cuando él va a salir con ella para el interés de sus padres y de su propio interés, ella no va a desconfiar. Efectivamente, en este momento⁹⁹, Vicenta está a punto de marcharse de la casa del Dr Cifuentes, la vemos con su maleta en mano, andando hacia la salida con un aire perdido cuando se encontró con el Dr Cifuentes. Ella parece sorprendida, no quería encontrar a nadie. El Dr Cifuentes le pide a donde va Vicenta y ella le contesta que va *"al pueblo porque [tiene] tensión epiléptico y presiones dolorosas en el costa de izquierdo"*. Es una contestación totalmente original que no parece ser creíble. Con esa repuesta y su manera de decirlo, Vicenta parece ser un poco idiota como si fuera una niña que no sabía qué contestar a un adulto y contesta algo descontextualizando y un poco idiota. Luego, aunque Vicenta estaba saliendo de la casa, ve un botón en la camisa del Dr Cifuentes que se saca y de repente decide coserlo como si hubiera olvidado su primera voluntad de irse de la casa. El Dr Cifuentes aprovecha de la situación para decir a Vicenta que ella es guapa y que no quiere verla marcharse. Sin realmente debatir, sin gran argumentación logra convencer a Vicenta de se quede: *"Pues si usted quiere que me quede, me quedo"*¹⁰⁰. Vicenta recupera de nuevo su maleta y con su aire perdido regresa hacia su habitación mirando al Dr Cifuentes, pero, está tan desorientada por esa "revelación" que de nuevo hace algo ilógico y totalmente idiota: se va por la chimenea. La secuencia se acaba con Vicenta que toma por fin la buena dirección hacia su cuarto, dando saltitos y cantando como si fuera la persona más feliz del mundo. En este momento, se nos muestra a una Vicenta adolescente que está tan enamorada del doctor que está totalmente ingenua y tonta en sus acciones. Sin embargo, el rasgo ingenuo y tonto de la chica se ve en otros momentos. La primera vez que la vemos en la película, la vemos totalmente perdida y desarmada frente a la gran carretera que tiene que cruzar. Casi la han atropellado¹⁰¹. En la escena siguiente, la vemos durante su trabajo como criada y lleva un uniforme bastante ridículo con un atrezo en sus pelos muy rizados, lo que le da un aire aún más ridículo. Que esté enamorada o no, el carácter ingenuo del personaje es por supuesto lo que da el lado cómico a la película.

⁹⁹ OZORES Mariano, *Op. Cit.*, 1h04min.

¹⁰⁰ OZORES Mariano, *Ibid*, 1h06min15.

¹⁰¹ OZORES Mariano, *Ibid*, 3min33.

Encontramos la actriz Gracita Morales, que desempeña el papel de Vicenta, en la película de José Luis Sáenz de Heredia realizada que ha realizado en 1969: *Juicio de faldas*. En esta película, Gracita Morales tiene también como papel, un papel de una chica un poco idiota que es totalmente inmadura. Esta chica, que se llama Engracia, acusa a Manolo (papel desempeñado por Manolo Escobar) un camionero haberla dejado embarazada. La primera vez que vemos a Engracia es cuando Manolo cuenta a su abogada, Marta, como todo empezó. Fue durante la Fiesta Mayor en un pueblo. El flash-back¹⁰² empieza con un primer plano general de una calle llena de gente y al centro un desfile de músicos adelantado por Manolo que saluda a la gente. El segundo plano de la secuencia se hace sobre un grupo de jóvenes que parecen amigos, están mirando el espectáculo. Entre estos jóvenes, vemos a Engracia por primera vez. Durante esta secuencia, vamos a ver simultáneamente Manolo cantar con los músicos y Engracia que parece disfrutar del espectáculo. Está riendo, charlando, bebiendo, y mirando con admiración a Manolo y sus músicos. Ella intenta saludar a una persona que ella llama "cachirulo". Con el montaje de los diferentes planos, podemos pensar que sea a Manolo, pero no con seguridad. Encontramos de nuevo al personaje de Engracia en un otro flash-back contado por Manolo a su abogada Marta. Vemos a Manolo que conduce su camión por la noche en una carretera que parece totalmente desierta y de repente una chica sale de la oscuridad y se acuesta en la carretera, delante del camión de Manolo¹⁰³. Este último se ve obligado a parar su vehículo. Esta chica es Engracia. Manolo le pide que se levante y que se vaya de la carretera pero la joven no quiere moverse. Por consiguiente Manolo decide salir de su camión para levantar a Engracia. Ella está farfullando como si fuera una chiquilla que no quería escuchar los órdenes de sus padres. Engracia grita como una chica caprichosa que no quiere moverse. Por fin, Manolo la pone de pie y la vemos otra vez tener comportamiento de chica: gesticula y dice "no" con su cara como lo hiciera una niña de diez años. Manolo decide volver a llevar Engracia a sus padres, pero otra vez la joven hace un capricho y no quiere regresar a la casa de sus padres porque sabe que va a ser fatal para ella. Manolo se ve en la obligación a tirarla y forzarla a subir en el camión. Llegados delante de la casa de sus padres, Engracia intenta otra vez convencer a Manolo que no es una buena idea. Manolo pues la empuja hacia la casa y ella lloriquea y mueve su cuerpo lentamente hacia la casa sus padres. Otro momento que muestra bien como el

¹⁰² SAENZ DE HEREDIA José Luis, *Juicio de faldas*, 1969, 13min13.

¹⁰³ SAENZ DE HEREDIA José Luis, *Ibid*, 18min30.

personaje de Engracia es un personaje un poco inmaduro e ingenuo, es cuando tiene una conversación un poco violenta con sus padres en cuenta a lo que ha pasado durante esta noche¹⁰⁴. Engracia cuenta a sus padres, que personas “le] bochararon, [le] hicieron fumar una cosa prohibida” pero ella no se acuerda con quien estaba. Cuenta toda su historia lamentándose para mostrar a sus padres que ella es una víctima, que ella estaba totalmente inconsciente de lo que hizo. Como no se acuerda de la gente con quien estaba excepto de Manolo, los padres van a decidir hacer un plan. Engracia tendrá que decir a toda la gente que pasaba la noche con Manolo. Sus padres elaboran este plan pensando en el dinero que pueden ganar y para convencer a Engracia, le dicen que ella va a casarse con Manolo. En este momento, vemos a Engracia cambiar de expresión, parece satisfecha con esta solución. Ya, se imagina su futura situación con Manolo como marido: “Casarme yo con el Manolo, con el guapísimo que es...”¹⁰⁵. No fue difícil para los padres convencer a Engracia. Ella es tan ingenua que no se da cuenta de las consecuencias que podrá haber si ella divulga la versión inexacta de la noche que han inventado sus padres. Retiene sólo la conclusión de que va a casarse con el camionero Manolo. Acepta también mentir porque tiene miedo a sus padres (como si fuera todavía una niña). Así, empiezan los problemas de Manolo, por una joven un poco ingenua que cree realmente poder mentir y casarse con él. Sus padres la ven también como una idiota, puesto que cuando Marta la abogada de Manolo pide una entrevista, el padre no parece estar de acuerdo con eso porque tiene miedo que su hija habla demasiado y dice la verdad¹⁰⁶. Cuando Marta entra en la casa, el abogado de Engracia la presenta a Marta como “una chiquilla” y “un pobre ángel caído” como para victimizarla y infantilizarla un poco más. Antes de dejar a las dos mujeres solas, el padre declara a Engracia: “y tú ya sabes, no te deje liar. La verdad y nada más que la verdad”. Es un mensaje codificado para la joven pero ella un poco tonta no lo entiende bien y contesta confidencialmente a su padre: “¿de verdad? ¿Digo la verdad?” y él le dice “la nuestra idiota”¹⁰⁷. Sin embargo, a pesar de la voluntad de Engracia de mantener la versión de sus padres, la abogada obtiene la información que quería lo que enfada a su padre.

Que sea en *iComo está el servicio!* O sea en *Juicios de faldas*, la actriz Gracita Morales desempeña el papel de una mujer un poco tonta, simple. En *Juicio de faldas*, el personaje de

¹⁰⁴ SAENZ DE HEREDIA José Luis, Ibid, 25min.

¹⁰⁵ SAENZ DE HEREDIA José Luis, Ibid, 27min40.

¹⁰⁶ SAENZ DE HEREDIA José Luis, Ibid, 53min.

¹⁰⁷ SAENZ DE HEREDIA José Luis, Ibid, 54min15

Engracia parece más lejos de la realidad. Parece ser en un otro mundo donde ella puede casarse sin problema con Manolo, donde puede mentir sin repercusión. La cámara nos la presenta al final como una niña que obedece sólo a sus padres y no piensa por ella misma. Por lo demás, hay que notar una cierta confusión en este personaje desempeñado por Gracita Morales. De un lado, Engracia está infantilizada, pero del otro lado, ella pretende estar embarazada, está pues también considerada como una mujer adulta que puede dar a luz. Podemos preguntarnos si ahí mujer y chica está asimilado de una cierta manera, si finalmente la mujer no sigue siendo una chica durante toda su vida, una chica que necesita de un hombre al lado para orientarle y protegerle contra lo exterior. No cabe duda de que esta ingenuidad encontrada en estos personajes femeninos es lo cómico de estas películas.

En *Búsqieme a esa chica*, encontramos también a este personaje femenino un poco tonto y que hace reír naturalmente al espectador. Se llama Miss Nelly y la actriz que desempeña este personaje es Isabel Garcés. Esta mujer trabaja para John Morrison y va a ocuparse también de Marisol. Tiene un trabajo de adjunta. Cada vez que la vemos en la película, dice algo totalmente estúpido lo que incita al espectador a reír. La vemos por primera vez llegando a un hotel con John Morrison. Marisol y su padre están ahí e intentan ganar dinero cantando y bailando para los turistas. Marisol empieza a cantar para estos dos nuevos espectadores pero está rápidamente parada por un empleado del hotel. John Morrison pide no obstante a Miss Nelly dar dinero a la joven. Miss Nelly empieza a hablar con Marisol y le pide de manera totalmente natural si "*¿es pelo tuyo?*"¹⁰⁸ tocando el pelo de Marisol, como si contestar "no" a esta pregunta pudiera ser posible. Un poco más tarde¹⁰⁹, encontramos de nuevo a John Morrison y a Miss Nelly en una plaza de toros mirando una corrida. Miss Nelly tiene que ofrecer un premio al torero, John Morrison le propone la oreja y ella con sorpresa le contesta "*¿la mía? mi oreja?*"¹¹⁰. Después de la corrida, Marisol y su padre van a hacer una aparición dentro de la plaza de toros para cantar y bailar pero al mismo momento el toro regresa a la plaza y empieza a perseguir a Marisol y a su padre. Miss Nelly totalmente ingenua cree que está preparado y que forma parte del espectáculo: "*¡Qué número! ¡Qué original! [...] el toro, el pobre toro también lo hace muy bien*"¹¹¹ Como el resto del público, Miss Nelly ríe mucho frente a lo que pasa en la plaza, ella concluye diciendo que

¹⁰⁸ PALACIOS Fernando, Ibid., 7min30.

¹⁰⁹ PALACIOS Fernando, Ibid., 23mn40.

¹¹⁰ PALACIOS Fernando, Ibid., 26min.

¹¹¹ PALACIOS Fernando, Ibid., 28min25.

*"Es el espectáculo más divertido que he visto en mi vida"*¹¹² De su lado, a John Morrison, le ha gustado también el espectáculo o al menos la canción de Marisol. Por eso, pregunta a Miss Nelly de buscar a Marisol para verla en su hotel por la noche. Miss Nelly, que cree todavía en la situación pide con serio: *"¿con toro o sin toro?"*¹¹³. Además de un cómico grotesco, el personaje de Miss Nelly nos ofrece un cómico de gestual cuando intenta llamar a John Morrison aunque él está presentando su nuevo proyecto de hotel en Mallorca a una multitud de gente¹¹⁴. Miss Nelly quiere hacer saber algo a John Morrison, y entonces intenta llamarle con un silbido. Toda la gente se da la vuelta excepto John Morrison. Ella decide llamarle directamente por la voz, y en lugar de seguir de hablar, empieza a expresarse con mímicas lo que quiere decir a John Morrison. La vemos gesticularse de manera muy divertida y ridícula. Otra escena en la cual ella está ridícula e induce a reír: Es el momento de Navidad, Miss Nelly y Marisol están esperando a John Morrison, y la joven parece muy triste porque nadie llega. Miss Nelly para devolver la sonrisa a Marisol empieza a cantar una canción de Navidad con un tamboril a mano. Sin embargo, ella no canta muy bien y no sabe bien tocar el instrumento. Marisol no sonríe pero el espectador sí. Otra vez, el personaje, por su rasgo de carácter muy jovial e ingenua, está puesto en una situación un poco grotesca, que no la sirve bien. De manera general, en las comedias, el humor pasa a menudo por el personaje simple e ingenuo desempeñado por una mujer. Que sea por su manera de hablar, de gesticular o por sus pensamientos y por sus esperanzas, el personaje tonto hace reír al espectador a su pesar. Cabe sin duda de que por este personaje, la mujer está descrita como un ser débil que no puede enfrentar los peligros de la vida.

Al final, vemos que la mujer está representado a menudo, en las películas de los años sesenta, según el modelo ideológico del régimen franquista: una mujer esposa y madre, afectuosa que sueña con la boda, y de hijos. Una mujer que sabe cocinar y encargarse de la casa. Pero también una mujer débil e ingenua que hace sonreír porque cae en las trampas de la vida. Una mujer que por, su seguridad, tiene que quedarse en el espacio privado mientras el marido se establece en el espacio público. Además, otro fenómeno que encontramos en las películas es la relación que tiene la mujer con el hombre, o más exacto la autoridad que tiene el hombre sobre ella.

¹¹² PALACIOS Fernando, Ibid., 29min50.

¹¹³ PALACIOS Fernando, Ibid., 30min.

¹¹⁴ PALACIOS Fernando, Ibid., 30min35.

1.2. Relación estrecha con los personajes masculinos

Efectivamente, cada personaje femenino está relacionado a un personaje masculino que tiene más o menos una autoridad sobre ella. En *Las secretarias*, el personaje de Paula está el perfecto ejemplo para ilustrar eso. Ella es una de las tres protagonistas de la película que seguimos (con Doli y Julia) y es una excelente secretaria. Sin embargo, Paula tiene un novio y llega el momento de casarse para ella. La encontramos en un restaurante con su novio, Don Enrique. Están organizando la boda, pero Paula no parece tan entusiasta. Hace cinco años que hablan de casarse y Paula parece hastiada de esperar : *"después de tanto tiempo, un año más.. Que importa. [...] Nos hubiéramos casado cuando yo decía"*¹¹⁵ a eso, su novio le contesta que *"Ahora estamos seguro uno del otro, nos conocemos a fondo. Tenemos un piso estupendo. Antes yo ganaba menos que tú, ahora gana un poco más [...] nuestro porvenir está bastante asegurado"*¹¹⁶. No se puede imaginar un hombre que gana menos que su esposa, porque hace pensar que no puede garantizar una vida decente a su familia, a su hogar. Representa ahí la idea según la cual, el papel principal de un hombre es traer dinero para construir su vida familiar. La secuencia se acaba sobre un plan muy cercano de Paula que mira a su novio con desprecio. Aunque no dice nada, no parece de acuerdo con la lógica de su novio según la cual el marido tiene que ganar más que su esposa. Como Paula va a casarse, tiene también que dejar su trabajo porque su lugar es ahora en su casa. No parece fácil para ella despedir a su vida activa, dice por lo demás a su jefe: *"a mí también me da mucha pena, estoy tan acostumbrada a esto que cambiar me va a costar pero estaré en mi casa, y ser una señora también es importante"*¹¹⁷. En esta réplica, entendemos claramente que trabajar y ser esposa, no se puede conciliarse. El trabajo en la vida de Paula era algo temporal, sólo una etapa antes de su matrimonio con Don Enrique. Ahora tiene que ocuparse de su casa para ser una buena señora. Tiene que olvidar todas estas costumbres que tenía de fuera de su casa para centrarse sobre su nueva vida de mujer esposa. La encontramos un poco más tarde en la película, casada, trayendo el desayuno a su nuevo marido. El parece tener prisa pero Paula que no tiene la costumbre de preparar el desayuno le dice *"Tienes que*

¹¹⁵ LAZAGA Pedro, *Las secretarias*, Op. Cit., 28min20.

¹¹⁶ LAZAGA Pedro, Ibid., 28min45.

¹¹⁷ LAZAGA Pedro, Ibid., 32min30.

tener un poco de paciencia"¹¹⁸ y la única cosa que le contesta es "has puesto demasiado leche"¹¹⁹. Paula le promete hacerlo mejor el día siguiente porque ahora es su papel servir a su marido, esperar a su marido, y aburrirse en su casa. A partir de este momento, lo que Paula quiere hacer depende de la voluntad de su marido. A esa época, Paula puede decidir sola, pero no se hace todavía en las costumbres, tiene pues que decidir como pareja, con su marido. Cuando su anciano jefe le pide ayuda Paula no puede aceptar: "*quisiera ayudarle pero no puedo compréndelo*"¹²⁰. Su jefe le propone pues hablar con el marido de Paula para convencerle pero Paula piensa que su marido no va a entender. Encontramos durante la cena la pareja que están precisamente hablando de la proposición del jefe de Paula. Don Enrique no está de acuerdo con esta idea de trabajar otra vez y dice a Paula: "*¡Tú te has casado para estar en tu casa, has trabajado bastante!*"¹²¹. Paula intenta explicar a su marido que se aburre en casa como él nunca está aquí, y pues ayudar un poco a su jefe le permitiría pasar el tiempo más rápido. Como el marido no parece convencido, Paula un poco harta le declara que: "*el mundo no gira como antes [...] las decisiones en los matrimonios no sólo las toman el marido y cuando una persona necesita una ayuda, nuestra obligación es ayudarle.*"¹²². El problema, para su marido, parece ser el dinero. Repite a Paula que no necesita más dinero, que ambos pueden vivir correctamente con su sueldo a él. Otra vez, la idea según la cual es el marido que tiene que traer dinero para su familia está subrayada. Su marido acaba la conversación declarando que Paula no quiere dejar su vida anterior, que le gusta más la oficina que la casa. Es sin gran sorpresa que la vemos pues algunos minutos después andando por las calles en dirección de la oficina. Su marido no tiene la autoridad para impedir a Paula ir al trabajo. Efectivamente, desde 1961, la Ley sobre Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer:

"mantiene la autorización preceptiva del marido para que su mujer trabaje, pero la novedad es que considera el permiso dado si ya trabajaba antes de casarse."¹²³

No cabe duda de que la representación del marido de una pareja se basa en el modelo ideológico del franquismo aunque Paula representa más a una mujer moderna en transición.

¹¹⁸ LAZAGA Pedro, Ibid., 35min40.

¹¹⁹ LAZAGA Pedro, Ibid., 35min55.

¹²⁰ LAZAGA Pedro, Ibid., 54min55.

¹²¹ LAZAGA Pedro, Ibid., 55min20.

¹²² LAZAGA Pedro, Ibid., 56min.

¹²³ La Caberna de platon, <<http://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/cronomujer0910.htm>>

Sin embargo, Paula todavía influenciada por las costumbres de la época no acepta en seguida por temor de la reacción de su marido.

La pareja Vicenta y Manolo en *¡Como está el servicio!* muestra también este aspecto de dependencia de la mujer a un hombre. Vicenta que viene de un pueblito de la región de Cáceres, llega a Madrid por primera vez, y pues su primo Manolo se siente en la obligación de protegerla de los peligros que ella puede encontrar fuera de la casa. Manolo quiere saber todo de lo que hace su prima y conocer sus diferentes relaciones hasta tal punto que una vez mientras él estaba regresando a casa, Vicenta de su lado hablaba delante de la casa con el lechero. Algunos segundos después que ella despidió al hombre, su primo llega y con una cierta violencia le pidió quien era. Para justificar su comportamiento, Manolo dice a Vicenta: "*tu padre me ha nombrado tu tutor*", ella le contesta que ya es mayor. A eso, Manolo declara que "*las mujeres no son mayor de edad hasta que cumplen los cincuenta años*"¹²⁴. Podemos preguntarnos aquí, si esta replica está inocente, o si hace referencia a la teoría extrema según la cual la mujer puede pensar con razón a partir de la menopausia o sea alrededor de los cincuenta años. La edad mayor es el momento de madurez normalmente, el momento en el cual empezamos a estar responsable de nuestras acciones. Por esta réplica, el personaje de Manolo quiere a lo mejor decir que la mujer y en particular Vicenta no puede pensar y reaccionar de manera razonable antes de cincuenta años. Como responsable de Vicenta, Manolo le aconseja de desconfiarse en los hombres porque "*lo único que quieren es aprovecharse de los infelices [...] te hablan de comprar un piso para casarse*"¹²⁵. En realidad, habla de ello mismo que aprovecha de diferentes mujeres, y tiene miedo que su prima encuentra un hombre como él. También por temor, cuando Vicenta se siente enferma y quiere ir al médico, Manolo viene con ella para asegurarse de que todo pasa bien. Por supuesto, cuando el Dr Cifuentes pide a Vicenta que se quite su ropa, Manolo se rebela porque piensa que el doctor quiere sólo aprovechar de Vicenta. Ella se ve en la obligación de echar a la calle su primo durante la consulta pero antes de irse Manolo dice a su prima: "*¡Mucho cuidado Vicenta, no te quites todo!*"¹²⁶ No puede imaginar que es sólo para facilitar la consulta. Manolo cree que todos los hombres son con ello mismo. Es demasiado duro para Manolo quedarse lejos de la consulta, y pues decide interrumpirla para asegurarse que todo

¹²⁴ OZORES Mariano, *Op. Cit.*, 13min35.

¹²⁵ OZORES Mariano, *Ibid*, 14min10.

¹²⁶ OZORES Mariano, *Ibid*, 30min20.

se pasa bien. La enfermera tiene que intervenir para hacer salir a Manolo de la sala pero él no quiere dejar el doctor y Vicenta solos. Antes de marcharse, otra vez Manolo aconseja a Vicenta de hacer cuidado. Los dos primos se encuentran de nuevo después de la consulta y Manolo pregunta a su prima lo que ha hecho el doctor. Vicenta contesta algo que preocupa aún más a Manolo: *"Me ha mirado algo que nunca había visto nadie"*¹²⁷ la secuencia se acaba con un Manolo totalmente en pánico y una Vicenta muy lejos. En cuanto al trabajo de Vicenta, es también Manolo que se encarga de encontrarle uno. Y, cuando después de su episodio de enfermedad, Vicenta busca de nuevo un trabajo, es Manolo que lo encuentra y va hasta acompañarla para asegurarse de la nueva casa de su prima. Están acogidos por un empleado de la casa, y Manolo declara al empleado de la casa que *"lo principal es que sea una casa decente"*¹²⁸. No quiere poner su prima con dueños locos o en una casa un poco rara como las anteriores. Se preocupa por Vicenta, que la parece un poco débil. Desgraciadamente, de nuevo, Vicenta se encuentra en una casa loca y tiene como única solución huirse. Toma de nuevo una cita con el doctor y es durante esta consulta que Vicenta se decide trabajar para la familia Cifuentes. Como ya lo sabemos, ella se enamora del Dr Cifuentes. Se confía a Manolo, informándolo de su decisión de regresar a su pueblo porque un doctor y una criada no tiene futuro juntos, y para ella es demasiado duro trabajar en su casa. Manolo como un gran hermano que es para Vicenta, decide ir al consultorio para afrontar al doctor. Sin embargo, Manolo no va a ver el bueno Dr Cifuentes, va a ver el padre y no el hijo. Empieza a enfadarse delante del viejo doctor acusándolo de haber seducirla y declara *"lo que usted ha hecho con mi prima no tiene nombre y si lo tienes un nombre muy feo"*¹²⁹. Aunque se equivoca sobre la persona, Manolo sigue protegiendo a su prima de los "sinvergüenzas" (como él) que pueden desviarla. Está siempre vigilándola hasta tal punto que por una noche, mientras estaba con una de sus novias en una discoteca, vio a Vicenta sola a una mesa y se precipitó hacia ella para interrogarla: *"¿Qué haces aquí?"*¹³⁰. Por primera vez, Vicenta se defiende frente a su primo, como una mujer responsable e independiente. Pero la conversación se va a la deriva y Vicenta termina por golpear a su primo con una botella de vino. Manolo quiere tan proteger a su Vicenta de los sinvergüenzas que vuelve intrusivo. Todos los hombres de la ciudad y incluso el Dr Cifuentes no están unos

¹²⁷ OZORES Mariano, Ibid,34min35.

¹²⁸ OZORES Mariano, Ibid,35min05.

¹²⁹ OZORES Mariano, Ibid,1h01min24.

¹³⁰ OZORES Mariano, Ibid, 1h15min05.

sinvergüenzas como el primo, y Vicenta no va a caer en una trampa como fue el caso de todas la “novias” de Manolo.

El otro personaje desempeñado por Gracita Morales en *Juicio de faldas* está bajo la autoridad de un personaje masculino. Efectivamente, Engracia después de su fuga sólo hace lo que dice su padre Mariano y su abogado, sin pensar por ella. Tiene miedo a sus padres y cuando ellos inventan la historia que acusa a Manolo, Engracia acepta esa versión. A partir de este momento, Engracia va a esconderse detrás de las decisiones de su padre. El va a protegerla al máximo de temor de verla hablar demasiado. Es lo que pasa cuando Marta la abogada de Manolo quiere entretenerse con Engracia. El abogado de Engracia intenta convencer a Mariano pero él no está seguro de que sea una buena idea. Al final, está de acuerdo y podemos marcar que a ningún momento, el abogado pide la opinión de Engracia en cuanto a esta entrevista prevista con la abogada Marta. Todas las decisiones pasan por Mariano. Otro comportamiento que muestra muy bien quien decide en la casa, es cuando Marta llega en la casa de Mariano y saluda a Engracia y su padre. Mariano le contesta muy rápidamente y Engracia pide a su padre si ella también tiene que saludar a la abogada. Mariano contesta a su hija: “Ya lo ha hecho tu padre.” Puede parecer sin verdadero interés o anecdótico pero en realidad resume bien la organización patriarcal de la familia de Engracia. Ella no decide de lo que puede hacer, es su padre Mariano que impone sus límites. El día del juicio, justo antes de ver su hija entrar en la sala, Mariano le intimida una última vez para estar seguro de que su hija va a decir la buena versión (o sea mentir delante de la justicia). Sin embargo, al final del juicio, Engracia va a cambiar su versión y declarar inocente a Manolo.

En la película *Búsqieme a esa chica*, constatamos igualmente que el personaje de Marisol está también relacionado con hombres. En primer lugar, la vemos en dúo con su padre. Que sea por el trabajo o en la vida, están siempre juntos. Nunca se evoca a la madre de Marisol. Contrariamente, a la pareja de Engracia y Mariano¹³¹, ellos parecen muy cómplices, tan cómplices que desempeñan el escenario de la hija que canta y baile aunque el pobre padre ciego logra practicar guitarra para emocionar más a los turistas. El padre, parece

¹³¹ En la película *Juicio de faldas*.

ser un hombre tranquilo, no estricto (como lo fue Manolo con Vicenta¹³²). Cuando Marisol se burla un poco de Pamela a su primer encuentro, el padre se pone a reír con su hija al lugar de corregirla. Otra vez, vemos que hay una complicidad entre el padre y la hija. No la ve como niña sino más como a una amiga. No intenta absolutamente dar el buen ejemplo que lo hiciera un padre delante de su hija, él vive con ella naturalmente, hasta tal punto que cuando fueron a comer en un restaurante, el padre evoca la posibilidad de irse sin pagar el restaurante¹³³. No cabe duda de que el comportamiento del padre en cuanto a la educación de su hija no parece convencional. El padre arrastra a su hija en sus peripecias. La vida que ofrece el padre está un poco original y en margen de la sociedad, y pues cuando van a encontrar John Morrison, el padre puede que aceptar su oferta a favor del futuro de su hija. : *"Si usted cree de verdad que Marisol puede llegar a ser una artista. No quiero que pierda esta oportunidad por mi [...] sé que se portará con ella mejor que yo [...] tengo confianza en usted"*¹³⁴. Sería egoísta de retenerla. A partir de este momento, el personaje de Marisol va a estar relacionado con lo de John Morrison. No sólo porque ella se enamora de John Morrison, sino también porque John Morrison va a tomar de una cierta manera el papel del padre, del tutor. En comparación con su padre, John Morrison se muestra un poco más estricto. Va a ofrecer a la chica un programa de futura estrella muy estricto, con diferentes enseñanzas como el inglés, el francés, el deporte, el baile, etc. Como lo dice Miss Nelly, Marisol no va a tener el tiempo para aburrirse ni para divertirse¹³⁵. Lo claro está que la vida anterior y la nueva vida de Marisol están muy diferentes y que el cambio va a estar brutal al principio. Marisol parece no estar interesada por todo lo que aprende: *"Ya soy harta de hacer la instrucción"*¹³⁶. John Morrison en su papel de tutor y para no desanimarla decide acabar las clases y también llevarla a un restaurante por la noche para descansar un poco. Al restaurante, encuentran a los dos chicos de la playa Toni y Mario, y como si lo hiciera con su propio padre, Marisol pide a John Morrison si los dos chicos pueden comer con ellos. Otra vez, vemos que el personaje Marisol depende de la responsabilidad de John Morrison, un hombre que al principio era sólo un desconocido, no era un miembro de la familia a Marisol

¹³² En la película *¡Como está el servicio!*

¹³³ PALACIOS Fernando, *Op. Cit.*, 10min20.

¹³⁴ PALACIOS Fernando, *Ibid*, 39min19.

¹³⁵ PALACIOS Fernando, *Ibid*, 42min38.

¹³⁶ PALACIOS Fernando, *Ibid*, 45min05.

como fue el caso de Vicenta con su primo Manolo¹³⁷, o también el caso de Doli con su marido Enrique¹³⁸.

En *Los Guardiamarinas*, encontramos también esta responsabilidad otorgada a un personaje masculino en cuanto al futuro de un personaje femenino que no pertenece a su familia. Pasa al principio de la película, en la primera secuencia justo antes los créditos. El primer plano que vemos es un plano medio corte sobre un guardiamarina de la escuela naval que está encargado de recibir las llamadas. Transmite una al comandante director quien, una vez tiene el mensaje, replica de repente: "*¡mande rápidamente una ambulancia!*"¹³⁹. El plano siguiente es un plano general sobre una ambulancia que se va de la escuela naval con la sirena encendida. Encontramos de nuevo al comandante director en el hospital, en una sala oscura delante de un doctor que se prepara por una operación y el comandante le dice: "*Es necesario operar? [...] Hay peligro?*" a eso el doctor contesta que "*siempre lo hay en estos casos y alguien tiene que decidir*"¹⁴⁰. La conversación parece muy seria. No sabemos exactamente lo que pasa sólo adivinamos que se trata del destino de una mujer, mujer sola que tiene como marido un guardiamarina que está en este momento en la mar. A eso, el comandante director replica con un fondo sonoro un poco estresante "*asumo la responsabilidad opere*"¹⁴¹. Descubrimos en seguida que la mujer acaba de dar a luz a un hijo y que todo se ha pasado bien. El comandante director entra en la habitación de la mujer para asegurarse que todo pasa bien, y la mujer le agradece: "*Gracias por todo, creo que le debo mi vida y la de mi hijo*"¹⁴². Se presenta al hombre por su reacción y su decisión como una persona heroica que ha permitido salvar a una mujer y un hijo. Aquí, la vida de la mujer y del nene a falta de depender del marido ausente, dependió de su jefe guardiamarina. Oficialmente el comandante director no pertenece a la misma familia que la mujer, pero los guardiamarinas están tan patrióticos que al final son como una familia unidad. Por consiguiente, que sea bajo la responsabilidad de su marido o bajo la responsabilidad del comandante director, esta mujer que acaba de dar a luz está dependiente de una autoridad masculina.

¹³⁷ En la película *¡Como está el servicio!*

¹³⁸ En la película *Las secretarias*.

¹³⁹ LAZAGA Pedro, *Los Guardiamarinas*, Op. Cit., 00min25.

¹⁴⁰ LAZAGA Pedro, Ibid. 00min35.

¹⁴¹ LAZAGA Pedro, Ibid, 00min52.

¹⁴² LAZAGA Pedro, Ibid, 01min46.

Lo que recordamos del estudio de estas cinco películas, es que la mujer está a menudo reducida a los temas en cuanto a la maternidad, al matrimonio, a lo sentimental y a lo doméstico. Algunos papeles femeninos representan sólo uno de estos temas, como es el caso de la chica Marisol en *Búsqüeme a esa chica*, que se describe como una adolescente que se enamora de John Morrison, idealizándole en un hombre perfecto. Pero otros personajes como Vicenta en *iComo está el servicio!* representa lo doméstico, y lo sentimental. Lo claro es que no se representa a la mujer como un ser serio que puede tomar decisiones razonables. A veces, en esas comedias, el personaje cómico es el personaje femenino lo que acentúa esta representación de la mujer incapaz de ser responsable y independiente. En nuestro estudio, la actriz Gracita Morales parece estar familiarizada a este personaje tonto puesto que la encontramos dos veces en *Juicio de Faldas* y *iComo está el servicio!* y cada vez encarna un personaje femenino. Su manera de desempeñar, de transmitir los sentimientos y su voz tan particular hace reír al espectador muy fácilmente. Además, en *Juicio de faldas* la relación bastante estrecha que el personaje Engracia tiene con sus padres, y en particular con su padre Mariano acentúa lo cómico porque, que sea el padre o la hija, ambos tienen reacciones totalmente exageradas. Hay que subrayar que la pareja Mariano y Engracia no es el único ejemplo de pareja hombre-mujer. En este caso, la pareja da un lado cómico a la película, pero no es siempre el objetivo. Efectivamente, a menudo el personaje femenino está dependiente de un personaje masculino pero no es para hacer reír, muestra sólo que la mujer no puede decidir de todo, no está lista, madura para tomar decisiones o salir de la calle sin riesgos. Que sea por machismo y orgullo como es el caso con Paula y su marido en *Las secretarias*, o sólo para proteger a la mujer débil frente a la vida como es el caso en *iComo está el servicio!* con Vicenta y su primo Manolo, no se describe a la mujer en esas películas como un ser totalmente independiente, libre de sus propias decisiones. Para resumir, se reduce a los personajes femeninos a temas superficiales que siguen la ideología del régimen, y se reduce también en la mayor parte al segundo plano dejando lo importante a los hombres que tienen una autoridad sobre ellas.

2. La mujer abierta hacia el exterior

2.1. Éxodo rural y atracción hacia la ciudad

Los años sesenta como ya lo hemos desarrollado en las primeras partes, es la década del cambio. Efectivamente, hemos visto con el catedrático Enrique Moradiellos¹⁴³ que la agricultura perdió en estos años de su importancia y al contrario, la industrialización y el sector terciario se desarrollaron, creando nuevas regiones urbanas donde los campesinos se establecieron para encontrar trabajo y para tener condiciones de vida mejores. Es el caso del personaje femenino Vicenta en *¿Cómo está el servicio?*. Ella viene de un pueblito en Cáceres y llega a Madrid para trabajar como criada. No sabemos mucho en cuanto a su vida de campesina. La vemos por primera vez cuando acaba de llegar a Madrid. La descubrimos en un plano entero, tiene su maleta en mano y un cesto y un paraguas de la otra mano. Lleva un pañuelo en sus pelos también. Todos estos accesorios de moda nos presentan a una mujer que viene del campo. Además, en sus ojos, vemos claramente que está perdida y en pánico frente a este nuevo mundo. Después, la vemos en un plano general, intenta cruzar la carretera pero unas veces se hace casi atropellar por los coches. Los sonidos de frenado acentúan la voluntad del director (suponemos) de mostrar a Vicenta como una mujer totalmente perdida que no sabe adaptarse a este ambiente. Ella está obligada a correr para cruzar. Es como una extranjera que descubre el funcionamiento y las costumbres totalmente diferentes del país vecino donde ella vendría. Por eso su primo Manolo está muy protector con ella. En Madrid no es como el pueblito de Vicenta, los hombres son sinvergüenzas. Vicenta tiene que hacer muy cuidado (según su primo), no tiene que caer en una trampa. No puede quedarse inocente en esta ciudad. Hay una otra evocación del pueblo de Vicenta, cuando ella acaba de decir al Dr Cifuentes que está enamorada de él, y que no puede quedarse. Informa justo después a su primo Manolo de lo que ha pasado, y de que ella ha decidido: regresar al pueblo porque no se siente bien aquí. Sin embargo, al final de la película, encontramos una Vicenta totalmente diferente de la de los primeros minutos. Se ha acostumbrado a la vida urbana, tiene un trabajo en una buena familia y va a casarse. A través del personaje de Vicenta, podemos adivinar un elogio de lo urbano. El mensaje que podemos leer es que la ciudad ofrece a los campesinos todo lo que ya no existe en el campo:

¹⁴³ En su obra: *La España de Franco (1939-1975) : Política y sociedad*, Madrid, Ed. Síntesis, 2000.

un trabajo, un futuro y la alegría. Vicenta llegó a Madrid desorientada pero después de muchos esfuerzos, ha encontrado su lugar.

Otro personaje femenino que quiere marcharse para instalarse en una gran ciudad es la mujer del comandante Torres, Isabel. Está harta de vivir sola con hijos esperando siempre a su marido. Quiere disfrutar de su familia, y la única manera de hacerlo es de irse hacia en una gran ciudad donde el comandante Torres pudiera tener un puesto importante en las oficinas. Como Isabel acaba de dar a luz, el comandante Torres propone a su esposa de tomar una criada para ayudarla, pero ella le contesta que *"Donde? Se van. Aquí no quieren estar. Prefieren ir a Madrid a Barcelona a París, a donde sea [...] En cambio, nosotros tenemos que quedarnos"*. Sentimos en su voz la amargura que tiene la madre. Isabel quiere estar como esas criadas, libre de irse e instalarse en una gran ciudad donde hay alegría y trabajo. El comandante Torres sigue diciendo que al principio le gustaba a su esposa vivir aquí. A eso, Isabel declara: *"Estoy harta de todo eso, y sobre todo de estar sola"*. Ha pasado tan años esperando a su marido, que ahora Isabel quiere vivir en Madrid donde el comandante Torres pudiera tener un puesto en el Ministerio y donde ella ya no tendría que quedarse *"entre cuatro muros"* como lo dice. El problema es que el comandante Torres no se imagina estar en una oficina, su destino es estar en la mar. Isabel califica su marido de egoísta porque piensa sólo en él y no en su familia. Para ella, Madrid representa un sueño donde podría empezar una nueva vida aunque para el comandante Torres irse a Madrid sería el principio de su descenso.

Lo hemos dicho, los años sesenta representa la modernización, la urbanización de las ciudades. Este fenómeno, lo notamos muy bien en la película *Las secretarias*. Desde los créditos, con un fondo sonoro dinámico, vemos planos generales de las calles de Madrid, llenas de automóviles, autobuses. Vemos por primera vez Doli salir de un autobús y andar por la calle para ir a su trabajo. Después, encontramos a Julia esperando que el semáforo vuelva verde para ella. Está claro que nuestras protagonistas femeninas en esta película están totalmente acostumbradas a este ambiente. Además, la ciudad parece aún más grande por sus edificios grandes, modernos, con ascensores. Por lo demás, Julia, Doli y Paula

trabajan en unos de estos grandes edificios. Lo vemos por un plano nadir¹⁴⁴, lo que da la impresión que el edificio es aún más grande. La película se acaba también con las secretarias andando por las calles. Como un círculo, la película empieza y se termina en las calles, lo que puede ser revelador de la urbanización de la época. En cuanto a la modernización que se desarrolla durante este periodo, lo constatamos en la película de Pedro Lazaga por las herramientas que tienen las secretarias a sus disposiciones. Las secretarias no pueden trabajar bien sin sus teléfonos, por ejemplo. Lo notamos en una secuencia en la que todas las secretarias están fuera de sus oficinas charlando y acogiendo a Doli que regresa a la planta: un teléfono empieza a sonar, luego un otro, y un otro, etc. Al final, las mujeres se ven obligadas a correr para responder a la llama¹⁴⁵. Trabajan con el mundo entero y pues el teléfono es la solución para conectarse al internacional. Con todas estas secretarias, hay “el intelecto” un hombre tímido que se ocupa de una máquina que parece un poco caprichosa. El intelecto tiene un poco dificultades a entender el funcionamiento de esta máquina, pero ella permite a las secretarias tener más informaciones en cuanto a en sus diferentes negocios profesionales. Está claro que *Las secretarias* nos presentan un panorama de la capital española muy moderna para su época donde la vida está facilitada por una nueva tecnología.

Al estudiar la película *Juicio de faldas*, notamos también dos mundos bien distintos: lo del campo, lo de ciudad. Durante los créditos, cruzamos por el país y sus diferentes paisajes rurales a través de nuestro protagonista Manolo que hace un viaje con su camión. El primer plano es un plan detalle sobre las ruedas del camión de Manolo y después vemos diferentes planos que muestran Manolo conduciendo en la carretera con su camión en una España bastante salvaje y natural. La carretera parece ser la única prueba de la presencia humana. Poco a poco, aparecen edificios, casas, puentes, etc. Manolo se para a esa ciudad para dejar su mercancía y se marcha de nuevo hacia el campo. Los créditos resumen al final bien la película: las acciones van a pasarse entre el campo y la ciudad. Dos mundos bien distintos. La primera secuencia empieza con un primer plano de un hombre por detrás hablando por teléfono. Es un hombre elegante que lleva un traje con una corbata. Es en realidad el jefe de la abogada Marta. Estamos en su oficina que parece moderna, cómoda y con gran espacio

¹⁴⁴ El plano nadir es cuando la cámara se sitúa por debajo del sujeto. En nuestro caso, el sujeto es el edificio donde hay las oficinas.

¹⁴⁵ LAZAGA Pedro, *Las secretarias*, Op. Cit., 1h06min42.

Notamos la presencia de ascensores, teléfonos, interfonos, objetos modernos. Más tarde¹⁴⁶, encontramos a Marta y a Manolo al pie del edificio donde está la oficina de Marta. Observamos un edificio moderno con muros que parecen mármol y también con puertas en vidrio. En la calle, hay un tráfico de coches bastante importante. Notamos también un poco de verduras para alegrar la calle. No cabe duda de que estamos en unas de esas regiones urbanas que se han desarrollado durante los años sesenta. La primera vez que vemos imágenes rodadas en el campo, es cuando Manolo empieza a narrar a Marta su versión. Hay, en este momento, un flash-back que nos presenta un pueblito donde las carreteras no parecen estar bien hechas: en ciertos lugares, hay pavimentos pero en otros, hay tierra. Un poco después, todavía en el flash-back, Manolo está regresando a Madrid (antes de encontrar a Engracia) y notamos que la carretera no está alumbrada y adivinamos vegetales al borde de la carretera. Para tener más suerte de ganar el juicio, Marta decide investigar en el pueblito al lugar de quedarse en la ciudad. Cuando llega con su coche, tres hombres la miran bajar de su coche. Los tres están acodados a un tractor, vestidos de camisas abiertas y de una boina (para uno de ellos). Representan bien los habitantes rurales. La calle está muy tranquila, el coche de Marta es la única aparcada y vemos sólo una otra irse en el segundo plano. Observamos también un chico que guía un asno cargado. Es un paisaje muy rural y muy diferente de lo que hemos visto en la ciudad. En su investigación, Marta va a interrogar un granjero que está trabajando y recoger la paja. Como los tres hombres siguientes, él está vestido de una camisa un poco abierta con debajo una camiseta, y sobre su cabeza tiene una boina. Estamos lejos del traje del jefe de Marta. *Juicio de faldas*, de una cierta manera, muestra esta transición entre el mundo rural y el mundo urbano. Manolo al final representa la población rural que se marcha (por la carretera) para instalarse en las regiones urbanas y modernas.

En cuanto a la película de Fernando Palacios, *Búsqieme a esa chica*, podemos ver una urbanización reciente presente desde los créditos. El primer plano que vemos es un plano general y picado hacia un puerto. Al primer plano observamos árboles, vegetales y al segundo plano (el que nos interesa), percibimos una costa llena de edificios, de casas grandes. Percibimos una ciudad totalmente bien desarrollada. Cuando nos acercamos, notamos que los monumentos antiguos se mezclan con los edificios modernos. Además, las

¹⁴⁶ LAZAGA Pedro, Ibid, 10min20.

calles parecen muy propias, y bien mantenidas. Hay palmeras y flores lo que da un toque natural y bonito a este ambiente urbano. Justo al lado de la playa, se imponen gigantescos edificios que parecen ser hoteles o apartamentos privados dando una visión maravillosa sobre la playa. Para resumir, desde los créditos, se nos presenta un paisaje urbano, moderno pero exótico, que gusta y atrae a mucho a la gente. Por lo demás, John Morrison que es un gran hombre de negocios sabe que Mallorca (donde pasa la película) es un lugar en expansión y que la isla va a desarrollar muy rápidamente con la llegada de los turistas extranjeros. Por consecuencia, tiene el proyecto de construir un nuevo hotel de lujo moderno en Mallorca.

En cuanto al desarrollo del sector terciario, notamos que se lo ilustra bien en las películas. En *Juicio de faldas*, la profesión de abogado está al centro de la película, puesto que la película trata de un juicio. Desde las primeras imágenes, el sector terciario está ilustrado. La película *Las secretarias*, es por supuesto la película que representa lo mejor el sector terciario puesto que va a tratar de una profesión en particular, que pertenece al sector terciario: la secretaría. Las tres protagonistas que seguimos son secretarias. Y el título es el nombre de la profesión en cuestión. Notamos que es desde los créditos que se plantea elementos de secretarias. Vemos diferentes planos detalles sobre las diferentes tareas que tienen que hacer las secretarias. En estos planos, observamos una máquina para escribir, un teléfono y otros accesorios modernos para bien trabajar en una oficina. Al fin de la película, vemos a todas las secretarias salir juntas del edificio en la calles. Tenemos en este momento, consciencia del número de secretarias que había sólo en una planta. Esta salida colectiva muestra bien la emergencia de esta profesión en las nuevas regiones urbanas. Está claro que todo gira alrededor de esta profesión. Además, si miramos con detalle el trabajo de cada secretaria, vemos que al final sus jefes tienen una profesión que pertenece al sector terciario también. El jefe de Julia por ejemplo trabaja en los seguros, la empresa se llama *La Mundial Seguros*. El jefe de Paula de su lado tiene como empresa, una empresa de importación-exportación lo que pertenece también al sector terciario. Finalmente, en esta película, lo terciario está omnipresente que sea por los protagonistas o sea por los papeles secundarios. El terciario pertenece realmente al paisaje económico del país ibérico.

En la película *¡Como está el servicio!* es la profesión de criada que representa el sector terciario. Se ilustra por el personaje femenino Vicenta y por sus peripecias que como lo

sabemos trabaja como criada. Sin embargo, la profesión de criada se ilustra también por las numerosas novias de Manolo. Efectivamente, algunas trabajan también como criada en Madrid. Vemos a dos de ellas cuando Manolo está trabajando como conductor de ambulancia. El encuentra a sus novias una por una, y recupere el dinero para el "futuro piso". Todas tienen un uniforme de criada: vestido bastante corto. La primera se llama Feliza y ha ganado bastante dinero (además de su sueldo) por haber planchado los pantalones de un señor y ha llevado cartas a la novia de este señor. La segunda criada que encontramos tiene también dinero en más de su sueldo dado por el padre del señor de quien se ocupa la criada¹⁴⁷. Como en *Las secretarias*, la profesión de la criada está en el centro de la película, pero alrededor encontramos otras presencias del sector terciario a través del primo Manolo o también a través del doctor Cifuentes que representan ambos el mundo médico.

No cabe duda de que si las profesiones como secretaria, criada o abogado están muy presentes en las películas, es porque es algo que se impone poco a poco en las costumbres de la sociedad. El sector terciario tiene por fin su importancia en la economía de España dejando poco espacio a la agricultura que se pierde. Hay un otro un dominio que podemos relacionar al sector terciario, es por supuesto el turismo.

2.2. Una visión hacia lo internacional

Si el sector terciario se ha desarrollado rápidamente es en gran parte gracias al turismo. El país supo adaptarse al internacional para atraer a los turistas extranjeros como lo vemos en *Búsqüeme a esa chica*. No es una casualidad si la urbanización en las costas se hicieron muy rápidamente: todo ha sido renovado para acoger a los turistas en las mejores condiciones. Por lo demás, en *Búsqüeme a esa chica*, Marisol y su padre al principio ganan sus vidas por los turistas. En la primera secuencia, vemos un autobús llegando a un hotel de lujo en Palma de Mallorca. Numerosos turistas bajan del autobús, están aquí para las vacaciones. Marisol lo ve y grita a su padre: "¡Vamos Padre! ¡Que ya está la pandilla!"¹⁴⁸ Empiezan a instalarse al centro de los turistas: el padre con su guitarra y Marisol bailando el flamenco y cantando la canción de *La alemana y el torero*, una canción típica del país.

¹⁴⁷ OZORES Mariano, *Op. Cit.*, 9min15.

¹⁴⁸ OZORES Mariano, *Ibid*, 2min50.

Marisol lleva un vestido también típico español con una falda larga de color rojo y una camisa blanca. En sus pelos vemos también una flor roja, observamos castañuelas y un abanico enganchados a la falda de la chica, y ella tiene al torno de su cuello una bufanda roja. Por su espectáculo, Marisol y su padre ofrecen lo tradicional de España, lo que gusta al internacional: una España folclórica. La canción *La alemana y el torero* no está elegido tampoco por casualidad. Seduce a la gente extranjera porque habla de un torero, un personaje típicamente español. Marisol hace todo lo posible para seducir a estos turistas extranjeros, porque sabe que pueden dar mucho dinero. Por lo demás, dice a sus espectadores: "*La copla de La alemana y el torero en inglés, en francés y en alemán*". Se adapta a los turistas para vender más, y vende las letras en cualquiera idioma. A eso, el padre agrega diciendo "*puedes pagar en la moneda de origen*"¹⁴⁹. Al final, logra vender una copla a un alemán que parece encantando cuando Marisol dice "*Vive Alemania*"¹⁵⁰. Sabe convencer y vender su talento a los demás.

Marisol y su padre deciden irse de Palma de Mallorca donde están y llegan en un camping donde van a encontrar dos chicos, Toni y Mario¹⁵¹, que ganan sus vidas de la misma manera que Marisol y su padre, cantando para los turistas. Por lo demás, cuando la chica y su padre llegan al camping, los dos chicos están trabajando. Cantan una canción que se llama *Una muchacha como tú*. Aprovechan de su juventud y sus talentos para seducir a las jóvenes turistas que están en el camping. Parecen ser todas extranjeras, por lo demás al fin de la canción todas van a dar dinero a los chicos, y notamos que no hablan en español sino en inglés, en francés o en cualquier otro idioma. Hay tantos turistas extranjeras y extranjeros al camping que cuando Toni encuentra por primera vez a Marisol, él cree que ella es una turista extranjera también: "*itú eres nueva! ¿English? ¿Francés? ¿Sueca? ¿Alemana claro?*"¹⁵². Cuando aprende que Marisol es una española como él, parece muy sorprendido porque no es común. Toni no puede hablar más con Marisol porque ya las jóvenes extranjeras le llaman para una otra canción "*! Come on Toni!*"¹⁵³. El día siguiente, Marisol y su padre empiezan a trabajar durante la comida y otra vez ella canta una canción que trata de un torero, *Tengo*

¹⁴⁹ OZORES Mariano, Ibid, 4min10.

¹⁵⁰ OZORES Mariano, Ibid, 5min.

¹⁵¹ Ya hemos hablado de estos dos chicos, sobre todo de Toni. Marisol y Toni vuelven una pareja al fin de la película.

¹⁵² OZORES Mariano, Ibid, 15min42.

¹⁵³ OZORES Mariano, Ibid, 16min30.

*miedo, torero*¹⁵⁴. Pocos minutos después, los dos chicos, Toni y Mario, se ponen a cantar en el mismo lugar que Marisol, lo que provoca una querella para saber quién va a quedarse y trabajar y quien tiene que dejar el lugar. Para proteger a su hija, el padre de Marisol interviene en la discusión y toda la gente se da cuenta de que él puede ver (decía a la gente que estaba ciego). A partir de esta revelación, el padre y la hija se ven en la obligación de marcharse del camping.

Regresan entonces a Palma de Mallorca. La secuencia siguiente nos presenta una corrida. El público parece muy dinámico, casi son todos turistas extranjeras. Reconocemos a John Morrison y Miss Nelly¹⁵⁵. Por lo demás, todo eso está organizado puesto que vemos a una banda que dice "Convention Mr Morrison and Company" y John Morrison y Miss Nelly así que la gente alrededor llevan una insignia sobre la ropa. Podemos entonces suponer que toda la gente es americana como John Morrison o al menos extranjera. Lo claro es que el espectáculo con el torero y su toro parece gustar a la gente. Todos sonríen, aplauden frente al espectáculo. Como una oportunidad de ganar dinero, el padre de Marisol la convence de cantar en el centro de la plaza de toros. Vemos la chica llevada de un vestido rosa típico para bailar el flamenco y el padre llevando también un traje muy tradicional con un sombrero negro. Desde los primeros segundos, Marisol logra obtener la atención del público. En unos segundos, la gente hace silencio para escuchar el espectáculo que se ofrece en la plaza. Marisol canta *La luna y el toro*, un tema recurrente que gusta a los turistas extranjeras. Por desgracia, el toro regresa en la plaza aunque Marisol y su padre todavía están en la plaza. Empieza en este momento un espectáculo bastante cómico que hace reír a los turistas. John Morrison organiza por la noche una fiesta con todos sus invitados americanos para anunciar la llegada de un nuevo hotel en Mallorca. Para presentar su nuevo proyecto, ha organizado un espectáculo con música y bailarines. Marisol pertenece a este espectáculo y se prepara entre bastidores: lleva de nuevo un vestido amarillo muy voluminosa de flamenco. Miss Nelly está casi histérica porque la flor que tiene Marisol en sus pelos no se queda. Todo tiene que ser perfecto, y para los extranjeros la flor en los pelos hace también muy español por eso Miss Nelly hace cuidado a la flor. Marisol una vez lista se va en dirección de la sala donde hay toda la gente. John Morrison hace un discurso para presentar el espectáculo que va a desarrollarse. Los bailarines están vestidos como si estuvieran empleados del hotel, o las

¹⁵⁴ Una canción interpretada al principio por la cantante de copla Marifé de Triana.

¹⁵⁵ Ya hemos estudiado esta secuencia para describir el personaje de Miss Nelly, p. 54.

mujeres están vestidas como si estuvieran criadas. Bailan de una manera muy suave y elegante en pareja. De repente, Marisol llega en este lugar, y representa claramente lo exótico, lo español del espectáculo con su manera de bailar y su vestido. Vemos otros bailarines vestidos como si fuera de vacaciones, con trajes de baños, con sombrillas y balones para la playa. La impresión que John Morrison quiere mostrar a través de este espectáculo, es un hotel lujo donde los turistas van disfrutar con descanso de sus vacaciones, un hotel que está a la disposición de los turistas y que les ofrece lo folclórico de España. No cabe duda de que la película *Búsqieme a esa chica* muestra perfectamente como el turismo se desarrolla en los años sesenta. Se desarrolla por los españoles que ofrecen a los turistas lo folclórico, lo español como es el caso de Marisol y su padre o también de Toni y Mario. Pero el turismo se desarrolla también por estos hombres de negocios, como John Morrison lo fue, y que ven en el país ibérico un potencial. Esta película describe con detalle la evolución del turismo español de esa época. Incluso los créditos representan el turismo por tarjetas postales para presentar los diferentes actores de las películas y los miembros de la producción y de la realización.

En *¡Como está el servicio!*, los americanos también están presente. Efectivamente, en una de las primeras casas donde Vicenta va a trabajar, su patrona se ha casado con un americano. Lo vemos en una fotografía (de boda) donde se encuentra la patrona de Vicenta y su marido. Este pobre está muerto y pues la señora vive sola en su casa. Vemos en el muro una bandera de los Estados Unidos. En esta casa, las dos culturas se mezclan. Por lo demás, Vicenta recibe una llamada por teléfono y se ve en la obligación de hablar en inglés. Un poco más tarde¹⁵⁶, la patrona de Vicenta recibe la mujer del jefe del marido difunto. Es una americana y está acompañada de una amiga. La patrona de Vicenta no parece contenta de ver a estas dos americanas. Ellas intentan hablar en español y la amiga americana explica a las españolas que pertenecen a un club en el que discuten de diferentes temas. Son como conferencias: "*Yo habla todos hablan. Next saturday, usted conferencia, usted puede?*"¹⁵⁷. La americana propone participar en este club, pero las españolas no están acostumbradas a discutir de temas importantes como la prostitución. Por consecuencia, las dos españolas que no tenían solución para escaparse de esta proposición se pusieron a tener pánico y hacer nada bien. Lo que tenemos que subrayar es que la apertura internacional no se hace sólo

¹⁵⁶ OZORES Mariano, *Op. Cit.*, 18min15.

¹⁵⁷ OZORES Mariano, *Ibid*, 19min15.

sentir en el turismo. Efectivamente, durante esta época, la economía del país y la manera de negociar va a cambiar. Los extranjeros se establecen en la economía del país ibérico que sea en el turismo (como es el caso de John Morrison) o sea en cualquier sector de actividad: No conocemos lo que hacía el marido de la patrona de Vicenta, pero lo seguro es que fue americano y que trabajaba en una empresa en España.

Por otra parte, si vemos a los extranjeros (los americanos) invadir el territorio económico de España, los empresarios españoles tienen que adaptarse a la nueva estructura. Efectivamente, antes los empresarios tenían un territorio para negociar limitado al país. Ahora, pueden (y tienen que) abrirse al internacional en estos años. Es lo que observamos en las películas *Las secretarias*. Desde los créditos, la película nos indica de una manera más o menos escondida que una secretaria tiene que hablar diferentes idiomas. Efectivamente, en los créditos, hay un primer plano sobre unas piernas desnudas y al mismo tiempo oímos la voz de una mujer que habla en inglés. Se supone que la voz es la voz de una secretaria. Los créditos de *Las secretarias* nos presentan de una cierta manera las diferentes competencias y tareas de una secretaria, y una de estas competencias es hablar otros idiomas. Paula, por ejemplo, que trabaja para una empresa de importación-exportación, está acostumbrada a hablar en un otro idioma que el español por el teléfono y hacer traducciones para los contratos de la empresa. La vemos tener una conversación por teléfono con un hombre que habla inglés¹⁵⁸ y un poco más tarde también responde al teléfono y empieza a hablar en francés¹⁵⁹. Paula está tan competente en su trabajo de secretaria que hace sombra a Adela su colega que está celosa de ella: *ha venido a quitármelo que era mío [...] usted llegó con su francés su inglés y sus piernas bonitas*¹⁶⁰. Adela pertenece a la generación anterior de las secretarias, y no está acostumbrada a estas nuevas maneras de trabajar. Hace mucho tiempo que Adela trabaja pero ahora está excedida por todo eso. El cambio es demasiado grande para poder seguir a Paula. Por lo demás, el jefe de las dos secretarias va a hacer comprender muy claramente que Adela no es necesaria en la empresa y que aporta demasiados errores: *"Su trabajo aquí es inútil, contraproducente"*¹⁶¹. El jefe decide al final despedir a Adela: *"Compréndalo Adela, un día o un otro tenía que pasar"*¹⁶². La pobre Adela

¹⁵⁸ LAZAGA Pedro, *Las secretarias*, Op. Cit. 8min35.

¹⁵⁹ LAZAGA Pedro, Ibid, 59min45.

¹⁶⁰ LAZAGA Pedro, Ibid, 7min45.

¹⁶¹ LAZAGA Pedro, Ibid, 1h11min25.

¹⁶² LAZAGA Pedro, Ibid, 1h12min03.

ya no tiene las competencias adecuadas para trabajar como secretaria. La nueva generación tiene mejor conocimientos lingüísticos. Parece normal hablar en inglés o en francés a esta época. Paula no es la única secretaria que habla otro idioma. Hay, por otra parte, una secuencia en la que vemos a las tres amigas Doli, Julia y Paula hablar en inglés entre ellas. Están en un ascensor para ir al trabajo y empiezan a hablar en inglés para practicar como Doli lo dice cuando Adela (que está también en el ascensor) les pide por qué hablan inglés cuando están con ella. Otra vez, Adela se siente nula frente a las secretarías jóvenes, que pasan del español al inglés sin problema.

Los idiomas extranjeros se vuelven importantes y casi obligatorios en una educación para esperar tener un buen empleo en el futuro. En *Búsqüeme a esa chica*, cuando John Morrison va a estar responsable de la educación de la joven Marisol, va a incluir en sus clases, clases de inglés y también clases de francés. La encontramos aunque no parece estar concentrada en sus lecciones. Está harta por todo este trabajo que está exigida. Es una adolescente que quiere sólo disfrutar de la vida y cuando John Morrison regresa de su trabajo, hace comprender directamente a John Morrison que está cansada de todas estas lecciones estrictas. John Morrison que es americano tiene consciencia de esta apertura mundial que se hace poco a poco en el mundo profesional. Por eso, impone clases de idiomas a la chica aunque sabe que pide mucho a la chica.

Lo que hay que subrayar por otra parte es que la apertura hacia lo internacional no modifica sólo los códigos en el mundo profesional, sino también la vida cotidiana. Con la nueva técnica, y en particular con la llegada de la televisión en los hogares, las mujeres (y también los hombres) van a inspirarse de los vecinos, los franceses, los italianos, los americanos. Van a vestirse como ellos, por ejemplo. Es el caso de Julia en *Las secretarías* que ha encontrado una especie de ropa interior que viene de Francia. Va a mostrar su adquisición a sus colegas. Una de ellas declara a Julia: "*eres muy original*"¹⁶³. A eso Julia contesta con su francés: "*du París de la France*". Doli añade diciendo que "*los franceses inventan todo*"¹⁶⁴. Todas las mujeres parecen interesadas por lo que llevaba Julia, ya París es una ciudad maravillosa donde se hace las más bonitas ropas del mundo, ropas que las españolas querrían tener.

¹⁶³ LAZAGA Pedro, Ibid, 6min10.

¹⁶⁴ LAZAGA Pedro, Ibid, 6min14.

Por fin, si hablamos de apertura hacia lo internacional, tenemos la obligación de abordar el tema de los emigrantes. En esta época, las fronteras se abren también y los españoles a partir de este momento tienen la posibilidad de marcharse para buscar una mejor situación en los países vecinos. En la película *Los guardiamarinas*, este fenómeno está evocado por Isabel, la esposa del comandante de Torres. Explica a su marido que las criadas se van hacia grandes ciudades como Madrid o Barcelona, y otras se van a Francia, a París¹⁶⁵ para empezar una mejor vida. En el *Juicio de faldas*, la emigración está representada por un personaje secundario que descubrimos durante la investigación de la abogada Marta. Ella va a encontrar a los amigos de Manolo en su garaje y escucha las diferentes opiniones de sus amigos¹⁶⁶. Uno de ellos habla de un cierto cachirulo. Marta decide pues investigar en el pueblo y empieza por un bar. Pide al camarero si conoce a un Rafael Fernández Martínez. No parece conocer pero cuando Marta habla de su apodo el "cachirulo" todo el mundo en el bar lo reconoce. Uno de los hombres que está en el bar, le dice que se fue a Alemania para el trabajo. Para tener más informaciones sobre este misterioso cachirulo, Marta decide ir a la tienda de su madre. Ella también afirma que se fue a trabajar a Alemania pero cuando Marta obtiene la dirección de este hombre, se da cuenta que es una dirección francesa a eso la madre contesta que: "*Bueno lo mismo da, aquí cuando algunos se van al extranjero quitando Madrid o Barcelona, decimos Alemania*"¹⁶⁷. Marta no parece convencida, aunque la madre dice la verdad. Lo importante cuando un español se va, no es donde. Que sea Francia, Alemania, Inglaterra, lo importante es que encuentra trabajo. Y fue el caso de este cachirulo.

Si tenemos que resumir, en las cinco películas se traduce la evolución, la modernización del país ibérico que sea dentro del país o sea con el resto del mundo. Las películas nos presentan este gran cambio de los años sesenta por diferentes temas y personajes. *¡Como está el servicio!* nos muestra un caso del éxodo rural y de todo lo que implica llegar en la ciudad en los años sesenta cuando venimos del campo, por el personaje femenino de Vicenta. De un otro lado, *Búsqieme a esa chica*, desarrolla el principio del turismo de masa extranjero y como los inversores como John Morrison elaboraron nuevos proyectos de construcción. *Las secretarias* representa de su lado la emergencia del sector

¹⁶⁵ LAZAGA Pedro, *Los guardiamarinas*, Op. Cit., 11min55.

¹⁶⁶ SAENZ DE HEREDIA José Luis, Op. Cit., 34min00.

¹⁶⁷ SAENZ DE HEREDIA José Luis, Ibid, 36min38.

terciario y también pone el acento en los nuevos intercambios entre España y el resto del mundo de un punto de vista económico. Se describe pues los años sesenta como una ruptura con el pasado. Antes había sólo España aunque a partir de estos años, el país y sus habitantes tienen que abrirse al internacional y adaptarse a nuevos costumbres para lograr en la vida.

3. Conflicto entre tradición y modernidad

3.1. La mujer, dueña de su cuerpo y de su imagen

Con todos estos cambios de costumbres en los años sesenta, la mujer va a evolucionar también. En estos años, encontramos a mujeres jóvenes de la nueva generación. No han conocido la guerra civil ni los primeros años del franquismo. Los hemos visto en *Las secretarias* con Paula y Adela¹⁶⁸, va a crearse una ruptura entre las mujeres de la generación anterior y la nueva generación. Con los medios de comunicación que se desarrollan van a descubrir el mundo y lo que se hace en estos otros países. Poco a poco van a inspirarse como lo hizo Julia. Ella se ofrece mucha ropa. Le dice por lo demás a su jefe cuando él le pide donde va todo el dinero que ella gana: "*en comer, en vivir, y en vestir, sobre todo en vestir*"¹⁶⁹. Un día, Julia llega a la oficina con ropa nueva y la muestra a su colega y después le pide su opinión. Ha comprado toda esta ropa para un hombre que frecuenta y con quien va a tener una cita: "*Tengo que conquistarlo*"¹⁷⁰. Julia piensa que con bonitas ropas que ponen en valor sus formas, sus piernas, puede seducir a un hombre. Le gusta las ropas, pero le encanta también gustar, por eso está femenina y bien arreglada. La primera vez que conoció a este hombre fue a su trabajo. El llegó a la oficina de seguros por la noche aunque quedaba sólo Julia, el resto de la planta ya se había vuelto a sus casas. El hombre quería hacer un seguro para su coche, un Lotus. A partir de eso, Julia se ve conducida por este misterioso hombre en su Lotus. Han bebido, han bailando y al fin de la noche cuando el hombre ha acompañado a Julia a su casa, parecía evidente que él quería pasar toda la noche con ella, pero Julia no deja el tiempo a este hombre de mover que ya se fue hacia su casa, sola. A Julia, le gusta la ropa, le gusta hacer la fiesta, pero se declara también independiente

¹⁶⁸ Trabajan ambas para el mismo jefe pero Adela pertenece a la generación anterior y pues no sabe bien hablar inglés o francés.

¹⁶⁹ LAZAGA Pedro, *Las secretarias*, Op. Cit. 22min45.

¹⁷⁰ LAZAGA Pedro, Ibid, 1h00min18.

y pues no se deja dirigir por los hombres. Cuando queda de nuevo el hombre, todo pasa bien. Pasean por el coche otra vez fumando tranquilamente, después corren en el bosque y terminan cenando en un restaurante que ofrece una visión maravillosa de la región. El hombre empieza a dar besos en las manos de Julia y propone de mover con una segunda intención. Pero Julia no quiere. El declara a Julia: "*¿Me tienes miedo?*". A eso, Julia contesta "*Miedo yo? Ni de tí ni de nadie*"¹⁷¹. Los encontramos en el plano siguiente en un cuarto bailando en un atmósfera íntima. Sin embargo, como durante la primera cita, el hombre no sólo quiere bailar. En el baile, trae a Julia cerca de la cama y baja la cremallera del vestido. Tenemos un primer plano justo después sobre la cara de Julia, que ha abierto sus ojos, lo que muestra su sorpresa. Explica al hombre que necesita más de tiempo, pero él no parece entenderlo. Julia declara: "*Pues frena que a lo mejor te la pegas*"¹⁷². El hombre sigue insistiendo, intenta quitar el vestido de Julia. Ella le declara que "*Estas cosas se hacen por amor pero [...] en la fuerza nunca*". Ella parece muy decepcionada pero cuando el hombre le pide con un cierto desprecio en su voz si va a llorar, Julia, fuerte y independiente que es, le contesta "*¿Por tí? No vale la pena*"¹⁷³. Y se va del cuarto, como siempre es ella que decide su vida y no deja un hombre decidir para ella.

Aunque Julia representa claramente la mujer femenina, independiente que hace lo que quiere y de la misma que quiere, en *Las secretarias* todas parecen muy femeninas e independientes, a niveles diferentes. Desde los créditos, la película nos presenta a mujeres femeninas y trabajadoras. El primer plano que vemos es un plano detalle sobre las piernas de una mujer que está sentada detrás de un escritorio. Lleva botas blancas. Después la cámara sube y percibimos un minifalda azul. Está escribiendo en la máquina. El plano siguiente está aún más cercano, y como en el plano primero, la cámara va a subir dejando aparecer unas piernas desnudas con mallas transparentes que percibimos sólo gracias a la costura. Un tercer plano se desarrolla, todavía sobre piernas femeninas y desnudas. Este plano detalle se para al nivel de las rodillas después sube hacia las manos de la mujer que está escribiendo con la máquina. El plano siguiente es una plano detalle también que nos muestran unos pares de piernas desnudas de mujeres andando en las calles madrileñas. Regresamos después a la oficina, y de nuevo vemos diferentes planos de piernas desnudas,

¹⁷¹ LAZAGA Pedro, Ibid, 1h03min40.

¹⁷² LAZAGA Pedro, Ibid, 1h04min45.

¹⁷³ LAZAGA Pedro, Ibid, 1h05min15.

también planos sobre dedos donde se pone pintañas o sobre la boca que se maquilla. Entonces, desde el principio la película nos informa de que vamos a estar en un mundo femenino.

A lo largo de la película, vemos a las secretarias en numerosas ropas, todas más coloradas las unas que otras y casi siempre con vestidos cortos. Antes, las mujeres no llevaban ropas tan cortas pero en estos años las mujeres se inspiraban de los iconos internacionales, de los creadores franceses. La moda es a la minifalda, a los vestidos geométricos y se traducen perfectamente en *Las secretarias*. Las mujeres se liberan de esta cárcel textil y muestra su cuerpo. De una cierta manera, antes las mujeres intentaban estar lo más discretas en su manera de vestirse porque no el espacio público no era sus espacios, pero en los años sesenta, las mujeres han invadido el mundo exterior y no quieren estar invisibles por eso llevan ropas excéntricas, coloridas y cortas. Por otra parte, saben que estas ropas gustan a los hombres. Las mujeres tienen consciencia del poder de seducción. Es el caso de Doli que durante una fiesta organizada en las oficinas se pone a bailar con sensualidad¹⁷⁴. Lleva en esta secuencia un vestido rosa corto que pone sus piernas delante. Durante este baile, un juego de miradas se pone en marcha entre Doli y su jefe, el hombre de que está enamorada¹⁷⁵. Empieza tímidamente y poco a poco vuelve el centro de la fiesta. Toda la gente la mira bailar, pero existe sólo su jefe. La cámara pasa de planos detalles de las piernas desnudas de Doli a planos más generales del público que tiene Doli. Después, la cámara nos ofrece planos detalles de la cara, de los ojos de Doli y de repente de los ojos de su jefe y después baja hacia la boca de cada uno para traducirnos la conexión y la atracción que hay entre los dos. Por desgracia, Doli no seduce sólo su jefe sino también Don Mariano, un perverso que trabaja en la misma planta y que las secretarias apodan “el portugués”. Unas veces durante el baile de Doli, tenemos planos sobre la cara de Don Mariano que no puede ver algo más que las piernas desnudas de Doli. Está totalmente obsesionado por el cuerpo de las mujeres hasta tal punto que cuando Julia muestra a sus amigas la ropa interior que viene de París, él se esconde para verlo también. Además, cuando llega su nueva secretaria llamada Vicki, Don Mariano tiene muchas dificultades a quedarse tranquilo. Aunque dicta una carta a su secretaria, pierde sus palabras y no puede quitar de la mirada las piernas de ella. Empieza incluso a tocar los hombros de Vicki. Sin embargo, Vicki no se

¹⁷⁴ LAZAGA Pedro, Ibid, 11min25.

¹⁷⁵ Ya hemos desarrollado este aspecto del personaje de Doli p.47.

deja hacer y no vacila a declarar a Don Mariano que su comportamiento no está bueno. Mientras las ropas pueden traducir una cierta reivindicación liberadora para las mujeres, estas ropas pequeñas acentúan también esta visión de mujer-objeto.

Doli, Paula y Julia dan un apodo a Vicki, la llaman la frívola. Vicki parece ser una mujer que conoce bien a los hombres y sabe jugar con su cuerpo. Además, la primera vez que la encontramos, en el café donde las secretarias van antes de ir al trabajo. Está con Doli y Julia y las cuenta una entrevista que ha pasado para un trabajo. Se la ha pedido su curriculum vitae y ella lo ha dado a su manera: "*crucé las piernas y le dije: pregunte y examine porque el mío es verbal*" A eso, Doli pregunta que ha pasado después. Vicki sigue contando: "*se le cayeron las gafas... Sistema infalible*"¹⁷⁶. Vicki tiene como apodo la frívola por una razón, busca la atención de los hombres y usa de esta atención para obtener lo que quiere. En comparación con Adela, las mujeres de la nueva generación (como Julia, Doli o Vicki) tienen consciencia de sus cuerpos y a veces se sirven de esta ventaja para manipular a los hombres y obtener lo que quieren.

Otro personaje femenino que juega con la atracción de los hombres, es Marta en *Juicio de faldas*. La abogada conoce también el poder del cuerpo femenino sobre los hombres y va aprovechar de este poder para obtener informaciones. Pues, cuando los dos amigos de Manolo hablan de sus pistas en cuanto al culpable, ella decide irse al pueblo para investigar. Sin embargo, antes cambió de ropa: dejó su pantalón para un vestido muy corto. Llega en el pueblo, sale de su coche y se hace remarcar inmediatamente por tres hombres que la miran y comenta: "*Pero esto que es!*"¹⁷⁷. Marta entra al bar del pueblo donde hay sólo hombres cuyos los que la miraban a fuera. No pasa desapercibida con este vestido, y lo sabe. Por eso, empieza a investigar y logra a obtener informaciones. Los tres hombres que la han seguido están totalmente conquistados por Marta y se encuentran los tres delante a Marta mirándola y contestando a sus preguntas. Durante el juicio, empieza de nuevo a usar de su estado de mujer para probar que su cliente no es el verdadero culpable. Sabemos del culpable que es un tartamudo. El problema es que el camionero Manolo lo es también tartamudo cuando está nervioso. La única solución para Marta es encontrar al verdadero culpable y mostrar que tartamudea. Quiere pues interrogar otra vez un amigo de Manolo, Prisco Matilla. Parece ser,

¹⁷⁶ LAZAGA Pedro, Ibid, 29min56.

¹⁷⁷ SAENZ DE HEREDIA José Luis, *Op. Cit.*, 34min15.

según ella, el verdadero culpable y va a probarlo por sus atributos de mujer. Pide la permisión del juez para hacer una experiencia con este Prisco Matilla y con su aprobación se acerca del hombre y le pide: "*¿Que le parezco? [...] ¿Le gusto?*" como no contesta, Marta decide abrir su toga para que Prisco Matilla pueda ver mejor sus formas femeninas. Después le pide "*¿Le gustaría besarme?*"¹⁷⁸ El hombre empieza a sentir nervioso y Marta lo ve. Para acentuar su estado, le pide de besarla. El hombre duda pero al final lo hace. Justo después Marta pide al hombre de repetir el número del parador. Prisco Matilla empieza a recitarlo pero tartamudea. Marta tiene su prueba, este hombre es el verdadero culpable.

En los años sesenta, la mujer toma el poder por su cuerpo, y hace lo que quiere. Es el caso de María José en *Los Guardiamarinas*. María José es una amiga de infancia de Enrique Andrade un guardiamarina. La vemos por primera a vez, hace la fiesta con amigos, y baila con Enrique. Al fin del baile, Enrique propone irse un poco a fuera, en los jardines pero María José no parece querer seguirle. Enrique intenta acercarse de ella para darle un beso pero ella lo evita. Enrique aunque es un amigo parece ser muy interesado por María José. La encontramos luego en la secuencia siguiente: un autobús de la Escuela Naval de Marín anda cuando el conductor ve lejos un coche rojo al lado de la carretera. Una mujer hace gestos para indicar al conductor de parar, esa mujer es por supuesto María José. Con el conductor, sólo hay Miguel Montero un otro alumno de la Escuela y además compañero de escuela de Enrique. Los dos hombres pues bajan de la autobús y encuentran a María José que explica que su coche tiene un pinchazo. Tiene una otra rueda pero está también pinchada. La única solución es hacerla subir en el autobús y acompañarla a su casa. Sin embargo, Miguel que es el mejor alumno del quinto curso, no puede dejar subir a la mujer porque está prohibido por los órdenes de la Escuela Naval de Marín. Ninguna mujer puede subir en un autobús. Incluso cuando el conductor intenta convencerle de hacer una excepción, Miguel no vacila y permanece inflexible. Frente a esta dificultad, María José contesta "*Si, si, las ordenanzas son las ordenanzas. Y usted las cumple al pie de la letra. Caballero guardiamarina, brigadier [mirando a su uniforme]. Seguramente, lo más distinguido*"¹⁷⁹. A eso, Miguel le pregunta como conoce todas cosas sobre los guardiamarinas. Le dice que su "abuelo es almirante". Miguel pierde de repente su sonrisa, y el conductor le hace un saludo diciendo "*a sus ordenes*

¹⁷⁸ SAENZ DE HEREDIA José Luis, Ibid, 1h33min10.

¹⁷⁹ LAZAGA Pedro, *Los guardiamarinas*, Op. Cit., 21min30.

señorita"¹⁸⁰ antes irse hacia la rueda de su coche. Un poco más tarde en la película, aprendemos que en realidad María José no tiene como abuelo un almirante. Ha mentido a Miguel y al conductor, los ha manipulado con su discurso y su sonrisa para obtener ayuda.

Un día, Miguel está llamado por su superior el comandante de Torres en la biblioteca. El comandante le informa de que está invitado a la fiesta organizada por un cierto señor Ferreira. Todos los años, este señor organiza una fiesta e invita un grupo de alumnos de la Escuela Naval de Marín. Sin embargo, Miguel no entiende porque él está invitado en particular, no conoce a este señor. Su comandante le contesta que conoce a su hija, María José. Miguel añade "¡Ah sí! ¡La nieta del almirante!"¹⁸¹ pero en realidad no es almirante. Miguel entiende que María José se ha burlado de él. El comandante de Torres cuenta a Miguel, que el abuelo de la mujer fue pescador, y que es en parte gracias a él que el padre de María José es el primer armador de Galicia. Frente a la inocencia de su alumno, el comandante no puede resistir a hacer una broma y dice: "*si de cierto modo, su abuelo fue almirante, almirante de barcos de pesca*"¹⁸². Miguel se encuentra pues a la fiesta, no podía escapar a eso. Cuando María José lo ve entrar a la casa, deja a Enrique con quien bailaba para ir a su encuentro. Le saluda y le dice de broma (otra vez): "*me alegro que las ordenanzas te han permitido venir*". Miguel entra en su juego y le contesta que: "*Y yo le agradezco que me ha invitado al almirante*". María José se justifica por su mentira diciendo que "*necesitaba la regla del coche y tú estabas muy duro*"¹⁸³. Con su sonrisa y sus ojos suaves, ya María José hace olvidar al guardiamarina esta mala broma. Sin embargo, Miguel no está invitado a la fiesta sólo por el placer, María José tiene una idea preconcebida, quiere que Miguel le haga un favor pero no revela exactamente de qué trata este favor "*suspense ya lo sabrás*"¹⁸⁴. Mantiene el misterio para mejor tener la atención de Miguel, y eso funciona. Atrae a Miguel en una otra sala donde no hay nadie y le muestra una copa de una regata que ella ha ganado, pero es sólo una copa de consolación. Este año, María José quiere tener la primera copa y por eso, debe tener la ayuda de Miguel. El guardiamarina parece un poco sorprendido. No entiende exactamente porque él. María José le pica un poco diciendo "*¿No eres el mejor de la Escuela? [...] por eso tienes que ayudarme*". Como Miguel no acepta

¹⁸⁰ LAZAGA Pedro, Ibid, 21min45.

¹⁸¹ LAZAGA Pedro, Ibid, 39min30.

¹⁸² LAZAGA Pedro, Ibid, 39min54.

¹⁸³ LAZAGA Pedro, Ibid, 42min10.

¹⁸⁴ LAZAGA Pedro, Ibid, 42min45.

claramente a ayudarla, María José dice para convencerle "*iremos los dos solos*"¹⁸⁵. Funciona, Miguel acepta participar en la regata. María José es una mujer que siempre ha tenido lo que quería. Sabe obtener lo que quiere manipulando a la gente, manipulando a los hombres como lo hace con una gran facilidad con Miguel. Su obsesión esta vez fue ganar la competición, y pues lo hace saber a la gente: una mujer en un otro barco parece en dificultad, María José para perturbarla un poco más le dice: "*¡Hey! Estáis perdiendo el tiempo, ¡vamos a ganar nosotros!*" Frente a la reacción de la mujer, Miguel toma consciencia de que para ella sólo importa ganar la competición y nada más. Ella no disfruta del momento que pasan ambos. Por lo demás, María José añade: "*¡Hombre, claro! ¿Hay algo más importante?*"¹⁸⁶. Desilusionado, Miguel, por fin, toma consciencia de la personalidad caprichosa de María José. Quería una vitoria y la tiene, como todo lo que quiere obtener. Miguel ya no tiene la atención de María José.

Ella celebra su victoria con todos sus amigos, acompañado de champagne y al fondo podemos ver Miguel solo como abandonado. Encontramos de nuevo a María José durante una fiesta en su casa. Baila con Enrique, que está todavía tan obsesionado por ella, y ella sigue jugar a la inocente que no ve la atracción del hombre. De repente, alguien llama a la puerta, es Miguel. María José sorprendida y contenta trae a Miguel en una sala dejando a sus amigos en salón para mostrar la grande copa de la regata que está puesta con las otras copas de la casa. Miguel disfruta de este momento íntimo para hablar seriamente con María José, pero ella como siempre hace bromas. La fiesta se acaba mala, puesto que por una provocación de Enrique que fue celoso de la intimidad entre María José y Miguel, los dos guardiamarinas se ponen a golpearse. Con sus manipulaciones, y ilusiones de adolescente, María José no se da cuenta de la desgracia que provoca a su alrededor. Va otra vez a mentir para poder hablar con Miguel. Efectivamente, aunque anda por la calle, María José llega en el coche y casi le atropella. Para que Miguel suba a su coche, María José miente y hace creer a Miguel que le duele la rodilla. Cuando ambos paran y salen del coche, Miguel otra vez se da cuenta de la mentira. Como siempre María José logra tener una buena explicación y invertir la situación de tal manera que Miguel pide la atención de María José: "*Era la única forma de que vinieras conmigo pero si te molesta tanto podemos irnos*"¹⁸⁷. El cae en la trampa y la

¹⁸⁵ LAZAGA Pedro, Ibid, 44min.

¹⁸⁶ LAZAGA Pedro, Ibid, 44min45.

¹⁸⁷ LAZAGA Pedro, Ibid, 1h13min25.

vuelve a atraparla. Incluso con la gente que quiere (y María José le quiere) no puede dejar de manipular, porque lo ha hecho siempre desde que fue niña. Su padre es un millonario y ha realizado todos los caprichos de su hija. Entonces, cuando encuentra una persona como Miguel Montero que resiste (un poco) a sus caprichos y que le dice que ella es sólo una chica que sabe divertirse y que no tiene consciencia de lo que es la verdadera vida, María José ve en este hombre como un desafío. Tiene pues placer a manipular a Miguel, tan serio.

Esta tomada de consciencia que observamos en la década sesenta se concretiza por el cambio de ropas. Las mujeres dejan de llevar ropas largas y tristes, para expresarse a través de ropas coloradas y cortas como lo hemos visto en *Las secretarias*, o en *Juicio de faldas*. Sin embargo, este cambio no se queda sólo a las ropas femeninas sino que también vimos ciertos cambios producirse en cuanto a ciertas costumbres, como es el caso con el cigarrillo. Este accesorio era hasta este momento un atributo que asociamos en general más al hombre, pero poco a poco las mujeres se lo apropiaron. Las películas que analizamos retransmiten este fenómeno que se desarrolla. Efectivamente, observamos en las películas que las mujeres fuman. Por este nuevo fenómeno, las mujeres parecen aún más independientes e iguales a los hombres. En *Las secretarias*, asimilamos el cigarrillo a la mujer desde los créditos. Hay un primer plano que se hace sobre un cigarrillo que se consume sobre un cenicero y después vamos una mano femenina con pintauñas que lo toma. Observamos en diferentes secuencias, las secretarias fumando en las oficinas como al exterior. Por ejemplo, durante la fiesta organizada por el jefe de Doli, cuando ella empieza a bailar delante de sus colegas, tiene un cigarrillo a mano. Se pone al principio golpear con sus manos al ritmo de la música, cigarrillo todavía a mano. Parece ser una mujer un poco misteriosa, y totalmente segura de ella. El cigarrillo de una cierta manera refuerza esta idea de mujer moderna y segura con un cierto poder de seducción. Encontramos también la secretaria Paula fumando en una situación donde ella parece muy segura y cómoda. La secuencia pasa en la casa de Paula, y cronológicamente es justo después la fiesta organizada en las oficinas. Doli está con Paula y le cuenta lo que ha pasado con su jefe. En este momento, Paula se enciende un cigarrillo e intenta tranquilizar a Doli. Cuando esta última le pide que hacer, Paula contesta con confianza: "*Todo menos tomar por lo trágico. Mañana vuelves a la oficina*". Para Paula, Doli tiene que mostrar a su jefe que no era importante para ella lo que ha pasado, que nada va a cambiar y aún menos su comportamiento en el trabajo:

"lo mires, como si no ha pasado nada"¹⁸⁸. Vemos también Paula fumando cuando ella encuentra a su jefe que ha dejado para casarse. Él le pide regresar a la oficina porque hay demasiado trabajo, y Paula muy tranquilamente y con una cierta le contesta que no va a ser posible. Parece que en cada situación donde la mujer está segura de ella, responsable y autónoma, el cigarrillo tiene su lugar. Luego, por la noche cuando Paula cuenta la proposición de su jefe a su marido, está también fumando. Se ve en su manera de hablar a su marido, que ya ha puesto su decisión, ya sabe que va a regresar a su trabajo. El plano siguiente, un plano general, la vemos andado por la calle hacia su trabajo. Nuestra tercera protagonista, Julia fuma también. Lo constatamos cuando está a su cita con su supuesto novio. Están ambos en el coche y andan por la carretera. Ella se enciende un cigarrillo y después la da al hombre. Se enciende luego un otro para ella. En esta secuencia, se presenta a Julia como una mujer moderna que disfruta de su tiempo libre con su novio.

En las otras películas constatamos que los personajes femeninos consumen también cigarrillos. En *Juicio de faldas*, muchas veces vemos a Marta la abogada fumando aunque está trabajando. Por ejemplo, durante la primera entrevista con su cliente Manolo. Ella propone a Manolo un cigarrillo antes que él empieza a contar su versión. El cigarrillo aquí es como vínculo entre las dos personas, como si se estableciera una confianza entre la abogada y su cliente. Después, la vemos con el abogado de Engracia (la chica que acusa a Manolo). Fuman ambos, y Marta escucha tranquilamente lo que dice el abogado. El cigarrillo en el mundo profesional parece ser un vínculo de confianza, aunque aquí Marta sólo escucha pero no tiene confianza en el abogado. En *¡Como está el servicio!*, las mujeres fuman también. Aunque está hablando por teléfono en inglés, Vicenta fuma en la casa de su dueña. No dice muchas palabras por teléfono pero parece mucho más confiada que durante las imágenes anteriores en las que vemos a una Vicenta torpe que no sabe hacer nada. En este momento, con el teléfono a la oreja y el cigarrillo a mano, Vicenta parece comprender todo y muy cómoda con el señor que le habla. La Vicenta torpe que venía de llegar a la capital con su aire perdido parece haber desaparecido para dejar en este momento una Vicenta mucho más confiada. La dueña de Vicenta también fuma. Esta mujer es un mujer muy moderna por la época: se ha casado con un americano, un negro de piel. Ahora vive sola, está viuda y el uso del cigarrillo le da aún más modernidad y independencia. Incluso en *Búsqieme a esa chica*,

¹⁸⁸ LAZAGA Pedro, *Las secretarias*, Op. Cit., 19min55.

Marisol va a fumar aunque es sólo una adolescente. La escena pasa después el espectáculo organizado por John Morrison. Podemos ver a Marisol, su padre, y John Morrison. El dice a Marisol de sentarse, y después le propone un cigarrillo como para empezar verdaderamente la conversación. Otra vez, el cigarrillo parece el conectador entre los diferentes personajes. El problema es que Marisol nunca ha fumado, es la primera vez. Entonces cuando inspira, se pone de repente a toser muy fuertemente. Cuando explica a John Morrison que fue la primera vez que intentaba fumar, él le contesta "*¿Por qué no me lo dijiste?*"¹⁸⁹. Marisol no ha atrevido decirlo. No quería negar a John Morrison, y entonces de una cierta manera romper esta forma de complicidad, de relación que había entre los dos.

Que sea la simple criada, la secretaria, al abogada, la ama de casa o sea también la adolescente, parece que fumar es general y toca a todas las mujeres. Es algo de moda y que de una cierta manera muestra que la mujer es el igual al hombre. A menudo asimilado al mundo masculino y viril, el cigarrillo está adoptado por las mujeres como un otro medio de seducir. Además, la mujer quiere mostrar por el cigarrillo que está integrada en la sociedad, que es una mujer moderna y emancipada. Para resumir, el cigarrillo en los años sesenta es todo un símbolo para la población femenina. No está cuestión de salud por este momento, el cigarrillo es el objeto que representa la independencia de las mujeres y su desarrollo en el espacio público, espacio que fue reservado antes sólo a los hombres.

Otro elemento que tiene su importancia en el desarrollo de la emancipación de las mujeres, es el coche. Poco a poco las mujeres se inician al coche. Es el caso de la abogada Marta en *Juicio de faldas* que conduce unas veces para ir al pueblo y investigarse más fácilmente. El coche tiene un símbolo muy fuerte puesto que es un medio de transporte. Permite salir, viajar, irse lejos. Para las mujeres que estaban reducidas a sus hogares, el uso del coche las permite emanciparse. Marta no necesita de nadie para moverse e investigar. Lo hace sola y eso gracias al coche. De la misma manera, en *Los Guardiamarinas*, tener un coche permite a María José estar aún más libre que ya está. Si nos recordamos bien, la primera vez que vemos a María José es cuando ella pide ayuda para su coche que se ha pinchado. Está al borde de la carretera, sola, y no sabemos lo que hacía, donde iba pero lo

¹⁸⁹ PALACIOS Fernando, *Op. Cit.*, 37min42.

seguro es que era totalmente independiente, y que iba donde quería. Además, dos veces viene al encuentro de Miguel gracias a su coche. La primera vez es para darle un regalo, y una otra para explicarse con él. María José a quien todo le logra, disfruta del coche para depender de nadie y realizar sus ganas.

De manera general, vamos a ver en los años sesenta la mujer liberarse. Liberarse en primer lugar de su imagen de mujer discreta detrás la cocina, para expresarse en ropas muy excéntricas y coloradas. Por los medios de comunicación, por la televisión, y también por la influencia del mundo extranjero, la moda va a establecerse en la vida de la mujer hasta cambiar la manera consumir (es la llegada del consumo de masa). Con esta primera etapa hacia la emancipación, la mujer va a tomar consciencia de su cuerpo y de su lado de manipuladora. Poco a poco, va a tomar los símbolos considerados como masculinos para apropiárselos como es el caso del coche o del cigarrillo. Los años sesenta son pues los años de un gran cambio en las costumbres de la mujer que se libera y vuelve responsable de su imagen. Sin embargo, la mujer no se para a su imagen, su manera de vestirse. La mujer va a tomar el control de su vida, de su futuro a pesar de las dificultades que se imponen aún frente a ellas.

3.2. La mujer, dueña de su futuro

Los años sesenta son una ruptura para la mujer. Efectivamente, ya lo hemos desarrollado en parte, la nueva generación de mujeres (que no ha vivido la guerra) se establece poco a poco en el espacio público, reivindicando su derecho, y en particular de trabajar con las mismas posibilidades que los hombres. Así poco a poco, vimos a las mujeres tener puestos importantes en diferentes dominios profesionales. Es el caso de Marta en *Juicio de faldas*, que ha encontrado un puesto en un bufete de abogados. Su jefe se llama Don Gonzalo Carranza, y está la única mujer que trabaja como abogada en este bufete. Un día, Marta está llamada con todos sus colegas por Don Gonzalo Carranza. El tiene que irse y dejar durante un cierto momento su bufete. Tiene que repartir sus diferentes asuntos urgentes. Los cuatro abogados están delante del escritorio, y como Don Gonzalo Carranza no parece tener tiempo ni la voluntad de elegir quien va a tratar cual asunto, entonces dice a sus abogados de tomar el asunto que está delante de ellos. Uno de los abogados no parece estar contento de su asunto y pues comenta a Don Gonzalo Carranza "*¿puedo decir que este*

reparto no ha sido equitativo?"¹⁹⁰. El jefe le contesta que sí, que puede decirlo, pero a Don Gonzalo Carranza le da totalmente igual, lo principio es que estos asuntos sean tratado y nada más. Concluimos en esta escena, que la abogada Marta está bien integrada en el bufete. Don Gonzalo Carranza la pone al mismo nivel que sus colegas, no hace diferencia entre ella y los abogados. Por lo demás, es ella que está encargada del asunto de una violación, la de Manolo. Un gran asunto, pues. En cuanto a Manolo, su primera entrevista no va a pasar en las mejores condiciones. Efectivamente, cuando Marta llega a su planta, la secretaria le indica que Manolo estaba esperándola. Marta pide a este hombre de seguirla. Una vez en su oficina, Manolo atrae preguntar a Marta: "*¿Puedo saber por cuánta secretarias tengo que pasar?*"¹⁹¹. Para Manolo, no parece probable que Marta sea una abogada. En las consciencias, las mujeres en una oficina son secretarias pero no tienen puestos importantes como un puesto de abogado. Entonces, cuando ella le explica que es su abogada, Manolo está muy sorprendido y pide a Marta: "*¿Usted se llama Don Gonzalo Carranza?*". Ella le contesta que "*para sus efectos, digamos que sí*"¹⁹². Sin embargo, Manolo no parece apreciar, quería el mejor abogado de Madrid o sea Don Gonzalo Carranza, y no Marta, una mujer. "Las cosas están muy diferentes". No puede imaginar que Marta sea una buena abogada. Además, le pide si es abogada de verdad como si no fuera posible ser abogada para una mujer. Marta le explica que si no quiere estar defendido por una mujer, se puede arreglar todo. A eso, Manolo un poco nervioso, contesta que no tiene problema con las mujeres pero, que algunas veces, las mujeres no pueden arreglar todo, no tienen las capacidades para hacerlo. Las cosas de hombres tienen que quedarse entre hombres. Marta le da todo su asunto y le invita a encontrar otros abogados: "*En esta misma calle, hay abogados masculinos*"¹⁹³. Aunque las mujeres pueden jurídicamente obtener puestos importantes en la sociedad, no está todavía bien integrado en la consciencia colectiva, y en particular en la consciencia de los hombres. Los hombres machistas no entienden a veces porque hay mujeres en estos puestos. Para este tipo de personas, los puestos con grandes responsabilidades tienen que estar asumido por hombres. Sin embargo, la abogada Marta va a tener la oportunidad de mostrar su talento a Manolo. Aunque está saliendo de su edificio, ve a Manolo con un agente municipal que quiere darle una multa por su camión aparcado en un malo lugar. Marta va a convencer al agente por su talento de oradora de no dar su multa,

¹⁹⁰ SAENZ DE HEREDIA José Luis, *Op. Cit.*, 5min45.

¹⁹¹ SAENZ DE HEREDIA José Luis, *Ibid*, 8min05.

¹⁹² SAENZ DE HEREDIA José Luis, *Ibid*, 8min15.

¹⁹³ SAENZ DE HEREDIA José Luis, *Ibid*, 10min10.

y al mismo tiempo convence a Manolo de sus capacidades en calidad de abogada. El hombre cambio su opinión, y le agradece para la anulación de la multa. Marta le replica "*He querido demostrarle que las mujeres, servimos para algo más que lo que usted llama jugar al baloncesto*"¹⁹⁴ y se va. Pero, ahora Manolo quiere Marta y sólo ella, nadie más, para defenderle. Manolo no fue el único hombre que ha tomado a Marta por una secretaria. Efectivamente, cuando Marta va a visitar a Manolo en su garaje, va a encontrar al mismo tiempo sus dos amigos. Ambos van a exclamarse sobre el físico: "*¡Mi madre!*", "*¡Mi padre!*"¹⁹⁵. Manolo tiene que presentarla a sus amigos para borrar cualquiera ambigüedad. Al final, Manolo ha tenido razón tomar Marta como abogada puesto que ella ha hecho todo su posible para exculparlo, y al final ha logrado su misión usando medios bastante innovadores en la profesión.

Marta no es la única por quien su profesión es algo fundamental. Para Paula en *Las secretarias*, su trabajo representa un gran parte de su vida. Paula es una mujer seria y que sabe tomar decisiones de manera razonable. Aunque le gusta mucho su trabajo, cuando es el tiempo de dejar su trabajo para casarse, lo hace. Piensa al principio que es la mejor solución, que una mujer casada es una mujer en la casa, esperando a su marido. Sin embargo, durante todos estos años, Paula ha aprendido a estar responsable y sobre todo ha aprendido a estar dinámica, a hacer algo de su vida. Estar de repente aislado en su casa, esperando a su marido todos los días parece ser para ella demasiado. La vemos aunque su marido ya está a su trabajo. Ella lleva un albornoz y anda en su casa sin realmente que hacer. Toma el periódico y se pone silbar una melodía. Dura sólo unos segunditos, después toma el teléfono para tener noticias de Julia y de las otras secretarias. Paula está nostálgica de su vida anterior: "*Me acuerdo mucho de tí, de vosotras [...]*"¹⁹⁶ pero por desgracia, Julia no puede mucho hablar, tiene mucho trabajo. Está claro que Paula no está hecha para quedarse a su casa, aunque no acepta al principio la proposición de su jefe de regresar a la oficina, al final va a aceptar, porque su lugar es ahí, con sus colegas trabajando. Paula ha decido tener un trabajo y lo ha conservado a pesar descontento de su marido.

¹⁹⁴ SAENZ DE HEREDIA José Luis, Ibid, 12min05.

¹⁹⁵ SAENZ DE HEREDIA José Luis, Ibid, 33min.

¹⁹⁶ LAZAGA Pedro, *Las secretarias*, Op. Cit., 37min27.

La época ofrece mucho más posibilidades para las mujeres. Aunque ciertas categorías no lo aceptan todavía, las mujeres se establecen en todos los mundos otorgados antes a la población masculina. Las mujeres pueden soñar con mejores cosas que tener una buena casa, una buena cocina. Pueden soñar con un futuro ambicioso. Sin embargo, para tener las posibilidades de encontrar un trabajo bueno, las chicas tienen que instruirse muy duro desde el principio. Es el caso de Marisol, quien gracias a John Morrison va a tener una buena educación y pues una posibilidad de realizar su sueño: ser una estrella. Marisol al principio de la película, era sólo una chica con un gran talento que ganaba su vida con su padre, improvisando espectáculos en las calles para los turistas de pasaje. No era una vida. El encuentro con el americano John Morrison es una ruptura en la vida de Marisol, y el principio de un futuro lleno éxitos. John Morrison le promete ver su nombre en todos los periódicos, en los principales teatros del mundo. Piensa que Marisol tiene mucho talento, pero ella para logra tiene que trabajar mucho y olvidar su pasado, dejar su padre. Ella no está lista a dejar su padre y pues decide irse y niega la proposición de John Morrison. Todo resuelto, el americano pide sin embargo a Miss Nelly de dar cinco mil pesetas a Marisol y su padre. Ambos no cree lo han oído, pero John Morrison les dice que *"eso es muy poco para lo que podrías ganar creedme"*¹⁹⁷. Su padre tiene consciencia de que nunca podrá ofrecerle tanto, y pues decide hablar con John Morrison: *"Si usted cree de verdad que Marisol puede llegar a ser una artista, no quiero que pierda esta oportunidad por mí"*¹⁹⁸. Así, Marisol se ve empezar un programa muy duro y tener una clase de inglés, francés, de baile, de deporte. Muchas clases que van a transfórmala en una verdadera artista. La película se acaba sobre espectáculo en el que Marisol está la protagonista, la chica al final ha logrado su vida, con su buena preparación se convierte en una verdadera estrella. Marisol al final ha sabido tomar las buenas decisiones para estar en la escena delante de un verdadero público que estaba aquí únicamente para verla.

Aun más de establecer en el espacio público, antes otorgado a los hombres, las mujeres van a tener consciencia de su poder colectivo. Efectivamente, tienen reivindicaciones, y juntas parar estas reivindicaciones van a luchar. Esta marcha de poder colectivo se observa muy bien en *Las secretarias*. Lo sabemos, la secretaria Adela (que pertenece a la generación anterior) está despedida por su jefe. No está bastante eficaz para él aunque hace muchos

¹⁹⁷ PALACIOS Fernando, *Op. Cit.*, 38min40.

¹⁹⁸ PALACIOS Fernando, *Ibid*, 39min15.

años que ella trabaja ahí. Adela que regresa a su escritorio, se pone a ordenar sus cosas llorando. Paula que está en la misma sala, la pregunta lo que pasa. Adela le contesta entre dos sollozos: *"Estará usted satisfecha [...] Ya puede quedarse con él. Yo me voy [...] Echarme de esta manera, después de tanto tiempo"*¹⁹⁹. Adela acusa un poco a Paula porque ella está una mejor secretaria, más moderna, que conviene mejor al jefe. Pero Paula no quiere de eso, y va a explicarse con su jefe que le dice que ella lo sabía. A eso, Paula le contesta *"No, usted no me dijo que iba a hacer esto porque si me lo dice no hubiera venido"*²⁰⁰. Paula intenta cambiar la decisión de su jefe pero no parece querer cambiar, Paula decidida le declara *"A mí, me afecta tanto como a ella. Usted se ha creído que porque está detrás de esa mesa es el jefe, puede hacer con las personas lo que quería. Nosotras no somos más que secretarias, pero tenemos nuestra dignidad y nos gusta que se trate con el respeto y la consideración con que le tratamos a ustedes. Un día me marche de esta casa con pena porque le considera usted un jefe estupendo. Me he equivocado lo siento. Adiós [...]* Si ella se va, yo también"²⁰¹. En el plano siguiente, un primer plano, vemos a Doli, a Vicki y a Julia, y ella dice *"de aquí se va nadie"*. El plano se aleja, y vemos a todas las secretarias de la planta, incluso a Adela que sostenida por todas: *"Si usted se va, con usted se va toda la planta"*²⁰². Vemos en este momento planos muy cercanos, sobre la cara de Julia y después la de Paula, de Adela, de Vicki, de Doli para mostrarla voluntad de las secretarias de ver a Adela quedarse. Se declaran en huelga. Todos los teléfonos de la planta se ponen a sonar, los jefes de las secretarias están totalmente en pánico, no saben hablar ni el inglés, ni el francés, no saben hacer lo que sus secretarias hacen todos los días. Vuelven locos sin las secretarias y entonces deciden hablar con el jefe de Adela y Paula para que todo se acabe. El jefe de Doli declara: *"piense que las muchachas dependen de nosotros, pero nosotros también dependemos de ellas. Saben más de nuestras compañías que nosotros mismos [...]* Usted ha provocado esta situación, y usted tiene que resolverla"²⁰³ y está listo a contratar a Adela si el jefe no quiere de ella. De sus lados, las secretarias vuelven aún más numerosas, las secretarias de las otras plantas llegan para sostener a Adela. La planta está llena de secretarias. Un silencio se hace sentir, podemos oír sólo el timbre de los teléfonos. Los

¹⁹⁹ LAZAGA Pedro, *Las secretarias*, Op. Cit., 1h12min45.

²⁰⁰ LAZAGA Pedro, *Ibid*, 1h13min30.

²⁰¹ LAZAGA Pedro, *Ibid*, 1h14min10.

²⁰² LAZAGA Pedro, *Ibid*, 1h14min50.

²⁰³ LAZAGA Pedro, *Ibid*, 1h18min40.

diferentes jefes de la planta salen de una sala. Al final, Adela queda su trabajo. Todas las mujeres se ponen a aplaudir, es la primera victoria colectiva para ellas. De la misma manera, en *¡Como está el servicio!*, vemos una mini revolución femenina al fin de la película. No trata de reivindicaciones laborales es sólo una venganza contra Manolo, el primo de Vicenta. Al fin de la película, todas sus novias se dan cuenta de la trampa en la que han caído. Deciden entonces vengarse y piden cada una cita a Manolo para ver el “futuro piso”. Manolo cae a su turno en la trampa y se encuentra al fin frente a todas sus novias furiosas. En esta última secuencia, vemos mujeres unidas y vencedoras, una representación nueva para las mujeres.

A veces manipuladora, a veces ambiciosa, está claro que la mujer de los años sesenta sabe lo que quiere y lo hace saber. Está acabado el tiempo en el que la mujer se quedaba en casa, silenciosa. En estos años la mujer se expresa y aún más se reúne con otras mujeres para luchar para sus reivindicaciones de manera más eficaz. Tiene consciencia de lo que es, de lo que puede ser, y todas las posibilidades que se ofrecen a ella si lucha un mínimo por sus convicciones.

Conclusión

Las comedias de los años sesenta fueron películas muy populares puesto que son divertidas para el espectador. Muy ligeras, nos incitan cuando las miramos a reír naturalmente. Del punto de vista de la investigación, esta ligereza ha perjudicado este género puesto que no fue tan tomado en serio, dejando para nosotros un enfoque. El objetivo primer de este trabajo de investigación era de analizar la imagen de la mujer española en el cine español a través de películas del tardofranquismo. En una época en plena evolución que parecía interesante examinar el caso de la mujer y en particular su representación en el séptimo arte. Aunque las comedias sirven principalmente para divertir al espectador, no significa por lo tanto que hay una otra parte más seria. Si la historia hace reír, el contexto de las comedias tiene un contenido más reflexivo. A partir de eso, hemos considerado la posibilidad de ver en este contexto una cierta realidad de la época. Sin embargo, la cuestión era saber si la representación de la mujer española en estas películas era el reflejo de la realidad, o si esta representación era sólo una manipulación del estado franquista para difundir su ideología.

Hemos constatado en primer lugar que se reducía a los personajes femeninos a menudo a un papel relacionado a lo doméstico, a lo sentimental, a lo maternal. Se representaba a la mujer por características juzgadas débiles para un ser humano. Esta imagen propuesta en estas películas es conforme a la ideología establecida por el régimen franquista. En nuestro corpus, hemos encontrado personajes femeninos enamorados, con una cierta voluntad de ser madre, de casarse con un hombre, y ocuparse de su casa y de su familia, como lo quiere la condición de mujer. Esta primera representación de la mujer nos desarrolla una idea según la cual la mujer está destinada por la genética a ser sentimental, afectuosa y pues devota a su familia y a su casa. A partir de esa idea, parece natural el hecho de que la mujer necesita la ayuda de un hombre para defenderse. Como la mujer es un ser generoso y listo a ayudar a la gente, tiene que estar protegida por el hombre para no caer en las trampas que ella puede encontrar fuera del hogar. Así, en nuestro análisis, la mayoría parte de los personajes femeninos se encuentran en relación (cualquiera que sea la relación) con un personaje masculino protector y machista que se piensa ser indispensable. Luego, observamos en las películas que de la misma manera que el país ibérico se ha abierto hacia el exterior, la mujer poco a poco atrajo salir de su hogar. Con la urbanización y la

modernización del país, constatamos un éxodo rural. La población deja su campo para ir a la ciudad, para encontrar trabajo, y obtener una mejor condición de vida. De nuevos puestos fueron ocupados por la mujer, quien poco a poco se estableció en el espacio público antes monopolizado por el hombre. Ciertos personajes femeninos de nuestro corpus pertenecen a este grupo de mujeres que busca una cierta independencia hacia un trabajo en una región urbana. Con esa apertura al internacional, la mujer descubrió otras costumbres y modo de vida, así emergen su conciencia y sus reivindicaciones femeninas.

Finalmente, hemos subrayado el hecho de que con este cambio de costumbres, la mujer se siente más confiada. Tiene consciencia de su cuerpo, y aprende a descubrir el poder de seducción que le ofrece este cuerpo femenino. Deja de ser invisible en la sociedad, se impone (o al menos intenta) en los hombres. Aunque ciertos personajes femeninos se quedan en lo tradicional, lo convencional, otros personajes femeninos salen de la "normalidad" para destacarnos una imagen más independiente y fuerte de la mujer. Estos personajes femeninos eligen sus vidas, deciden todo, de su manera de vivir, de vestirse y de su manera de ganar su vida. Estos personajes no se dejan manipular por los hombres. Mejor, ciertas de ellas se convierten en manipuladoras para obtener lo que quieren.

A pesar de que encontramos en nuestras cinco películas, representaciones muy tradicionales y conservadoras de la mujer, hemos observado también modelos femeninos totalmente modernos. Así, en este corpus se mezcla lo tradicional y lo moderno de la época. Efectivamente, los años sesenta, como lo hemos desarrollado a lo largo del trabajo de investigación, es una década que sufre grandes cambios y eso está traducido claramente en las películas. La mujer también se ve en transición con nuevas influencias, nuevas costumbres, nuevas ideas, pero su vida no ha cambiado de repente. Por eso, podemos decir que el conjunto de las diferentes representaciones de la mujer refleja bien la realidad de la época. Una época en pleno cambio que se transforma poco a poco, embarcando al mismo tiempo la mujer en este proceso de cambios. Sin embargo, parece evidente que el régimen franquista se queda presente en el cine español durante el tardofranquismo, puesto que las consciencias no están todas despiertas y que las ideas de los primeros años del franquismo resisten, aunque notamos una cierta debilidad emerger.

Bibliografía

Libros :

BARRACHINA Marie-Aline (dir.), BUSSY GENEVOIS Danièle (dir.), et YUSTA Mercedes (dir.), *Femmes et démocratie Les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978)*, Paris, Indigo, 2008.

BERTHIER Nancy, *Le franquisme et son image : cinéma et propagande*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.

BERTHIER Nancy y SEGUIN Jean-Claude, *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velásquez, 2007.

GRACIA Jordi y RUIZ CARNICER Miguel Ángel, *La España de Franco (1939-1975) : cultura y vida cotidiana*, Madrid, Ed. Síntesis, 2001.

GUBERN Román (dir.), *Historia del cine español*, Madrid Cátedra, 1995.

LOPEZ José Luis, *Diccionario de películas españolas*, Madrid, Ediciones JC, 2000.

MORADIELLOS Enrique, *La España de Franco (1939-1975) : Política y sociedad*, Madrid, Ed. Síntesis, 2000.

MULLER Raphaël y WIEDER Thomas (dir.) *Cinéma et régimes autoritaires au XXe siècle : Ecrans sous influence*, París, Edition Rue d'ULM, 2008.

NIELFA CRISTÓBAL Gloria (Ed.), *Mujeres y hombres en la España franquista : Sociedad, economía, política, cultura*, Madrid, Ed. Complutense, 2003.

RUIDÍAZ GARCÍA Carmen, « Notas sobre Concepción Arenal », Revista electrónica del Departamento de Derecho de la Universidad de la Rioja, REDUR , diciembre 2008.

SEGUIN Jean-Claude, *Histoire du cinéma espagnol*, París, A. Colin, 2005.

Artículos:

BERTHIER Nancy, "La représentation des femmes dans le cinéma espagnol des années quarante", *Bulletin d'Histoire contemporaine de l'Espagne*, nº11-12, Bordeaux, CNRS-Maison des Pays Ibériques, 1990, pp-33-40.

FREIRE LÓPEZ Ana María, "Emilia Pardo Bazán, una escritora adelantada a su época", *Dossiers féministes*, Nº15, 2011.

HUERT FLORIANO Miguel Ángel, "Realización y montaje en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): la tradición idealizada", en *Actas IV Congreso Latina de Comunicación Social*, Sociedad Latina de Comunicación Social, La Laguna, 2012.

PEREZ MORAN Ernesto, "Instituciones, figuras y fenómenos más relevantes en el "cine de barrio" tardofranquista: 20 películas para un periodo", en *Actas IV Congreso Latina de Comunicación Social*, Sociedad Latina de Comunicación Social, La Laguna, 2012.

Páginas web:

Boletín Oficial del Estado, Decreto de la *Junta de Clasificación y de Censura*, <<http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1952/091/A01439-01439.pdf>>

Film Affinity, <<http://www.filmaffinity.com/es/film584441.html>>

La Caberna de platon,

<<http://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/cronomujer0910.htm>>

Anexos:



Cartel de la película *Búsqueme a esa chica*.

Fuente : < <http://www.filmaffinity.com/en/film523717.html>>



Cartel de la película *Los guardiamarinas*.

Fuente : < <http://www.filmaffinity.com/en/film376160.html>>



Cartel de la película *¡Como está el servicio!*

Fuente : < <http://www.filmaffinity.com/en/film454755.html>>



Cartel de la película *Jucio de faldas*.

Fuente : < <http://www.filmaffinity.com/en/film253899.html>>



Cartel de la película *Las secretarias*.

Fuente : < <http://www.filmaffinity.com/en/film950363.html> >



INDICE

INTRODUCCION	9
PARTE I : LA MUJER Y SU EVOLUCION EN LA SOCIEDAD	13
1. Las primeras reivindicaciones de la mujer durante el siglo XIX	13
1.1. Inexistencia de la mujer española en el espacio público.....	13
1.2. Premisa de una emancipación	14
1.3. Control por la Iglesia.....	17
2. Emancipación de la mujer en las primeras décadas del siglo XX	19
2.1. Presencia más fuerte de la mujer en el espacio público.....	19
2.2. La subida del republicanismo y su impacto sobre las mujer española	21
2.3. La mujer puesta en primer plano durante la guerra civil	22
3. Retroceso bajo el franquismo	24
3.1. Vuelta a un papel tradicional para la mujer	24
3.2. Reapertura a partir de los años sesenta	26
PARTE II : LA MUJER Y SU EVOLUCION EN LA SOCIEDAD	31
1. Los principios del cine en España	31
1.1. Aparición del cine en España.....	31
1.2. El cine español de los treinta	33
2. El cine español durante el franquismo	37
2.1. Utilización del cine como medio de propaganda	37
2.2. Fuerte censura del cine nacional e internacional.....	40
3. El cine español durante el tardofranquismo	41
3.1. Cambios sobre todos los niveles : económicamente, políticamente y socialmente	41
3.2. Un cine más libre.....	43
PARTE III : LA MUJER Y SU EVOLUCION EN LA SOCIEDAD	49
1. La mujer en una sociedad patriarcal	49
1.1. Papeles femeninos secundarios y superficiales, con temas limitados	49
1.2. Relación estrecha con los personajes masculinos	60
2. La mujer abierta hacia el exterior	68
2.1. Exodo rural y atracción hacia la ciudad	68
2.2. Una visión hacia lo internacional	73
3. Conflicto entre tradición y modernidad	80
3.1. La mujer, dueña de su cuerpo y de su imagen	80
3.2. La mujer, dueña de su futuro.....	90
CONCLUSIÓN	97
BIBLIOGRAFÍA.....	99
ANEXOS.....	101



RESUMEN

La mujer y sus representaciones fueron estudiadas muchas veces en el mundo de la investigación. A menudo reducida al espacio privado que es la casa, las condiciones de la mujer española han interesado muchos especialistas. Por lo demás, el periodo histórico del franquismo ha atraído mucho puesto que fue durante este periodo que la mujer española vio el poco de libertad otorgada, borrado por el régimen franquista. En este trabajo de investigación hemos elegido el eje del mundo cinematográfico para analizar la imagen de la mujer española. Efectivamente, a través de cinco comedias populares, realizadas durante la década sesenta, nos preguntaremos sobre la representación de la mujer española y su verdadero papel. Comparando los personajes femeninos y sus papeles con el contexto de la época, analizaremos la representación de la mujer español como reflejo de una sociedad o medio de propaganda para el régimen.

mots-clés : tardofranquismo, cine español, mujer, propaganda.

ENGAGEMENT DE NON PLAGIAT

Je, soussigné(e)
déclare être pleinement conscient(e) que le plagiat de documents ou d'une
partie d'un document publiée sur toutes formes de support, y compris l'internet,
constitue une violation des droits d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée.
En conséquence, je m'engage à citer toutes les sources que j'ai utilisées
pour écrire ce rapport ou mémoire.

signé par l'étudiant(e) le

**Cet engagement de non plagiat doit être signé et joint
à tous les rapports, dossiers, mémoires.**

Présidence de l'université
40 rue de rennes – BP 73532
49035 Angers cedex
Tél. 02 41 96 23 23 | Fax 02 41 96 23 00

